UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TÊXTIL E MODA

LÍVIA TEIXEIRA DUARTE

O fiado da memória: estudo do fazer artesanal têxtil no âmbito doméstico em Ipameri-GO

São Paulo
2021

LÍVIA TEIXEIRA DUARTE

O fiado da memória: estudo do fazer artesanal têxtil no âmbito doméstico em Ipameri-GO

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-graduação em Têxtil e Moda.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 13 de agosto de 2021. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração:

Materiais e processos têxteis

Orientador:

Prof. Dr. João Paulo Pereira Marcicano

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO
(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)
CRB 8 - 4936

Duarte, Lívia Teixeira
O fiado da memória: estudo do fazer artesanal têxtil no âmbito doméstico em Ipameri - GO / Lívia Teixeira Duarte ; orientador, João Paulo Pereira Marcicano. – 2021.
210 f : il.

Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo.
Versão corrigida

1. Tecnologia têxtil. 2. Moda. 3. Sustentabilidade. 4. Campesinato - Ipameri (GO). 5. História oral. I. Marcicano, João Paulo Pereira, orient. II. Título.

CDD 22.ed. – .677

Nome: DUARTE, Lívia Teixeira

Título: **O fiado da memória: estudo do fazer artesanal têxtil no âmbito doméstico em Ipameri-GO**

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-graduação em Têxtil e Moda

Área de Concentração:

Materiais e processos têxteis

Aprovado em: 13/08/2021

Banca Examinadora

Profa. Dra. Isabel Cristina Italiano

Universidade de São Paulo – Escola de Artes, Ciências e Humanidades

Profa. Dra. Valéria Barbosa de Magalhães

Universidade de São Paulo – Escola de Artes, Ciências e Humanidades

Profa. Dra. Rita Morais de Andrade

Universidade Federal de Goiás – Faculdade de Artes Visuais

Agradecimentos

A presente pesquisa não possui uma sessão de dedicatória, pois eu aqui agradeço e a dedico a todas as pessoas que contribuíram para que ela fosse construída.

Em primeiro lugar quero agradecer às entrevistadas: Neide, Edith, Ana, Maria, Odilia, Ivone, Veronica (*in memoriam)*, Jeronima, Lourenza e Dalila. Seus relatos são a base dessa pesquisa, sem os quais ela não existiria. Obrigada por compartilharem suas histórias de vida e seu conhecimento. Um agradecimento especial a minha avó Ivone, por inspirar esse projeto por meio de suas narrativas sobre os tempos antigos. Também agradeço à Timina, a qual concedeu entrevista preliminar fundamental para o planejamento do projeto.

Gostaria de agradecer também a todos os professores pesquisadores que influenciaram de alguma forma o desenvolvimento da pesquisa: aos professores que ministraram as disciplinas as quais eu participei como aluna durante o mestrado; às professoras responsáveis pelo Encontro de Moda, Cultura e Historicidade dos GTs do Colóquio de Moda 2020 e as demais pesquisadoras que compartilharam suas investigações inspiradoras; às professoras Isabel Cristina Italiano, Valéria Barbosa Magalhães e Rita Morais de Andrade que aceitaram participar da banca de defesa e fizeram tantos apontamentos enriquecedores para o trabalho; e a Mary Kerr, por acreditar na minha capacidade e me fazer perceber o quanto o vestuário me interessava participando de suas aulas. Devo também um agradecimento importante ao meu orientador João Paulo Pereira Marcicano por todo o auxílio prestado.

Agradeço ao Instituto Urdume e ao SESC a realização da atividade de criação do Glossário Colaborativo de Técnicas Têxteis da América Latina, por meio do qual aprendi muito sobre o universo têxtil. Agradeço também às colegas de curso que compartilharam suas experiências, principalmente à Abadia Maria por fornecer tantas informações relevantes para minha pesquisa.

Quero agradecer aos coordenadores do ITS Brasil por serem compreensivos quanto à minha vida acadêmica, e aos meus colegas e frequentadores do Fab Lab Livre SP pelo aprendizado compartilhado. Agradeço em especial ao colega Ronei a colaboração na criação das imagens da dissertação.

Agradeço aos meus amigos por me possibilitarem renovar as energias em meio a essa rotina tão atribulada.

Quero agradecer às minhas tias pelo auxílio enquanto estive em Goiânia e Ipameri, especialmente à tia Renata pela colaboração na busca e contato com a entrevistadas. Agradeço à minha irmã Luciana pelos conselhos acadêmicos e à minha mãe Márcia por revisar essa obra. Obrigada por estarem sempre presentes na minha vida.

Agradeço também ao Mateus, meu companheiro, por me acompanhar nesse percurso de mestrado e tantos outros caminhos.

Por fim queria agradecer a você leitor dessa pesquisa, esteja você lendo essa seção ou não.

“A metáfora do nascimento aplicada ao trabalho de escrita nunca pareceu convincente para mim. A metáfora da tecelagem soa mais eficaz. Escrever é uma das próteses que inventamos para dar poder a nosso corpo. Escrever é uma habilidade, um forçar de nossos limites naturais que requer longo treinamento para assimilar técnicas que nós usamos com perícia crescente e, se for preciso, inventamos novas. A tecelagem representa bem essa ideia. Nós trabalhamos por meses, por anos, tecendo um texto, o melhor que somos capazes naquele momento. E quando está pronto, está lá, para sempre o mesmo, enquanto nós mudamos e continuaremos a mudar, prontos para tentar criar outras tessituras.”

Elena Ferrante, 2018

RESUMO

DUARTE, Lívia Teixeira. **O fiado da memória**: estudo do fazer artesanal têxtil no âmbito doméstico em Ipameri-GO**.** 2021. 210 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Versão corrigida.

Existe uma importante literatura referente à prática da tecelagem manual no Brasil. Contudo, pouco se pesquisou sobre as práticas que dão seguimento ao ciclo de vida dos têxteis artesanais, como a modelagem, a costura ou mesmo seu uso. Portanto, a presente pesquisa tem como objetivo compreender o ciclo de vida de um produto têxtil artesanal como um todo, desde a obtenção dos recursos primários até seu descarte. Esta compreensão não abrange apenas a dimensão técnica dos processos, mas também os aspectos ligados à sociedade, cultura e sustentabilidade. O contexto escolhido para a investigação é o município de Ipameri (GO) em meados do século XX, em um período em que predominava um modo de vida campesino e que é anterior à substituição massiva dos têxteis artesanais pelos industrializados que vai ocorrer por volta da década 1980. Além da literatura sobre o tema, os dados foram obtidos por meio de entrevistas com mulheres que praticam ou praticaram estas atividades. O método que norteia o trabalho é a história oral e as entrevistadas são elementos-chave na narrativa da pesquisa. O que elas nos contam é que, dentro de uma sociedade em que a produção de têxteis era uma obrigação feminina, a relação das artesãs com essas práticas é uma mistura de ressentimento e satisfação. Relatam também que a transição dos produtos têxteis artesanais para os industrializados foi um processo lento fomentado pela urbanização, industrialização e modernização do campo. Além disso, provam que apesar da produção artesanal não ser preponderante, precisa ser registrada para atestar que existiram realidades de produção diferentes da atual e que muitas outras ainda podem ser criadas. Por fim, demonstram que as tecnologias estão em constante mudança, não só em suas formas concretas, mas também na concepção que a sociedade faz acerca delas.

Palavras-chave**:** Artesanato têxtil. Vestuário. Campesinato goiano. História oral. Sustentabilidade.

ABSTRACT

DUARTE, Lívia Teixeira. **The thread of memory:** study of textile craft making in the domestic environment in Ipameri-GO. 2021. 210 p. Dissertation (Master of Science) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2021. Corrected version.

There is an important literature about the hand weaving practice in Brazil. However, limited research has been done on the activities that cover the life cycle of handcrafted textiles, such as pattern making, sewing, or even their use. Hence, this research aims to understand the life cycle of a handcrafted textile product as a whole, from extraction of raw materials to its disposal. This understanding does not only cover the technical dimension of the processes, but also comprehends aspects related to society, culture and sustainability. The context chosen for the investigation is the municipality of Ipameri (GO) in the 20th century, in a period in which a peasant way of life predominated and which is prior to the massive replacement of handcrafted by industrialized textiles that will occur around the 1980s. In addition to the literature about the subject, data were obtained through interviews with women who performed or perform these activities. The method that guides the research is oral History and the interviewees are a key element in the research narrative. What they tell us is that within a society in which textile production was a female obligation, the artisans' relationship with these practices is a mixture of resentment and satisfaction. They also say that the transition from handcrafted to industrialized textile products was a slow process fostered by urbanization, industrialization and modernization of the countryside. Furthermore, they prove that although artisanal production is not predominant nowadays, it is necessary to be registered to attest that there were different production realities from the current one and that many others are still to be created. Finally, they show that technologies are constantly changing, not only in their concrete forms, but also in society's conception of them.

Keywords**:** Textile craft. Costume history. Peasantry in Goias. Oral history. Sustainability.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Etapas da produção têxtil. 15
Figura 2 – Ipameri e municípios vizinhos. 20
Figura 3 – Colchas de repasso, Franca (SP). 36
Figura 4 – Colchas de repasso, Triângulo Mineiro. 36
Figura 5 – Padronagem do município de Berilo, MG. 37
Figura 6 – Contextos locais abordados pelo levantamento de literatura. 38
Figura 7 – Praça da Liberdade, Ipameri (GO), 19--?. 71
Figura 8 – Entrevistada Odilia Peixoto da Silva, Ipameri (GO). 78
Figura 9 – Entrevistada Ivone da Costa Pinto, Ipameri (GO). 81
Figura 10 – Entrevistada Maria Veronica do Nascimento, Ipameri (GO). 82
Figura 11 – Entrevistadas Jeronima Vaz de Assis e Lourenza Vaz da Costa, Ipameri (GO). 84
Figura 12 – Propriedade rural, Triângulo Mineiro, 198-?. 86
Figura 13 – Avó da entrevistada Ivone da Costa Pinto, Goiás (GO), meados do século XX. 90
Figura 14 – Traje masculino, Estados Unidos, 186-?. 93
Figura 15 – Técnica de tecido lavrado (bordado) no tear. 96
Figura 16 – Artesãs chegam no mutirão com suas rodas e artesãs fiando durante o evento. 106
Figura 17 – Bonecos representando o casal de “treiçoados”, Hidrolândia (GO). 107
Figura 18 – Usos domésticos dos tecidos artesanais – Minas Gerais: roupa de cama, mesa e banho. 113
Figura 19 – Repasso “laranja partida”. 114
Figura 20 – Tecidos de repasso encontrados no estado de Goiás. 115
Figura 21 – Amostras de panos de corte produzidos em Goiás. 118
Figura 22 – Vestuário masculino em Padre Bernardo (GO),198-?. 120
Figura 23 – Vestuário feminino em mutirão de fiandeiras, Ituiutaba (MG), [s.d.]. ... 121
Figura 24 – Vestuário infantil, zona rural da região de Ipameri (GO), cerca de 195-?. 122
Figura 25 – Vestuário festivo adulto e infantil, zona rural da região de Ipameri (GO), 195-?. 125
Figura 26 – Casas Macedo mencionada pela entrevistada Maria, Ipameri (GO), 1983. 129
Figura 27 - Fachada da Casa do Artesão João de Barro e pano de corte vendido no local, Ipameri (GO). 140
Figura 28 – Rodas de fiar das entrevistadas Jeronima e Lourenza. 142
Figura 29 – Modelo de ciclo de vida do produto segundo Vezzoli e Manzini (2011). 148
Figura 30 – Ciclo de vida de um produto têxtil artesanal. 149
Figura 31 – Capucho de algodão. 151
Figura 32 – Tosquia ou tosa do carneiro, Triângulo Mineiro, 198-?. 153
Figura 33 – Árvore que fornece a paina, Triângulo Mineiro, 198-?. 154
Figura 34 – Processo de descaroçamento, Triângulo Mineiro. 157
Figura 35 – Processo de bateção, Triângulo Mineiro. 157
Figura 36 – Processo de cardação, Triângulo Mineiro. 158
Figura 37 – Cardas da entrevistada Ivone: detalhe do verso e par de cardas. 159

Figura 38 – Processo de fiação coma roda de fiar, Triângulo Mineiro. 160
Figura 39 – Processo de enovelamento, Resende Costa (MG), 198-?..... 161
Figura 40 – Dobradeira utilizada para criar meadas, Sorocaba (SP). 162
Figura 41 – Meadas tingidas com a planta Quaresminha, Triângulo Mineiro. 163
Figura 42 – Balança de contrapeso, Berilo (MG). 165
Figura 43 – Ferramentas lançadeira e canelinha, Triângulo Mineiro. 166
Figura 44 – Urdideira pertencente à entrevistada Ana. 167
Figura 45 – Passagem dos fios pelas folhas de liço, Triângulo Mineiro. 168
Figura 46 – Tear de quatro liços. 169
Figura 47 – Estojo do Corte Centesimal da década de 1950. 172
Figura 48 – Caixa do método GEIA. 173
Figura 49 – Máquina de costura de pedal da marca Singer. 177

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 13

1.1 OBJETIVOS GERAIS E ESPECÍFICOS 17

1.1.1 Objetivo geral 17
1.1.2 Objetivos específicos 17

1.2 JUSTIFICATIVA 18

1.3 RECORTE GEOGRÁFICO E TEMPORAL 19

1.4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS 22

1.4.1 Elaboração de projeto 24
1.4.2 Coleta de dados 26
1.4.3 Tratamento de dados 28
1.4.4 Análise dos dados 30
1.4.5 Interpretação e apresentação dos dados 30

2 A TECELAGEM ARTESANAL DOMÉSTICA E SUA LITERATURA 33

2.1 OS ESTUDOS PIONEIROS: A TECELAGEM ARTESANAL TRADICIONAL 38

2.1.1 Antropologia Física - Moojen e Guaraciaba (1930-1940) 39
2.1.2 Ciências sociais, história e folclore - Marconi (1950-1960) 43
2.1.3 Academia e instituições oficiais – Garcia; Maureau, Fonseca e Altafin; Geisel e Lody; e Mirandola (1970-1980) 45

2.2 DESENVOLVIMENTO DO TEMA (1990-2020): TECELAGEM ARTESANAL EM REARRANJO 50

2.2.1 Resende Costa (MG) 51
2.2.2 Carmo do Rio Claro (MG) 54
2.2.3 Uberlândia (MG) 55
2.2.4 Vale do Urucuia (MG) 57
2.2.5 Unaí (MG) 58
2.2.6 Chapado do Veadeiros (GO) 58
2.2.7 Brasília e cidades satélites (DF) 59
2.2.8 Olhos d'água (GO) 60
2.2.9 Pirenópolis (GO) 61
2.2.10 Anápolis (GO) 62
2.2.11 Hidrolândia (GO) 62

2.3 REFLEXÕES SOBRE A LITERATURA 63

3 AS ENTREVISTADAS E O CONTEXTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DA REGIÃO DE IPAMERI 65

3.1 GOIÁS 66

3.2 IPAMERI 71

3.3 ENTREVISTADAS: AS ARTESÃS DE IPAMERI 76
3.3.1 Neide e Edith 76
3.3.2 Ana 77
3.3.3 Odilia 78
3.3.4 Maria 80
3.3.5 Ivone 81
3.3.6 Veronica 82
3.3.7 Jeronima e Lourenza 84
3.4 CAMPESINATO GOIANO E O PAPEL DAS MULHERES NESSA SOCIEDADE 85

4 PRODUÇÃO ARTESANAL TÊXTIL EM IPAMERI E REGIÃO 91

4.1 O FAZER TÊXTIL E SEUS PRODUTOS NA REGIÃO DE IPAMERI SEGUNDO A LITERATURA – SÉCULO XIX 91

4.2 O FAZER TÊXTIL E SEUS PRODUTOS NA REGIÃO DE IPAMERI SEGUNDO AS MEMÓRIAS DAS ENTREVISTADAS E A LITERATURA – SÉCULO XX 94

4.2.1 Conhecimento e aprendizado têxtil 94
4.2.2 Homens no têxtil 100
4.2.3 Profissões têxteis 102
4.2.4 Mutirão e traição 105
4.2.5 Administração de recursos 108
4.2.6 Venda de têxteis 110
4.2.7 Produtos têxteis 112
4.2.8 Vestuário 116
4.2.9 Comércio 128
4.3 TRANSIÇÃO DOS TÊXTEIS ARTESANAIS PARA OS INDUSTRIAIS 130

4.4 REALIDADE RECENTE DOS TÊXTEIS ARTESANAIS EM IPAMERI E RELAÇÃO DAS ENTREVISTADAS COM OS TÊXTEIS 137

5 O CICLO DE VIDA DOS PRODUTOS ARTESANAIS TÊXTEIS E DO VESTUÁRIO DE TRADIÇÃO DOMÉSTICA, SEUS PROCESSOS E A SUSTENTABILIDADE 146

5.1 O CONCEITO DE CICLO DE VIDA DO PRODUTO 146

5.2 CICLO DE VIDA UM ARTIGO TÊXTIL PRODUZIDO EM ÂMBITO DOMÉSTICO 148

5.3 OS PROCESSOS 150

5.3.1 Pré-produção 150
5.3.2 Produção 155
5.3.3 Uso 178
5.3.4 Eliminação 182

5.4 A SUSTENTABILIDADE PRESENTE NO CICLO DE VIDA DE UM PRODUTO ARTESANAL TÊXTIL 184

5.4.1 Conceito de sustentabilidade e desenvolvimento sustentável 184
5.4.2 A consciência ambiental 185
5.4.3 A sustentabilidade presente na cultura campesina da região de Ipameri 188
5.4.4 Análise da sustentabilidade presente no ciclo de vida de um produto têxtil artesanal genérico 189

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 197

REFERÊNCIAS 201

1 INTRODUÇÃO

A história da produção têxtil[1] artesanal está fortemente atrelada à própria história da humanidade. As primeiras evidências de peças do vestuário, retratadas em imagens rupestres, datam de aproximadamente 30.000 anos. Por meio delas é possível inferir a existência de saias, calças e capas, provavelmente feitas de pele animal. Os tecidos demoraram um pouco mais para serem registrados: por volta de 27.000 anos. Possivelmente desenvolvidos a partir de técnicas de cestaria, foram se tornando cada vez mais sofisticados e seu fazer acompanhou os povos que se distribuíram ao redor do planeta (BOUCHER, 2010; TORTORA; EUBANK, 2005).

Na América, descobertas nas covas de Guitarrero, Peru, mostram que métodos têxteis anteriores à adoção do tear já eram realizados em 8.000 AC. Desde então as sociedades pré-colombianas não só dominaram esses processos, como alcançaram um nível de refinamento extremamente alto na atividade, explicado por uma longa tradição. Sabe-se que os tecidos de Yucatán eram famosos no mundo antigo e adquiridos por várias regiões vizinhas. Ainda que não tenham sobrevivido resquícios até os nossos tempos, murais e estátuas atestam a exuberância das vestes do povo maia. Dos astecas conhecemos, entre outras informações, os relatos coloniais referentes à importância de suas mantas como objetos que denotavam distinção e hierarquia (TRUEL, 1975).

É a partir de relatos escritos que também conhecemos a produção têxtil dos povos que aqui viviam no momento do achamento do Brasil. A primeira troca entre portugueses e indígenas, narrada por Pero Vaz de Caminha em sua famosa carta, foi de artigos da indumentária. Os europeus ofereceram um barrete vermelho e uma carapuça de linho, enquanto os nativos lhes deram um “sombreiro de penas de aves”,

---

1 Na presente pesquisa a definição de termo “têxtil” é a mesma empregada por Matthews (2018, p. 1428-1429, tradução nossa): Originalmente pano tecido, hoje geralmente aplicado à: (a) Insumos e filamentos adequados para conversão ou uso como fios, ou a preparação de materiais tecidos, (b) Fios feitos de fibras naturais ou artificiais, (c) Tecidos e outros produtos manufaturados feitos de fibras, conforme definido anteriormente e (d) Roupas e outros artigos fabricados inteiramente com um ou mais dos elementos acima, e artigos feitos principalmente com os itens acima, quando os produtos mantiverem a flexibilidade e caimento característicos dos tecidos originais. Qualquer item fabricado a partir de fibras ou filamentos naturais ou artificiais, por exemplo, fios, linhas, cordões, cordas, tranças, rendas, bordados, redes e tecidos feitos por tecelagem, tricotagem, entrançamento, feltragem, colagem e tufagem.

em realidade uma diadema tecida em palha e enfeitada com penas. A carta de Caminha também informa que os indígenas sabiam tecer fibras vegetais, inclusive o algodão, do qual confeccionavam redes, faixas e outros produtos para fins diversos (PRADO; BRAGA, 2011).

Nos séculos seguintes os relatos dos viajantes foram importantes para documentar não apenas a produção e uso de têxteis artesanais por indígenas, como também por colonos e escravizados. O naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire, entre os anos de 1816 e 1822, percorreu o interior do país descrevendo, entre outros tópicos, o vestuário interiorano. Na paróquia gaúcha de Mostradas, chamou-lhe a atenção os “grosseiros” ponchos de lã branca com listras escuras que as mulheres produziam em seu tear para serem utilizadas por “negros ou índios”. Na região do vale do rio Paraíba, relata que os índios Coroados sabiam retirar estopa das embaúbas, utilizando-as para produzir redes e calças “que apenas descem até os joelhos”. No interior da província de Minas Gerais se espantou com as camisas desabotoadas dos eclesiásticos e as camisas usadas para fora da calça dos índios Malalis e portugueses pobres (SAINT-HILAIRE; COSTA, 2002; SAINT-HILAIRE; LESSA, 1938).

As práticas têxteis artesanais continuaram a ser registradas por cronistas viajantes (LEAL, 1892), folcloristas (CASCUDO, 2015) e estudiosos (HOLANDA, 1994) ao longo dos anos, mas somente na década de 1980 começam a se tornar mais frequentes pesquisas acadêmicas sobre o tema. Possivelmente incentivados por uma política institucionalizada de preservação da cultura (BORGES, 2011), vários estudos passam a abordar unicamente esses fenômenos, tendo a tecelagem artesanal como destaque (GARCIA, 1981; GEISEL; LODY, 1983; MARCONI, 1981). São obras que enfocam os aspectos antropológicos e sociológicos de práticas têxteis. A partir de então, os processos artesanais têxteis não são contados somente por vestígios materiais, relatos escritos ou estudiosos do tema, mas também por quem os faz. A grande característica dos estudos recentes sobre processos têxteis artesanais no Brasil é que os seus praticantes deixaram de serem testemunhas, ganhando nome e possibilidade de narrarem suas realidades.

A presente pesquisa pertence a esta categoria de estudos e pretende, utilizando o método da história oral, entender a tecnologia têxtil artesanal realizada na região de Ipameri (GO) em meados do século XX em um contexto campesino a partir dos relatos de mulheres que praticaram a tecelagem, a costura, a fiação, entre outros processos têxteis, e a literatura já existente sobre o tema.

Hui (2020) nega a concepção de que exista uma única tecnologia, provinda de uma única humanidade. Para o teórico existem, na realidade, inúmeras tecnologias, estando elas intrinsicamente ligadas às cosmovisões de um povo. Pensando a partir desse viés, a compreensão dos aspectos de uma técnica somente é possível buscando entender também o modo de pensar e viver das pessoas que a praticam. Consequentemente, pretende-se conhecer quem eram e em que contexto viviam as pessoas que utilizavam essas técnicas, no caso, mulheres do campesinato goiano.

É importante notar que apesar da diversidade dos vestígios, relatos e estudos que registram a história da produção têxtil, as práticas seguem majoritariamente o mesmo padrão produtivo. Pezzolo (2019, p. 14), por exemplo, afirma que estrutura básica dos tecidos produzidos no mediterrâneo no século XV: “em nada difere das utilizadas pelos artesãos de hoje. Os processos fundamentais da tecelagem ainda são os mesmos, embora métodos e equipamentos tenham sido alterados.”

O processo produtivo têxtil, apresentado pela Figura 1, começa pela obtenção da matéria prima para a confecção do fio. Para essa finalidade podem ser utilizadas fibras vegetais, tais como algodão, linho, pita, e fibras de origem animal, como a lã ovina. Esses materiais passam por um primeiro tratamento e limpeza. Depois as fibras são retorcidas e unidas de maneira a formar um fio contínuo, que pode ser enrolado em forma de meadas ou novelos. Caso se queira modificar a cor natural do material, as meadas são expostas a um processo de tingimento. A próxima etapa constitui-se na tecedura em si, ou seja, entrelaçamento dos fios para a confecção do tecido. O resultado desse processo pode ser um produto finalizado, como no caso de um tapete ou toalha, ou um pano, que pode vir a ser cortado e costurado para constituir uma peça do vestuário ou outro (GEISEL; LODY, 1983).

Figura 1 – Etapas da produção têxtil.

Fonte: elaborado por Livia Teixeira Duarte e Ronei Santos, 2021.

Por séculos o modelo de produção têxtil manual foi predominante em todo mundo. Ferramentas para limpeza de fibras, fiação do fio e tecimento das tramas eram quase que unicamente movidos pelo esforço humano. Somente com o advento da Revolução Industrial, no século XVIII, esse cenário se alteraria. Como se sabe, foi a partir desse momento que o trabalho dos homens começa a ser amplamente substituído pelo das máquinas, ocasionando uma mudança de paradigma radical na produção têxtil. Modificações nos dispositivos de fiação e o próprio tear permitiram um aumento substancial na velocidade da produção (TORTORA; EUBANK, 2005).

Hoje, menos de três séculos desde este momento, já vemos indícios concretos que o modo de produção atual não se sustenta nesses moldes. Esgotamento de recursos naturais, extinção de espécies e aumento de desigualdade socioeconômica são alguns dos sinais. Assim, a sociedade tem buscado formas mais sustentáveis de produção (SALCEDO, 2014).

A produção artesanal então voltou a pauta. Com efeito, é possível perceber uma tendência de resgate de tecnologias ancestrais muito motivada pelas insustentabilidades dos modelos de produção industrial vigentes. Roupas artesanais, tingimento natural, entre outros processos, aparecem como alternativas importantes para uma moda mais sustentável (FLETCHER; GROSE, 2011).

Essas tecnologias podem não ser a forma predominante de produção atualmente, mas elas nunca deixaram de ser praticadas. Às margens do modo de produção dominante, artesãos e artesãs continuaram a fiar, tecer, tingir e costurar. Aqueles que já não praticam essas atividades, guardam na memória um rico universo de conhecimento e experiência. Quem são essas pessoas? Em qual contexto e como produziam? O que elas têm a contar sobre o fazer artesanal têxtil e seus usos? Como esses processos podem se arranjados formando um ciclo produtivo? Esses processos podem contribuir para elaboração de formas mais sustentáveis de produção? Esses são alguns dos questionamentos levantados pela presente pesquisa e que pretendem ser investigados.

1.1 OBJETIVOS GERAIS E ESPECÍFICOS

1.1.1 Objetivo geral

Compreender, por meio do método da história oral, o ciclo de vida de artigos têxteis confeccionados de forma artesanal e em âmbito doméstico no município do interior goiano de Ipameri em meados do século XX, até o momento em que estes se tornam exceção em meio aos produtos industrializados por volta da década de 1980. Essa investigação não visa apenas o entendimento da dimensão tecnológica das práticas têxteis, mas também no que se refere aos aspectos ligados às relações culturais e sociais das mulheres campesinas que as praticam ou praticaram a partir de seus próprios relatos e acepções. Por fim, busca avaliar a sustentabilidade presente no processo produtivo descrito.

1.1.2 Objetivos específicos

- Mapear e analisar a literatura referente à tecelagem artesanal, que serve como ponto de partida para o estudo de outros processos artesanais têxteis.
- Conhecer os aspectos históricos da região, o contexto social e a história de vidas das mulheres que desenvolveram essas práticas.
- Entender o contexto da produção de artigos têxteis e do vestuário no município de Ipameri, a natureza da relação que as artesãs possuem com os têxteis e apreender em qual conjuntura os produtos artesanais têxteis começam a ser substituídos pelos industrializados e a quais fatores se deve essa mudança produtiva e de consumo.
- Descrever como ocorriam os processos artesanais têxteis em contexto rural no período narrado pelas entrevistadas e como eles se relacionavam formando um ciclo produtivo. Estabelecer conexões desse ciclo com os ideais da sustentabilidade.

1.2 JUSTIFICATIVA

Dados apontam que há uma importante lacuna no que se refere aos estudos sobre têxteis nas áreas de cultura, museologia, história e patrimônio (SOBREIRA, 2019). Assim, a presente pesquisa busca, primeiramente, produzir contribuições para o campo da história da tecnologia têxtil e do vestuário. Apesar de haver uma quantidade considerável de fontes bibliográficas sérias e bem fundamentadas sobre as técnicas têxteis no Brasil, acredita-se que ainda haja pontos a serem registrados. Hoje muitos processos sobrevivem somente nas mãos e memórias daqueles que os praticaram. Dessa forma, em vias de serem esquecidos, registrar esses conhecimentos ancestrais é fundamental. A extinção desse patrimônio representaria a perda de uma parte rica da história e cultura do país.

Também foi constatado que o uso da história oral em pesquisas relacionadas aos têxteis e vestuário é pouco explorado e entende-se que o método poderia ser enriquecedor para o conhecimento destes campos. Dessa forma, a presente pesquisa poderia vir a servir como referência para sua aplicação em outros contextos.

A pesquisa pode também trazer a conhecimento novas técnicas ou mesmo informações relevantes sobre as técnicas têxteis já registradas. Assim, processos atuais, mesmo industriais, podem ser aprimorados.

Ainda com relação ao campo dos estudos sobre têxteis, poucos são os que tratam das relações entre os artigos têxteis e do vestuário e as culturas marginalizadas como a do campesinato goiano. Portanto, registrar esse modo de vida e seus fazeres é tarefa importante:

> [...] cabe à academia produzir os conhecimentos necessários, capazes de inspirar novas políticas de inclusão social, que efetivamente considere o campesinato enquanto forma de produção e modo de vida (WANDERLEY, 2014, p. 41).

Mais importante ainda por se tratar de história de mulheres, que historicamente sofrem com um vazio de produção, pois: “Até recentemente, o prisma androcêntrico distorceu a maior parte do nosso conhecimento sobre as mulheres – e a vida das mulheres comuns, têm sido vistas como desimportantes ou até mesmo insignificantes” (PATAI, 2010, p. 20).

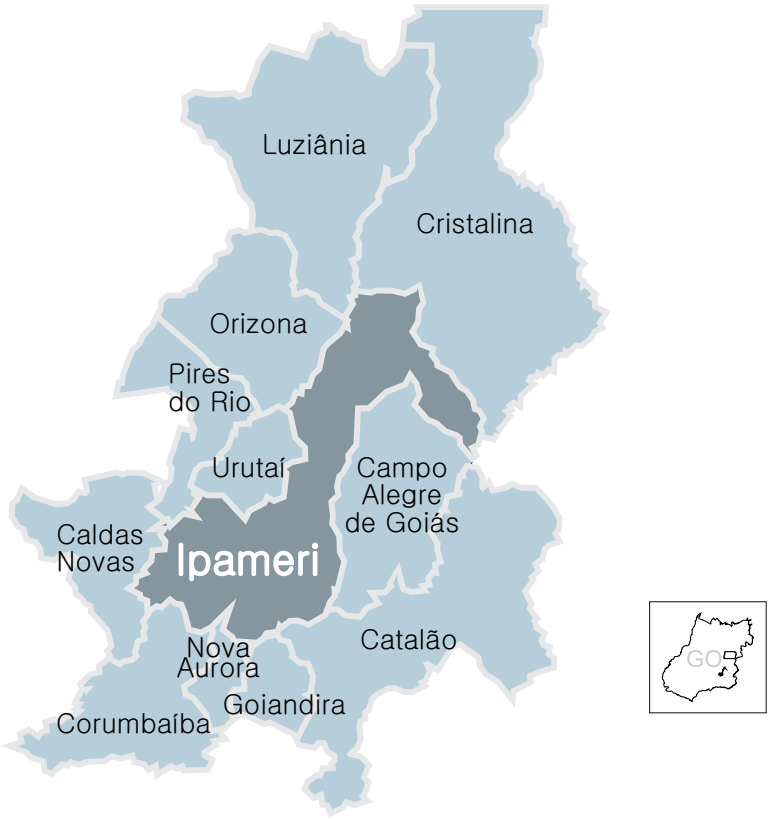
Por fim, uma possível contribuição do projeto, ligada ao uso da história oral, é o potencial que o método carrega de permitir com que seus entrevistados se vejam como agentes ativos na construção da sua realidade. Meihy (2002) comenta que a prática “garante sentido social à vida de depoentes e leitores, que passam a entender a sequência histórica e se sentem parte do contexto em que vivem”.

Durante as entrevistas constatou-se que muitas das artesãs se mostraram surpresas que alguém ainda se mostrasse interessada nas suas atividades. A maioria desconhecia que atualmente empresas estão utilizando essas técnicas tradicionais como modo de valorizar seu produto (GOMIDES, 2019). Portanto, o projeto pode servir como ferramenta de fortalecimento da autoestima dessas pessoas, pois reconhece o valor de suas vidas e dos saberes que elas possuem, mas desconhecem a importância.

1.3 RECORTE GEOGRÁFICO E TEMPORAL

Como recorte geográfico do estudo, a pesquisa se baseou em entrevistas com mulheres residentes em Ipameri (GO) e que desenvolveram atividades têxteis no ambiente rural deste município e dos vizinhos. A região (Figura 2) foi escolhida por ser de conhecimento da autora a existência de pessoas que praticavam ou praticam técnicas artesanais têxteis. Dessa forma, o levantamento de possíveis entrevistados seria facilitado, além de questões prática da pesquisa, como o deslocamento para a realização das entrevistas.

Figura 2 – Ipameri e municípios vizinhos.



Fonte: elaborado por Livia Teixeira Duarte e Ronei Santos, 2021.

Apesar de corresponder a um espaço territorial limitado, acredita-se que devido às características socioculturais comuns a outros municípios do sudeste de Goiás e Triângulo Mineiro, o cenário local pode ser considerado representativo de uma realidade e extrapolado para um contexto mais abrangente. Além disso, constatou-se que há uma considerável produção literária sobre a produção têxtil da região, que pode ser utilizada como referência para o estudo.

Como a maior parte das terras goianas, a região do sudeste goiano foi colonizada por viajantes atraídos pelas promessas de riquezas, por missionários a serviço da fé cristã e por aqueles ocupados na atividade de captura de indígenas para escravidão (LACERDA, 1977). O fazer têxtil artesanal já aparecia em relatos de exploradores do século XIX, mostrando as raízes diversas deste conhecimento. O viajante francês Auguste de Saint-Hilaire (1975, p.64-65) faz a seguinte descrição explicando como se dava a escravidão dos nativos e citando a produção de tecidos na Goiás colonial:

> [...] Os Caiapós cultivam a terra em comum, trabalhando cinco dias por semana, sob a supervisão dos pedestres. A colheita é recolhida aos armazéns da cidade e em seguida distribuída, pelo cabo-comandante, entre as famílias indígenas, de acordo com as necessidades de cada uma. O excedente é vendido à cidade ou aos pedestres, que são obrigados a custear seu próprio sustento. Com o produto dessa venda, o diretor geral compra sal, fumo, tecidos de algodão e utensílios de ferro, que envia ao cabo-comandante para que sejam distribuídos entre os indígenas. Há na aldeia um moinho de água que move ao mesmo tempo uma mó destinada a moer milho, uma máquina de descaroçar algodão e, finalmente, vinte e quatro fusos. Uma mulata recebe 50.000 réis por ano para ensinar as mulheres Caiapós a fiar e tecer o algodão. O produto desse trabalho também pertence à comunidade, assim como os produtos da terra. Os dois dias de folga que tem os indígenas são os domingos e a segunda-feira, que eles aproveitam para caçar ou cuidar das pequenas plantações particulares de inhame (*Caladium esculentum*) e batatas (*Convolvulus batatas*).

Como é possível observar pelo trecho acima apresentado, as origens do fazer têxtil artesanal em Goiás se deram no cruzamento dos saberes de diferentes povos, ainda que de forma imposta. Em todo país, a tecelagem artesanal incorporou técnicas e motivos das diferentes etnias que aqui conviveram. Uso de ferramentas, materiais e tratamentos próprios, sugerem a presença de elementos europeus, indígenas e africanos (GEISEL; LODY, 1983).

Ainda no século XIX, Bernardo Élis apresenta mais informações sobre a tecelagem no estado:

> Rara é a fazenda ou povoado que não tenha uma, duas, ou mais tecelãs (tecedeiras ou teceloas). O uso do tear como produtor dos tecidos que se usam em Goiás vem de priscas eras. Historicamente sabemos que, em 1861, havia na Província de Goiás 1.555 pequenos teares individuais, que produziam, por ano, 370.000 varas (é a medida usada até hoje pelas artesãs) de pano grosso, mais 12.000 varas de pano fino, 200 varas de riscado, 2.000 cobertores e 500 redes de dormir. O estado não só consumia esse produto, como exportava para estados vizinhos. Se não exagerou o escritor Bernardo Élis, usemos suas informações: “Pode-se dizer que, até 1930, o tecido usado para todos os fins era o algodão tecido em casa, nos primitivos teares de pau tão abundantes.” “O algodão tecido cá”, como chamavam, atendia a mais de 95% do consumo de panos em geral (ÉLIS apud LACERDA, 1977, p.42-43).

A partir dessas informações é possível constatar que a produção de artigos têxteis há muito faz parte da cultura do povo de Goiás. Assim, com a pesquisa

pretende-se apreender parte desse conhecimento, que ainda permanece nas pessoas que ouviram histórias ou presenciaram tempos passados.

Para a compreensão do recorte temporal da presente pesquisa, é importante informar que nas narrativas de história oral costumam coexistir três temporalidades distintas: o “tempo antigo”, aquele de que fazem parte os relatos orais e memórias ancestrais; o “tempo dos acontecimentos”, no qual se desenvolvem os eventos mais marcantes do depoimento; e o “tempo da narrativa”, o momento em que as entrevistas estão sendo desenvolvidas e no qual os outros dois tempos estão sendo invocados na construção do relato (MEIHY, 2002). Portanto, nas falas das artesãs de Ipameri esses tempos se cruzam constantemente. Fez-se necessário conhecer esses tempos, para melhor discerni-los e julgar os dados a serem utilizados.

Apesar da pesquisa realizar uma contextualização extensa que abrange desde tempos coloniais até a época atual, a análise se concentra no período que vai das primeiras memórias das entrevistadas em suas infâncias, por volta das décadas de 1930 e 1940, até o momento em que elas relatam deixar de produzir suas próprias peças e tecidos e começam a comprar no varejo, o que ocorre predominantemente entre as décadas de 1970 e 1980.

1.4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A presente pesquisa se fundamentou em uma abordagem qualitativa, pois esta apresenta características alinhadas às premissas do projeto, tais como: utilização de textos como material empírico; investigação do cotidiano dos participantes, levando em conta suas perspectivas; e emprego de métodos abertos o suficiente para que possibilitem a apreensão de relações e processos (FLICK, 2009).

Quanto à finalidade, a pesquisa pode ser considerada descritiva-exploratória. Pesquisa descritiva é aquela que tem como objetivo a descrição de uma população/fenômeno ou a demonstração de conexões entre variáveis distintas. A pesquisa exploratória, por outro lado, procura apresentar um panorama de um determinado fato, desenvolvendo, esclarecendo e modificando ideias (GIL, 1989). Assim, o caráter descritivo da pesquisa está na busca pelo entendimento do contexto

da produção artesanal têxtil em Ipameri durante o período estudado e na compreensão da forma com que os processos se relacionam formando o ciclo de vida do produto têxtil. Quanto ao aspecto exploratório, este está no levantamento de possíveis conexões entre as práticas descritas e os ideais da sustentabilidade.

A história oral foi adotada como conceito que embasa a pesquisa. Ainda que Alberti (2013) informe que não há um consenso sobre sua natureza como método, fonte ou técnica, aqui ela é considerada matriz metodológica e a norteia. O Manual de História Oral da autora, assim como o de Meihy (2002), fundamentam os procedimentos metodológicos e ajudaram na estruturação do projeto[2]. A justificativa para a escolha desse método é permitir acessar às visões das pessoas que fazem parte daquele contexto, pois apesar da tecelagem manual ser um fenômeno razoavelmente documentado, a visão de suas praticantes não o é de igual forma.

A história oral é definida como método que emprega entrevistas com pessoas que participaram ou testemunharam um determinado fenômeno social, com o intuito de compreendê-lo. Os depoimentos são gravados por meio de aparelhos eletrônicos e podem ser considerados documentos históricos em si (ALBERTI, 2013).

Apesar de muitas vezes retratar momentos históricos anteriores, a história oral é considerada história do tempo presente, pois carrega as interpretações e visões atuais dos entrevistados (MEIHY, 2002). Alberti (2013) pontua que sua função é:

> [...] ampliar o conhecimento sobre acontecimentos e conjunturas do passado por meio do estudo aprofundado de experiências e visões particulares; de procurar compreender a sociedade através do indivíduo que nela viveu; de estabelecer relações entre o geral e o particular mediante a análise comparativa de diferentes testemunhos, e de tomar as formas como o passado é apreendido e interpretado por indivíduos e grupos como dado objetivo para compreender suas ações.

Dessa forma, a escolha da metodologia pareceu adequada para a elucidação das problemáticas descritas na seção de objetivos da pesquisa, como, por exemplo, o entendimento do contexto das mulheres praticantes de técnicas têxteis artesanais.

---

[2] Apesar de não se tratar de um referencial teórico recente, ele carrega premissas sobre a história oral que se mantêm relevantes e continuam presentes em estudos atuais sobre o método.

Meihy (2002) recomenda que as pesquisas de história oral sigam alguns procedimentos metodológicos. São eles: 1- Elaboração de projeto; 2- Gravação das entrevistas; 3- Confecção do documento escrito (transcrição); 4- Análise dos dados. As duas primeiras etapas são obrigatórias e sem elas uma pesquisa não pode ser considerada adepta do método. As duas últimas podem ou não estar presentes e suas omissões são válidas desde que coincidam com as finalidades descritas no projeto de pesquisa.

Tendo como referência essa ordenação, assim como a de outros autores com contribuições no campo da história oral (ALBERTI, 2013; QUEIROZ, 1991; THOMPSON, 1998) e no estudo da metodologia do trabalho científico (CRESWELL, 2007; FLICK, 2009; GIL, 1989, YIN, 2006), para a presente pesquisa optou-se pela divisão do projeto nas seguintes etapas: 1- Elaboração de projeto; 2- Coleta de dados; 3- Tratamento de dados; 4- Análise dos dados; 5- Interpretação e apresentação dos dados.

A seguir estão descritas as atividades desenvolvidas em cada uma dessas etapas.

1.4.1 Elaboração de projeto

Essa etapa teve como propósito delinear procedimentos relacionados às etapas posteriores e se inicia com a submissão de projeto de pesquisa para processo seletivo de entrada no programa. No documento submetido, os objetivos de pesquisa já estavam bem definidos, mas houve mudanças significativas em outros aspectos do projeto até o final desta fase, que se estende até o período anterior à pesquisa de campo.

O primeiro passo do projeto foi a realização de pesquisa bibliográfica sobre os temas abordados. Foram consultados livros, dissertações, teses, artigos e reportagens. Além da finalidade de se conhecer um fenômeno para poder dissertar sobre ele, essa tarefa foi fundamental para criar bases mais sólidas para a etapa seguinte de coleta de dados. Sobre o assunto, Alberti (2013, p.260-261) escreve:

> Ampliar e aprofundar o conhecimento sobre o tema não significa passar a saber tudo a seu respeito, mesmo porque, se isso fosse possível, não haveria sequer necessidade de prosseguir na pesquisa e procurar conhecer ainda mais através das entrevistas. Entretanto,

> essa medida é fundamental para a produção dos documentos de história oral, desde a elaboração do roteiro até o tratamento das entrevistas. É conhecendo amplamente o tema que o pesquisador pode otimizar seu desempenho e imprimir à produção dos documentos de história oral um alto grau de qualidade. Será possível, por exemplo, situar com bastante clareza a atuação de determinado entrevistado com relação ao objeto estudado e preparar-se para dele obter um depoimento de grande valor para a pesquisa, formulando perguntas enriquecedoras para o diálogo e reconhecendo respostas significativas. As informações obtidas durante a pesquisa podem transformar-se em incentivo para o entrevistado no momento da entrevista, já que encontrará diante de si um interlocutor versado nos assuntos em questão, capaz, inclusive, de auxiliá-lo no esforço de recordação. Por outro lado, a equipe de pesquisadores assim preparada pode reconhecer respostas insatisfatórias ou lacunas no depoimento, sendo possível apontá-las, seja no decorrer da entrevista, solicitando o esclarecimento[…]

Assim, era importante compreender, a partir da literatura existente, o contexto da atividade da tecelagem manual e encontrar suas lacunas de conhecimento. Além disso, a pesquisa bibliográfica abrangeu o tema da história oral, pois como ela seria utilizada como metodologia, era importante tentar dominar suas prerrogativas.

O exame de qualificação foi fundamental para o aperfeiçoamento do projeto. Os comentários da banca contribuíram de forma que se entendesse que a pesquisa estava ampla demais para ser desenvolvida com eficiência dentro do tempo necessário. Assim, procurou-se diminuir o recorte geográfico. Ao invés de investigar várias cidades do sudeste goiano, optou-se por analisar o cenário de apenas uma. A ideia inicial de se trabalhar as conexões dos processos abordados com a sustentabilidade, no decorrer de todo o texto, também foi alterada. Deixou de ser propósito central e passou a complementar os desdobramentos do Capítulo 5. Foi nesse momento que a história oral passou a ser o eixo principal da pesquisa.

O planejamento da pesquisa de campo se iniciou logo em seguida. O primeiro passo foi a submissão do projeto ao Comitê de Ética em Pesquisa com seres humanos, pois somente a partir da sua autorização as entrevistas poderiam ser realizadas. Assim, foi necessário que vários pontos do projeto fossem decididos naquele momento. Todos eles levaram em conta que haveria pouco tempo para a pesquisa de campo - duas semanas - e que muito provavelmente não haveria como voltar ao local depois do período estipulado.

Como as entrevistas seriam parte central da pesquisa de campo, era necessário selecionar quem seriam as pessoas entrevistadas e o modo como os

encontros ocorreriam. Meihy (2002) prescreve a escolha de uma colônia ou grupo de pessoas ligadas por traços identitários como raça, gênero e classe social. Dessa forma, optou-se por uma colônia que incluísse pessoas que realizassem ou tivessem realizado processos têxteis artesanais no local mencionado.

Quanto a formação da rede, outro conceito de Meihy (2002), que faz referência às pessoas que de fato participariam do projeto, ela se iniciou em duas frentes: contatando a Casa do Artesão do município de Ipameri via telefone, para se recolher contatos de artesãs têxteis; e com entrevista prévia realizada pela autora com a sua avó, em que ela cita outras tecedeiras passíveis de serem entrevistadas. Com relação ao número de entrevistadas, entendeu-se que algo próximo a dez seria um bom número, pois apresentaria uma variedade de visões e ao mesmo tempo demandaria um tempo de tratamento (transcrição) possível de ser realizado dentro das dimensões do projeto.

Quanto à forma das entrevistas, era necessário optar pela forma “história de vida” ou “temática”, as duas modalidades de história oral mais coerentes com a pesquisa. Na primeira, pede-se ao entrevistado que narre sua vida, tentando o pesquisador influenciar o mínimo possível nos caminhos da conversa. Já na modalidade temática, existe um questionário que guia o encontro, pois o objetivo é acessar informações sobre dados específicos (MEIHY, 2002). A escolha foi por realizar uma pesquisa temática, mas incluir uma questão solicitando que os entrevistados relatassem brevemente suas vidas até o momento. As demais perguntas do questionário abordariam temas pertinentes aos assuntos descritos no item Objetivos da pesquisa.

Assim que o projeto foi aceito pelo Comitê de Ética em Pesquisa e o planejamento da pesquisa de campo finalizado, pode-se avançar para a próxima etapa.

1.4.2 Coleta de dados

A pesquisa de campo foi a atividade mais importante dessa fase. Ela ocorreu nos meses de novembro e dezembro de 2019. Nesse período foram realizados sete encontros com mulheres, a maioria com mais de 70 anos, sendo que em alguns houve mais de uma participante.

O procedimento de encontrar as entrevistadas se deu por meio da rede já descrita e de indicações da Irmã Inês, articuladora social influente na cidade. De início houve uma certa dificuldade para que as mulheres aceitassem ser entrevistadas, pois era evidente que a autora não pertencia àquele contexto. A relutância apenas foi contornada com a presença da tia da autora durante os primeiros contatos, pois sendo ela moradora de Ipameri e figura conhecida, permitiu que as entrevistadas se sentissem mais seguras para estabelecer conexões.

As entrevistas foram gravadas com aparelho gravador semiprofissional Zoom H1n e microfones de lapela Boya BY-M1DM pertencentes à autora, sempre se atentando para que fossem feitos *backups* dos materiais. No início dos encontros era feita uma breve explicação sobre o projeto e informado que o depoimento poderia ser interrompido a qualquer momento pela entrevistada. Os Termos de Consentimento Livre e Esclarecido eram preenchidos ao final dos encontros.

Anteriormente haviam sido planejadas a realização de dez entrevistas por se considerar um número adequado para o tempo disponível para a execução do projeto, pois além dos encontros em si, deveriam ser contabilizadas as durações dos processos de transcrição e análise dos dados. Contudo, ao realizar o sexto encontro percebeu-se que os dados obtidos começaram a se repetir, chegando ao chamado ponto de saturação.

> [...] formulado pelo sociólogo Daniel Bertaux. De acordo com esse autor, há um momento em que as entrevistas acabam por se repetir, seja em seu conteúdo, seja na forma pela qual se constrói a narrativa. Quando as entrevistas realizadas em uma pesquisa de história oral começam a se tornar repetitivas, continuar o trabalho significa aumentar o investimento enquanto o retorno é reduzido, já que se produz cada vez menos informação (ALBERTI, 2013).

Segundo o autor, ao perceber a possibilidade de que tenha se chegado a um ponto de saturação, é preciso verificar o fato realizando outras entrevistas e analisando se novos dados são encontrados. Assim, foi realizado um sétimo encontro em que, de fato, muito dados se repetiram, confirmando que a pesquisa havia chegado a um ponto de saturação quanto o número de entrevistas produzidas.

Uma dificuldade que permeou toda a pesquisa, mas ficou mais evidente durante esta etapa por conta do contato direto, foi a da responsabilidade da autora para com as entrevistadas. Patai (2010, p. 28-29) sintetiza o teor dessa preocupação:

> Uma mulher contando sua história de vida, em certo sentido, oferecendo o seu eu para o exame dela mesmo e do pesquisador. O fato que o narrador *constrói* seu eu no ato de falar não altera a dimensão da exposição e da revelação pessoais [sic].Sob estas circunstâncias, como podemos sustentar sermos curiosos inocentes, somente com obrigações mínimas em grande parte expressas em negativas: não fazer mal, não enganar ou deturpar, não coagir? De fato, do jeito que estão postas, mesmo estas determinações estão longe de serem transparentes, como muitos comentadores já notaram. Se as pessoas que entrevistamos tivessem igual oportunidade de contar suas próprias histórias e de serem ouvidas, e se sentissem capacitadas para fazê-lo, nossas aparições em suas vidas, com nossos projetos, para os quais elas são fornecedoras de material, seria muito menos provável. [...] Creio que enxergar nossas ações meramente como oportunidades para pessoas silenciadas (embora, obviamente, isso seja feito) é distorcer nossas obrigações, que devem ultrapassar a situação imediata em direção à estrutura que permite que essa mesma situação seja perpetuamente reproduzida.

Dessa forma, tanto durante as entrevistas como na apresentação dos dados, procurou-se deixar com que as entrevistadas expusessem - dentro das possibilidades por não serem elas as redatoras do texto - suas próprias acepções sobre seu mundo e si mesmas.

Nesta fase também houve o levantamento de material bibliográfico referente a tecelagem artesanal para compor o capítulo 2, que se trata de uma revisão de literatura sobre o tema.

1.4.3 Tratamento de dados

Para que fossem analisadas de maneira mais efetiva, todas as entrevistas precisaram ser transcritas. Apesar de se tratar de um trabalho mais “maquinal”, a tarefa demandou uma grande quantidade de tempo. Além disso, a transcrição não se trata de uma transposição descuidada do oral para o escrito. É necessário que sejam definidas diretrizes para a sua realização. Opções como manter ou não erros ortográficos, corrigir concordâncias verbais, eliminar expressões repetitivas, todas elas carregam intenções e pressupostos. Whitaker (2000) aponta o caráter

preconceituoso de textos científicos que tentam reproduzir a fala do homem do campo na escrita, optando por manter erros de grafia, sendo que eles somente podem ser considerados no contexto da escrita.

Por outro lado, além de se levar em conta o produtor de um discurso, é necessário pensar em seu receptor. É importante que o texto possua uma fluência que permita que conteúdo da mensagem seja assimilada. Alberti (2013) sugere que todos os erros ortográficos sejam corrigidos e que contrações como “né” sejam apresentadas em suas formas desmembrada. Também indica que existam marcações contendo elementos não traduzíveis do verbal para o escrito. Interrupções nas gravações, silêncios do entrevistado, ênfases em determinado trecho, frases inacabadas e risos são alguns dos itens que devem ser indicados.

Dessa forma, nas transcrições da presente pesquisa se optou por seguir as seguintes diretrizes: corrigir erros ortográficos; manter concordâncias verbais desconexas por imputarem ritmo da fala ao texto, desde que não prejudicassem a compreensão do pensamento; suprimir palavras e expressões com muitas repetições, procurando manter somente aqueles essenciais para a manutenção do sentido; e marcar elementos que denotam oralidade no discurso

Algumas correntes de história oral também indicam que após a transcrição seja feita a textualização – supressão da voz do entrevistador no texto – e a transcriação – procedimento em que o texto é modificado de forma a aprimorar seu poder narrativo (MEIHY, 2002). Nesta pesquisa não houve o uso da transcriação, mas apenas da textualização nos trechos utilizados em citações diretas que fossem pertinentes na construção da argumentação. Nestes trechos as perguntas e comentários da autora foram suprimidos, bem como partes não relevantes no dado contexto.

Outro procedimento recomendado por Meihy (2002) que não ocorreu foi a revisão do conteúdo das transcrições pelas entrevistadas, por questões diversas. Primeiro porque muitas das entrevistadas sabiam ler pouco, o que poderia gerar um certo constrangimento. Um segundo encontro com as entrevistadas para a leitura do conteúdo também seria inviável para a autora. Por último, uma das entrevistadas veio a falecer durante o desenvolvimento da pesquisa e julgou-se que uma das entrevistas não seria revista, seria mais coerente que nenhuma delas o fossem. A única revisão ocorrida foi relacionada às dúvidas quanto a nomes próprios e expressões locais, para qual contribuiu a entrevistada Ivone.

1.4.4 Análise dos dados

No decorrer do projeto, percebeu-se que análise de dados é uma questão em aberto dentro da história oral. Magalhães (2017) confirma que: “Poucos são os textos de história oral que fazem referência ao processo de análise de entrevistas, especialmente no Brasil”. Na intersecção da história oral com o campo de estudos sobre têxteis e vestuário, há pesquisas que utilizam os mais diferentes métodos, como a Análise de Conteúdo (GODOI; GUIMARÃES, 2010) e a Hermenêutica Feminista (CASTRO, 2015). Contudo, na grande maioria dos estudos não é especificado o método utilizado.

Na presente pesquisa optou-se por utilizar um método de análise geral de análise de dados qualitativos, como valida Yin (2006). Primeiramente ocorreu uma categorização de dados no que concerne aos objetivos específicos da pesquisa e seus desdobramentos. Depois, a partir da leitura das transcrições, os dados foram codificados utilizando o software ATLAS.ti. Este procedimento foi importante porque, como afirma Magalhães (2017), o grande volume de dados inviabiliza o uso de entrevistas inteiras, sendo preciso depurá-las para entender aspectos coletivos nelas contidos. Dessa forma, o software permitiu que os trechos presentes em diferentes entrevistas codificados da mesma maneira pudessem ser reagrupados, auxiliando na comparação entre os dados obtidos.

Além de permitir a interpretação dos dados, a codificação facilitou que fosse verificada a necessidade de inscrever o projeto na plataforma Sisgen. Como a maioria das entrevistadas citaram plantas tintoriais, o que poderia configurar registro de patrimônio genético e conhecimento tradicional associado, era possível que fosse requisitado o cadastramento. Contudo, verificando a ocorrência destes dados nas entrevistas por meio de código criado no ATLAS.ti, constatou-se que todas as espécies citadas já haviam sido registradas anteriormente pela literatura, portanto não houve a necessidade de inscrição na plataforma.

1.4.5 Interpretação e apresentação dos dados

Essa etapa ocorreu por meio da comparação de dados obtidos pela pesquisa e os dados provenientes da revisão de literatura. Assim pode-se criar uma triangulação que permitisse com que fossem validados.

A história oral é marcada por um forte caráter multidisciplinar (ALBERTI, 2013), consequentemente o presente estudo apresenta conceitos e contribuições de diversos campos das ciências humanas, como os provindos dos Estudos Culturais, a História Cultural, entre outros.

A forma de apresentação dos dados é o da dissertação. Seu conteúdo foi dividido em quatro capítulos que respondem cada qual um dos objetivos específicos acima mencionados, formando um percurso que visa alcançar o objetivo geral. É também fundamental mencionar como referência para a estruturação do texto a obra Memórias de Ofícios: História dos Artesãos de Ofício em São Paulo de Fernandes (2017); e como inspiração de apresentação dos dados Memória e Sociedade: lembranças de velhos de Bosi (1994).

O capítulo 2 “A tecelagem artesanal doméstica e sua literatura” consiste em uma revisão de literatura sobre estudos que tenham como tema principal a tecelagem artesanal. O panorama abarca desde os primeiros estudos publicados, passando pela literatura em outros campos, até se chegar ao estado da arte. Foram analisados principalmente livros, dissertações e teses. Este levantamento serve como ponto de partida para o entendimento dos outros processos têxteis relacionados a tecelagem manual, além de apontar lacunas de conhecimento.

O capítulo 3 “As entrevistadas e o contexto histórico e geográfico de Ipameri e região” aborda o contexto em que viveram as entrevistadas, no caso, a cidade do sudeste goiano de Ipameri. O capítulo faz um breve relato da história do estado de Goiás e de Ipameri. Apresenta também as entrevistadas, narrando suas histórias e o modo de vida campesino em que elas viviam antes de mudar para a cidade de Ipameri.

O capítulo 4 “Produção artesanal têxtil de Ipameri e região”, procura entender, com a contribuição das entrevistadas, como se dava a produção têxtil artesanal na região de Ipameri (GO) até a prevalência dos industrializados, como elas se relacionavam com as práticas têxteis artesanais e em que contexto os têxteis artesanais são amplamente substituídos pelos industrializados, pois entende-se que não houve uma ruptura abrupta, mas sim um processo lento e que ocorreu de maneira diversa em ambientes distintos.

Por fim, o capítulo 5 “O ciclo de vida dos produtos artesanais têxteis e do vestuário de tradição doméstica, seus processos e a sustentabilidade” descreve processos artesanais em âmbito doméstico. Com o apoio da literatura existente e depoimentos das entrevistas, traça um panorama do processo produtivo, explicitando

como se forma o ciclo de vida do produto têxtil artesanal. Investiga também aproximações destas práticas com os ideais da sustentabilidade. O objetivo desse capítulo não é fazer uma explicação exaustiva sobre as técnicas da tecelagem artesanal, até porque a literatura (GARCIA, 1981; MAUREAU; FONSECA; ALTAFIN, 1984; MIRANDOLA, 1993) já realizou essa tarefa com maestria. Assim, procura-se acrescentar informações inéditas, principalmente no que se refere aos processos que foram pouco estudados, como a costura, o descarte e a manutenção.

2 A TECELAGEM ARTESANAL DOMÉSTICA E SUA LITERATURA

A literatura é ferramenta importante para a compreensão da história da tecelagem artesanal no Brasil. A obra Caminhos e Fronteiras (HOLANDA, 1994), por exemplo, traz um panorama esclarecedor de como a atividade se desenvolveu nos primeiros séculos de colonização.

Segundo Holanda (1994), registros indicam que povos indígenas brasileiros já dominavam a arte da tecelagem antes mesmo do encontro com os europeus. Empregavam para tanto o tear vertical, sendo a rede de dormir o principal item produzido.

Quando os portugueses aqui chegaram, rapidamente adotaram o uso das "camas da terra", as redes dos nativos. Contudo, como estes não tinham o hábito de usar roupas, não dominavam também a atividade de fazer tecidos voltados para confecção de vestes. Dessa forma, foi necessário que os portugueses importassem conhecimento e mão de obra especializada para este fim (HOLANDA, 1994).

Holanda (1994) conta que em carta escrita em 1549, o padre Manuel da Nóbrega informa a necessidade de que se tragam pessoas que soubessem tecer o algodão para essas terras. Isto porque, segundo o jesuíta, a disponibilidade da fibra era abundante e também para que se cobrissem as mulheres indígenas que estavam sendo catequizadas. Passados nove anos, já havia registros de pelo menos um tecelão nativo que aprendeu a manejar o "tear de pano" – tear horizontal importado pelos portugueses - por iniciativa dos padres na Bahia. Mesmo com a introdução desse saber fazer, durante o primeiro século de colonização o tecido de algodão permaneceu, com base em registros paulistas, sendo um artigo escasso e caro.

Aos poucos a tecelagem artesanal começou a se difundir. Com o processo de expansão para o interior, as roças de algodão acompanharam os colonos. Referindo-se a São Paulo, Holanda (1994, p. 214) afirma que:

> Quase todos os sítios da roça têm seu pequeno algodoal, tão pequeno, em certos casos, que um deles, o de João Gomes, em Mogi, não conta mais de quatro árvores e vem citado no inventário. Mas há de dar para alguma necessidade caseira ou para ajudar a vestir a gente de serviço.

Como nem todos os colonos possuíam tear, alguns deles passaram a obter consideráveis rendimentos tecendo o algodão alheio. Fios e tecidos passaram a servir então como moeda em permutas e pagamentos. Assim, no século XVII já é possível observar o surgimento de uma incipiente indústria de tecelagem doméstica em muitas regiões do Brasil. Por essa época aumenta também a criação de ovinos, dos quais é retirada a lã para a fabricação de colchas, chapéus e panos para roupas. Esses itens eram destinados às classes mais altas da sociedade. Em contrapartida, indígenas, negros e mestiços só poderiam vestir peças de algodão. Foram estes que serviram, majoritariamente, como mão de obra para a tecelagem colonial, já que o ofício carregava desde Portugal uma baixa reputação, sendo relegada às camadas mais baixas (HOLANDA, 1994).

Com a descoberta das Minas Gerais no início do século XVIII, culturas e criações são abandonadas, gerando um desabastecimento geral de produtos na capitania de São Paulo e consequente aumento dos preços. A pequena indústria de tecelagem doméstica passa por uma crise, mas se recupera e passa então a exportar panos para o novo centro econômico. Com o êxito da atividade, o cultivo do algodão passa a ser visto como prática econômica promissora. Começa a se buscar maneiras de aumentar a produtividade da lavoura. Uma dessas tentativas foi a introdução de nova espécie de algodão, conhecido como herbáceo, que se comparado ao algodão nativo, oferecia uma maior produtividade. Algumas regiões do Brasil, como Maranhão e Minas Gerais, tornam-se grandes polos produtores da fibra na época (HOLANDA, 1994).

Em 1785, um alvará promulgado por Portugal proíbe no Brasil a produção de qualquer tipo de fazenda que não a de panos grossos de algodão destinados ao vestuário de cativos e confecção de sacaria. O decreto freou a expansão da atividade, mas não impediu que, longe da fiscalização e na segurança dos lares, ela continuasse a se desenvolver. O declínio veio somente no século XIX, quando as manufaturas mecanizadas primeiro, e o fim da escravatura depois, fizeram com que tecelagem artesanal voltasse a ter como principal fim suprir as necessidades familiares (HOLANDA, 1994).

Durante este período de colonização, a tecelagem se desenvolveu de diferentes maneiras pelas regiões que compunham o território. De acordo com os contextos socioculturais, a atividade ganha características próprias. No livro *Artêxtil*

no Brasil, Cáurio (1985 apud RODRIGUES, 2010) defende que se desenvolveram três tradições de tecelagem artesanal no Brasil: a tradição do Prata, a nordestina e a doméstica. A tradição do Prata diz respeito à tecelagem realizada no norte do Rio Grande do Sul e Paraná. Sua especialidade são artigos feitos com a lã, como cobertores e bicharás[3]. A segunda tradição mencionada é a nordestina, presente principalmente nas zonas litorâneas e do agreste da região, em que prevalece a manufatura de redes de dormir. A terceira tradição é a doméstica, que se estabeleceu a partir das culturas dos bandeirantes paulistas que adentravam o interior do país e lá se estabeleciam longe das metrópoles, na região que corresponde aos atuais estados de Minas Gerais, Goiás, Mato Grasso e porção sudoeste e noroeste da Bahia. Marca característica dessa tradição é o uso do tear de pente liço de dois ou quatro pedais.

O presente capítulo faz um levantamento dos principais estudos que têm como tema a tecelagem artesanal brasileira. Contudo, por ser uma literatura bastante extensa, optou-se por fazer um recorte. O levantamento a seguir se apropria da divisão criada por Cáurio, tendo como objeto de estudo a “tradição doméstica”, contudo, adiciona ou exclui algumas regiões da análise com base em fatores culturais presente nos produtos da tecelagem e questões de acesso às fontes relacionadas a certos locais. O Estado de Goiás também é priorizado, pois é nele que se localiza o município que as entrevistas foram realizadas.

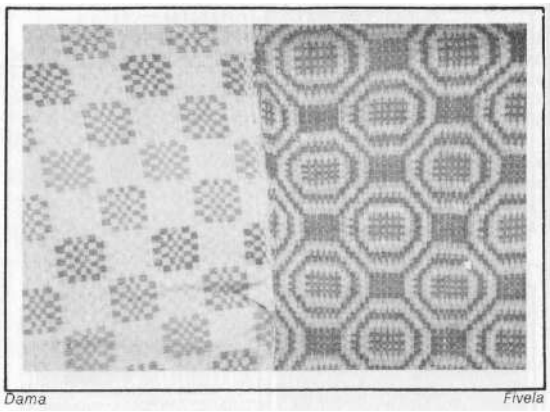
Cáurio não inclui o norte de São Paulo na citada tradição, mas fontes como *Achegas ao estudo do artesanato de colchas de Franca* de Marconi (1981) indicam que a origem da atividade e características estéticas do produto são semelhantes àquelas presentes no Triângulo Mineiro e Goiás. Nesses lugares, uma significativa marca da tecelagem é o uso de padrões de tecido chamados repassos[4]. Dessa forma, a presente revisão inclui essa região no estudo. A comparação entre produtos das suas localidades pode ser vista na Figura 3 e Figura 4:

---

[3] Grandes ponchos rústicos que protegiam as classes mais pobres do frio local.

[4] O repasso é um tipo de notação que indica tanto a forma como os fios de urdume devem ser distribuídos (repassados) no tear, como os pedais que devem ser acionados durante a tecelagem. Estas indicações, em conjunto com o uso de fios de cores contrastantes, permitem a criação de um tipo específico de padronagem também chamada de repasso (GARCIA, 1981; MARCONI, 1981).

Figura 3 – Colchas de repasso, Franca (SP).



Fonte: Marconi (1981, p. 36).

Figura 4 – Colchas de repasso, Triângulo Mineiro.

Fonte: Maureau, Fonseca e Altafin (1984, p. 65).

Por outro lado, a região do Vale do Jequitinhonha e a porção oeste da Bahia são excluídos da revisão de literatura, pois considera-se que a tecelagem dessa região apresenta características distintas, como o uso de padronagens figurativas (Figura 5) que fogem das características estéticas presentes nas demais localidades abordadas (RODRIGUES, 2010).

Figura 5 – Padronagem do município de Berilo, MG.

Fonte: Geisel e Lody (1983, p. 145)

A tecelagem do Mato Grosso, ainda que possua uma origem bandeirante, não será abordada por produzir certos produtos que não são observados em outras localidades, como as redes de dormir (GEISEL; LOSY, 1983), e devido a falta de literatura referente à tecelagem artesanal na região.

Assim sendo, fazem parte desse levantamento os estudos sobre a tecelagem artesanal de tradição doméstica presente nos atuais estados de Goiás, Distrito Federal, parte de Minas Gerais e norte de São Paulo. O mapa a seguir (Figura 6) indica as principais localidades tratadas.

Figura 6 – Contextos locais abordados pelo levantamento de literatura.

Fonte: elaborado por Livia Teixeira Duarte e Ronei Santos, 2021.

É importante informar que neste estudo, assim como na literatura analisada, as expressões tecelagem artesanal e tecelagem manual representam a mesma prática, ou seja, uma tecelagem realizada majoritariamente de forma manual e em âmbito doméstico. O mesmo conceito também é aqui atribuído ao termo tecelagem doméstica.

2.1 OS ESTUDOS PIONEIROS: A TECELAGEM ARTESANAL TRADICIONAL

A seguir são apresentadas algumas das obras que pavimentaram caminhos para estudos posteriores sobre a tecelagem artesanal. Ainda que possam apresentar conceitos já superados, são importantes para o entendimento do campo, pois foram

pioneiros na análise do fenômeno e fizeram descrições minuciosas a respeito dele. São pesquisas que foram conduzidas dos anos 1940 aos 1980 e, devido ao contexto histórico a qual pertencem e o pensamento teórico da época, carregam, com algumas pequenas exceções, uma visão da tecelagem artesanal muito atrelada aos conceitos então correntes de tradição, folclore e cultura popular. Mais tarde estes conceitos serão reorientados por teóricos como Stuart Hall, que explica que:

> A tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas. Está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos. Esses arranjos em um cultura nacional-popular não possuem uma posição fixa ou determinada, e certamente nenhum significado que possa ser arrastado, por assim dizer, no fluxo da tradição histórica, de forma inalterável. Os elementos da "tradição" não só podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância (HALL, 2003, p. 259-260).

Como as obras pioneiras enxergam a tecelagem artesanal, majoritariamente, a partir desse viés de tradição, como algo que persiste de forma praticamente inalterável, este tópico considera a prática como "tecelagem artesanal tradicional".

2.1.1 Antropologia Física - Moojen e Guaraciaba (1930-1940)

Narrativas de viajantes, inventários e outros registros dos primeiros séculos do Brasil fazem menção à tecelagem artesanal. Contudo, dois dos primeiros estudos tendo o fenômeno como tema principal datam do final da década de 1930. São eles Tecelagem Doméstica de João Moojen e o homônimo Tecelagem Doméstica de Lorena Guaraciaba. Ambos foram publicados na separata do Boletim da Museu Nacional do Rio de Janeiro no ano de 1942.

O Boletim servia como ferramenta de divulgação científica das atividades do Museu Nacional, instituição referência no campo das Ciências Naturais. As pesquisas citadas se enquadram, segundo divisão interna do museu, na categoria de Antropologia e Etnografia. O conceito de Antropologia adotado pela instituição era o da Antropologia Física, mais ligado à Biologia Humana do que às Ciências Humanas. Nessa definição, fenômenos sociais, tanto quanto os biológicos, deveriam ser descritos, mensurados, comparados e categorizados pelos cientistas (KEULLER, 2008).

O estudo de Moojen, de 1938, cumpre bem essa função, pois descreve minuciosamente os processos tecelagem artesanal: plantio, descaroçamento, carda, fiação, tingimento, urdimento, tecimento. Os termos utilizados são tão específicos que muitas vezes se tem a impressão de que está sendo pormenorizado um funcionamento fisiológico, não uma etapa da tecelagem manual: “os novelos eram postos em peças monoaxilares”, “fazia que os fios, saindo do carretel, passando em grupos iguais entre os tornilhos pectínios (...)”. Até o som do tecer busca-se registrar: “nhêm...plac, plac... nhêm...plac, plac.”

Contudo, em todo esse detalhamento, que se pretende científico e neutro, transparece um discurso positivista, presente no trecho que abre o artigo:

> Longe vai o tempo em que as dificuldades de transporte e a deficiência da indústria insulavam o fazendeiro brasileiro e o obrigavam ao esforço de conseguir tudo com recursos locais. Somente o sal se buscava longe. E, assim, a tecelagem doméstica – simples, rudimentar – foi complemento indispensável das fazendas de mais larga escravaria, e ocupou boa parte do tempo e da arte de nossas avós rurais (MOOJEN, 1942, p. 382).

O ideal do progresso é tema caro ao positivismo (BOSI, 2004). Assim, não é de estranhar que posta em contraste, a tecelagem manual seja considerada pelo autor prática “simples”, “rudimentar”. Adjetivos como “tosca”, “rústica”, “primitiva”, são associados durante todo o texto à tecelagem doméstica e suas ferramentas, mas não apenas. Moojen (1942, p. 386) atribui às pessoas as mesmas qualidades que os objetos aos quais elas fazem uso, como explicita o seguinte fragmento:

> Mas, notadamente, o tear esquematiza a própria vida da gente simples. Simboliza o círculo de rotinas porque se norteia o viver da gente rústica, que procura, de atavismo, nos recursos da fazenda, o provimento total das necessidades, - alheando-se, fugindo mesmo, ao intercâmbio civilizante.

O movimento repetitivo e lento do tear manual representaria a vida longe do progresso que o homem do campo escolheu para si. Na visão do autor, esse modo de vida “primitivo” estava condenado ao desaparecimento e, consequentemente, a tecelagem doméstica (MOOJEN, 1942).

Não foram encontrados outros estudos de Moojen sobre questões antropológicas e ao que tudo indica, Tecelagem Doméstica foi uma obra isolada. A

biografia do pesquisador sempre caminhou na direção da Zoologia. João Moojen de Oliveira (1904-1985) foi naturalista e pesquisador do Museu Nacional, com contribuições importantes na área de estudos de mamíferos e saúde pública, que lhe renderam homenagens na publicação Arquivos do Museu Nacional e em nomes científicos. No ano de publicação de Tecelagem Doméstica, Moojen era docente da atual Universidade Federal de Viçosa, o que explica a escolha do local para a pesquisa (AVILA-PIRES, 2005).

Já a motivação por trás do zoologista realizar uma pesquisa sobre o tema da tecelagem artesanal pode ser esclarecida no trecho final do artigo. Nele, Moojen (1942) informa que: “A professora Heloisa Alberto Torres, chefe da seção de Antropologia do Museu Nacional, pediu-nos nos interessássemos pelo assunto” (MOOJEN, 1942, p. 386), levando a crer que a pesquisa não fosse uma iniciativa o autor, mas sim sugestão de Torres.

Heloísa Alberto Torres, que mais tarde veio a se tornar diretora geral do Museu Nacional, de fato tinha algum grau de interesse nos estudos sobre têxteis e vestuários, já que escreveu ‘‘Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana”, artigo nunca publicado. Apesar da relevância de Torres para as ciências, ela publicou muito pouco (RIBEIRO, 2019). Reflexo, possivelmente, do contexto acadêmico que inviabilizava as mulheres e tratava os temas relacionadas ao universo feminino como menores (PIRES, 2019).

Contudo, como é possível observar pelo caso do artigo de Moojen, existe a possibilidade de Torres ter influenciado outros pesquisadores a realizarem estudos nos campos os quais ela se interessava. Talvez seja o caso do texto do Dr. Lorena Guaraciaba.

Sobre este autor existem poucas informações. O que se sabe é que foi um médico ilustre, filiado ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e que publicou artigo na Revista do Arquivo Municipal (RAM) de São Paulo intitulado Fernando de Noronha - História, lendas e possibilidades econômicas e estratégicas (CLARO, 2008; INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE SÃO PAULO, 1988). Sua filiação ao instituto e natureza da pesquisa publicada no RAM podem apontar a razão de seu Tecelagem Doméstica demonstrar uma visão menos positivista da atividade que Moojen (1942).

O texto também descreve os processos da tecelagem artesanal no município de Candeias-MG. Levanta questionamentos pertinentes, como qual seria o auge da

tecelagem doméstica em Minas Gerais. Para Guaraciaba (1942) é possível que tenha coincidido com o da literatura e escultura mineiras, já que para ele as artes todas teriam uma correlação. O trecho indica que para o autor a tecelagem também é arte, visão muito diferente do que se pode inferir que teria Moojen a partir de seus escritos. Mais adiante no artigo, Guaraciaba o conclui que a tecelagem artesanal teve preponderância até o momento da libertação dos escravos, quando começou a declinar. De acordo com seu raciocínio, a partir de então os fazendeiros investiram na monocultura e deixaram de produzir o algodão, enquanto por influência das revistas e cinema, o povo sertanejo deu preferência aos tecidos comprados aos feitos em casa, argumento que corrobora com o de Holanda (1994).

Um aspecto interessante do texto trata das “tecedeiras de fama”. Guaraciaba (1942) narra histórias de mulheres com prestígio social devido ao seu talento com o tear. D. Custódia Luiza da Conceição, parenta do inconfidente Cláudio Manuel da Costa, ensinou a técnica às filhas e netas do poeta, pois este admirava suas habilidades. Sá Chica gostava de tecer na beira da estrada para que os transeuntes a vissem praticar seu ofício. Ainda na época da pesquisa, o autor diz que existiam tecedeiras afamadas.

Outro questionamento feito por Guaraciaba (1942) é relacionado às origens da tecelagem artesanal em Candeias. Apesar de não ter encontrado fontes que respondessem à questão, ele infere que a tecelagem foi introduzida pelos tecelões colonizadores portugueses e que chegou na localidade junto às incursões das bandeiras. Esse fato é possivelmente correto, pois o tear horizontal descrito por ele tem origem a Europa. Sabe-se que os indígenas teciam, mas utilizando o tear vertical (GEISEL; LODY, 1983; HOLANDA, 1994). O autor também se pergunta sobre as origens do tingimento. Seriam eles de origem europeia, africana ou indígena? Para essa pergunta ele também não encontra respostas. O que sabe é que tais práticas eram mais prósperas em outros tempos e, tal como Moojen (1942), o autor afirma que em pouco tempo a tecelagem sertaneja desapareceria. O que poderia ser feito era utilizar esse conhecimento em novos campos. Guaraciaba (1942) previu, de forma correta, que o tingimento natural, por exemplo, poderia ser explorado comercialmente. Sugeriu também que a tecelagem fosse utilizada em casas de acolhimento e asilos como forma de distração e produção. Mais tarde Maureau, Fonseca e Altafin (1986) desdenhariam dessa sugestão.

2.1.2 Ciências sociais, história e folclore - Marconi (1950-1960)

Se nas décadas de 1930-40 a tecelagem artesanal é temática explorada pela Antropologia Física, ligada às Ciências da Natureza, nas décadas de 1950-60 o tema passa a ganhar interesse de estudiosos do folclore, história e ciências sociais.

No livro Rede de dormir de 1957, o folclorista Luiz de Câmara Cascudo faz um inventário de registros de usos da rede desde o Brasil colônia e defende que o item é digno de produto de exportação, pois é característico da identidade brasileira (CASCUDO, 2015). Um ano antes, o historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Holanda havia publicado o já mencionado Caminhos e Fronteiras, um compilado de textos revisitados e alguns inéditos.

Contudo, a tecelagem artesanal de tradição doméstica só será novamente abordada com exclusividade na monografia Achegas ao estudo do artesanato de colchas de Franca, de autoria de Marina de Andrade Marconi. Essa foi a primeira publicação realizado por uma mulher sobre o tema que se tem notícia.

Nascida em São José da Bela Vista, município paulista próximo a Franca, Marconi possui prolífica produção literária nas áreas de folclore e, mais recentemente, metodologia científica. Com formação em História, Pedagogia, Estudos Sociais e Educação Artística, foi professora de Música, História e Serviço Social (NOMURA, 2001). Foram seus mentores para o desenvolvimento da obra sobre tecelagem artesanal Rossini Tavares de Lima, o mais reconhecido folclorista de São Paulo, assim como José Loureiro Fernandes, atuante nos estudos folclóricos no contexto do Paraná.

“Achegas” são notas, apontamentos para o estudo de um tema (MICHAELIS, 2021). A pesquisa que dará origem à monografia começa na década de 1960, quando Marconi faz um levantamento do folclore da região e descobre a existência de fiandeiras e tecelãs residentes na cidade. No mesmo ano ela ajuda a organizar a Primeira Exposição de Artesanato de Franca na qual participaram algumas artesãs demonstrando seu ofício. Desse momento em diante, Marconi continua estudando a tecelagem artesanal em entrevistas e por meio do convívio com as artesãs. Organiza nova exposição nos moldes da anterior em 1965, agora para o III Simpósio Nacional dos Professores Universitários de História. Em 1969, a monografia resultante da pesquisa é inscrita no Concurso Mário de Andrade de monografias sobre o folclore

nacional e recebe o 3º Prêmio, mas a obra só será publicada em 1981 pelo Diário de Franca.

Apesar da pesquisa apresentar influência do movimento folclorista, o texto não possui o tom de narrativa de outras obras do gênero, se adequando mais ao método e prosa científica. Logo na introdução está bem definido o objetivo da monografia:

> Nosso objetivo, ao realizarmos este trabalho - achegas ao estudo do artesanato de colchas, de Franca, foi o de saber se ele existia em escala razoável, quantas pessoas trabalhavam nessa atividade, quais as peças feitas, como se faziam, qual o aparelhamento, técnica e nomes empregados, qual a origem e a razão de sua confecção (MARCONI, 1981, p. 5).

A descrição precisa dos processos também está presente, assim como em Moojen (1942) e Guaraciaba (1942), citados como referência da obra. Outro ponto em comum é a investigação de possíveis fatores que causaram a decadência da prática e o questionamento sobre a origem da atividade na região. Marconi (1981) infere, por meio de relatos de viajantes, que esta pode tanto ser herança dos mineiros que colonizaram a região, quanto dos paulistas que ali estiveram em suas bandeiras.

A obra de Marconi apresenta alguns elementos inéditos dentro da literatura sobre a tecelagem artesanal doméstica e que irão se repetir em estudos posteriores. O primeiro deles é o levantamento de registros históricos que tratam do tema. No Capítulo III – Histórico do Artesanato Francano, a autora compila trechos de textos que mencionam o desenvolvimento da prática na região de Franca e sua já mencionada origem. São apresentados textos de Auguste de Saint-Hilaire, Luiz d'Alincourt, Visconde de Taunnay, Alcântara Machado, entre outros.

Outro aspecto que será frequente nas obras sobre tecelagem artesanal doméstica é o registro de dados referentes ao tingimento natural e os repassos, padronagens características dessa tradição reproduzidas pelas tecedeiras por meio de notações escritas em papel. Marconi (1981) faz um inventário desses últimos por meio de fotos e reprodução das notações.

Como em Guaraciaba (194) e Moojen (1942), processos e instrumentos são inventariados. Marconi (1981) afirma que muitos dos termos relacionados à tecelagem artesanal tem origem em Portugal, pois encontra na literatura portuguesa referente à prática os mesmos nomes de instrumentos.

Por fim, é importante dizer que a obra introduz a prática da caracterização das pessoas entrevistadas, chamadas então de “informantes”. A autora escreveu pequenas bibliografias sobre cada uma delas em uma sessão do Capítulo VI - Alguns aspectos socioeconômicos. Dessa forma é possível entender melhor quem eram as pessoas que praticavam a atividade.

2.1.3 Academia e instituições oficiais – Garcia; Maureau, Fonseca e Altafin; Geisel e Lody; e Mirandola (1970-1980)

Nas décadas de 1970 e 1980, novas pesquisadoras voltaram suas atenções para o tema da tecelagem artesanal: Marcolina Martins Garcia com Tecelagem Artesanal: estudo etnográfico em Hidrolândia – Goiás e Norma Simão Adad Mirandola com As tecedeiras de Goiás: Estudo Linguístico, Etnográfico e Folclórico.

Ainda que o folclorismo esteja presente na formação e obras das duas autoras (Garcia possui especialização pela Escola de Folclore de SP e publicou Divisão regional para estudo e defesa do folclore no Estado de Goiás (GARCIA, 1981) e Mirandola publicou obras de cunho folclórico (MIRANDOLA, 2019)), por se tratar de estudos desenvolvidos em ambiente acadêmico, seguem métodos científicos mais claramente delineados. Como o título de seus livros informam, a etnografia foi o método de pesquisa empregado por ambas no desenvolvimento de seus trabalhos.

A etnografia tem como objetivo descrever um povo em suas inúmeras dimensões, como em relações interpessoais, instituições, produções materiais, entre outras. Surgiu como forma de estudar sociedades tradicionais em pequena escala, mas atualmente é empregada tendo em vista qualquer forma de agrupamento humano. A pesquisa de campo é elemento essencial dessa modalidade de pesquisa (ANGROSINO, 2009). Assim, percebe-se que Garcia (1981) e Mirandola (1993) se preocupavam não apenas em detalhar a atividade da tecelagem artesanal, mas em explorar o modo de vida das pessoas envolvidas na prática, como o título As tecedeiras de Goiás atesta. Pode-se encontrar objetivos semelhantes nos estudos de Moojen (1942), Guaraciaba (1942) e Marconi (1981), mas somente a partir dessas obras o método científico é declaradamente seguido.

O modo de vida das pessoas que praticam a tecelagem artesanal é ponto importante nessas obras. Garcia (1981) e Mirandola (1993) descrevem as características socioeconômicas das artesãs, suas idades, origens, ocupações,

organizações familiares. Mirandola (1993) observa desde a moradia até a alimentação das tecelãs. Garcia (1981) preocupa-se em narrar como acontecem as formas de ajuda mútua, como o mutirão e a traição. Nos dois textos as marcas de contato entre pesquisador e entrevistado estão presentes, como em trechos de fala das artesãs, contudo, pouco se sabe sobre quem são como indivíduos.

A preocupação científica se estende a outros elementos, como a preocupação em nomear corretamente as plantas tintoriais, informando inclusive seus nomes científicos, que foram identificados por especialistas sobre o assunto. Fotos, ilustrações e fluxogramas também contribuem para tornar os trabalhos mais compreensíveis e cientificamente acurados.

Outra atitude científica presente é a proposição de novos modelos de compreensão do campo. Tanto Garcia (1981) quanto Mirandola (1993) propõem modos de classificação dos tecidos produzidos pelas tecelãs. Garcia também sugere uma forma de classificação para os repassos.

O livro de Marcolina Martins Garcia foi originado de dissertação, defendida em 1978, para a obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais na USP com ênfase em Antropologia Social na USP. Por sua vez, a pesquisa que deu origem à dissertação, foi resultado de um dos vários estudos vinculados a um projeto mais amplo, Tecelagem Artesanal no Estado de Goiás, desenvolvido pelo Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (UFG). Garcia graduou-se em geografia por esta instituição e foi colaboradora do referido Museu. Seu livro, publicado em 1981, pode ser considerado o primeiro a tratar da tecelagem artesanal no contexto de Goiás.

A pesquisa de campo para a coleta de dados ocorreu no município de Hidrolândia, zona rural e vilarejos, nos anos de 1972 e 1977. Além das entrevistas com as artesãs, Garcia também obteve peças e amostras têxteis para compor o acervo do Museu Antropológico.

Tecelagem Artesanal: estudo etnográfico em Hidrolândia – Goiás apresenta tópicos semelhantes aos de Marconi (1981), mas por ser obra maior, eles são mais aprofundados pela autora. Assim, como em Marconi e Guaraciaba (1942), procura-se também entender a origem da prática no município.

Uma característica inédita dessa obra é que, como dito anteriormente, Garcia propõe uma tipologia para os tecidos produzidos artesanalmente, bem como uma proposta de classificação dos repassos.

Na orelha do livro de Garcia, Thekla Hartmann, que foi sua orientadora, menciona que a pesquisadora foi vítima de plágio, já que outro autor ou autora teria copiado o texto e apresentado como pesquisa inédita realizada em outras cidades de Goiás. Especulou-se se não poderia se tratar da obra de Mirandola (1993), já que esta afirma que tentou entrar em contato com Garcia para pesquisar seu acervo têxtil e não obteve resposta, o que poderia ser explicado por um possível ressentimento pelo plágio. Mas acredita-se que não foi o caso, pois Mirandola só irá fazer sua defesa após a publicação do livro de Garcia e sua obra apresenta vários dados distintos dos presentes na obra de Garcia. Entretanto, uma sugestão para trabalhos futuros, levantada por Saul Martins em sua apresentação do livro, é de que seria interessante explorar o universo lexical das tecedeiras. Mesmo sem ter lido essas recomendações, pois o livro foi lançado após o início de sua pesquisa, é isso que irá fazer Norma Simão Adad Mirandola em seu estudo.

Apesar de ter sido lançado somente em 1993, a obra de Mirandola As tecedeiras de Goiás: Estudo linguístico, etnográfico e folclórico, começou a se desenvolver pouco tempo depois do estudo de Garcia. Em 1975 começa a pesquisa de campo que dará origem a tese defendida em 1983. Norma Simão Adad Mirandola foi professora de Língua Portuguesa na educação básica e na academia (PUC- GO e UFG). Cursou mestrado (UFG) e doutorado (USP) em Letras. Seu orientador de doutorado, Rolando Morel Pinto, incentivou que sua pesquisa tratasse de questões regionais. Assim, Mirandola optou por estudar o fenômeno da tecelagem artesanal em Goiás e o linguajar das pessoas envolvidas em tal atividade. A análise linguística da obra, afirma a autora, foi inspirada por uma pesquisa realizada em Portugal chamada Madeira: estudo linguístico etnográfico. No decorrer de toda a descrição da tecelagem artesanal os termos utilizados pelas tecelãs são enfatizados e muitas vezes dissecados em sua origem e significado. Essa característica diferencia a obra de Mirandola das outras que tratam do tema.

Tecedeiras de Goiás contém outras informações importantes para que se apreenda o contexto sociocultural do fenômeno. Mirandola (1993) apresenta outros tipos de produções artesanais no estado de Goiás e como elas são utilizadas em eventos culturais tradicionais. A autora também pesquisa registros sobre a tecelagem artesanal em fontes pouco exploradas, como jornais e revistas. Outras contribuições importantes, já mencionadas são a descrição minuciosa de como vivem as artesãs e a classificação de tecidos.

Tanto em Garcia (1981), quanto em Mirandola (1993) é possível notar uma preocupação em descrever o papel da mulher naquela sociedade. Contudo, a discussão desses dados não ocorre, pois não é feita uma interlocução com autoras do pensamento feminista.

À parte do contexto acadêmico, nas décadas de 1970-1980 começam a surgir estudos sobre a tecelagem artesanal executados por instituições do governo. São iniciativas com o objetivo de mapear e entender a atividade, por vezes pertencentes a projetos mais abrangentes de proteção e fomento ao artesanato. As pesquisas que resultaram nos livros Artesanato Brasileiro: Tecelagem e Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro: Uma abordagem tecnológica são dois exemplos importantes do seguimento.

Artesanato Brasileiro: Tecelagem foi escrito pela historiadora e ex-presidente do Instituto Nacional do Folclore Amália Lucy Geisel, filha do ex-presidente Ernesto Geisel; e pelo antropólogo e museólogo Raul Lody, também autor de, entre outros livros, Moda e História: As indumentárias das mulheres da fé. A obra traça um panorama da tecelagem artesanal no Brasil. Entre os contextos pesquisados está a produção de redes no Nordeste, o artesanato em lã da região Sul e, o mais relevante para o presente estudo, a tecelagem manual nos estados de Goiás e Minas Gerais.

A ideia do projeto do qual o livro faz parte parece ser proposto por Geisel. Segundo a autora em entrevista para o CPDOC, ela ficou muito impressionada por uma série de publicações sobre o artesanato tradicional que teve contato durante uma viagem feita ao México. Eram brochuras ricas em belas imagens, mas que segundo o seu ver, apresentavam um artesanato com um nível muito inferior, em termos de beleza, do que era feito no Brasil. Assim, voltando ao país ela propõe a elaboração do projeto Artesanato Brasileiro, sendo sua coordenadora junto com Raul Lody. No primeiro módulo do projeto lançam o livro Artesanato Brasileiro (1978), majoritariamente composto de fotografias de acervo. No módulo seguinte são lançados Artesanato Brasileiro: Rendas (1981), Artesanato Brasileiro: Tecelagem (1983) e Artesanato Brasileiro: Madeira (1988). Havia a previsão do lançamento de outro volume sobre a técnica da cerâmica, mas assim que Geisel sai do projeto, este é descontinuado (GEISEL, 2015).

Artesanato Brasileiro: Tecelagem realmente tem como característica principal seu cuidado estético. A obra conta com inúmeras fotografias, muitas das quais

coloridas, impressas em papel de alta qualidade. Por tratar de um panorama da tecelagem artesanal no Brasil, os conceitos são genéricos e os temas pouco aprofundados. Pelo o que se pode deduzir pelo depoimento de Geisel, o livro foi escrito com o intuito de apresentar a cultura brasileira de forma atrativa e acessível.

Quanto à forma que a pesquisa foi feita, sabe-se que houve uma pesquisa de campo nos anos de 1980-1982. Há a possibilidade de que tenha havido um cuidado científico com a coleta de dados, mas essas informações não estão presentes no texto final, pois o intuito da obra não era a divulgação científica (GEISEL, 2015). Detalhes sobre os métodos empregados provavelmente deixariam denso um livro que tinha como objetivo maior divulgar a cultura brasileira. Entretanto, a obra não deixa de apresentar informações e registros relevantes para o campo. Por exemplo, ela fomenta a discussão sobre a origem étnica da atividade, além de mostrar as manifestações se distribuem no território. Dessa forma, foi possível perceber que as tecelagens de Minas Gerais e Goiás são semelhantes e apresentam características bastante distintas das outras regiões do país.

Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro: Uma abordagem tecnológica foi elaborada pelo o fotógrafo Xavier Maureau, a socióloga e diretora de projetos da Fundação Pró-Memória, Maria Cecília Londres Fonseca e Glória Altafin, da qual não foi possível obter informações adicionais. O livro é resultado de um projeto mais amplo conduzido pelo Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e financiado pelo PNUD-UNESCO, dando origem também a um filme documentário (BORGES, 2011; CANTARELLI, 2005; MAUREAU; FONSECA; ALTAFIN, 1984).

O estudo tem origem nas pesquisas realizadas desde 1968 pelo artista plástico Edmar de Almeida. Seu interesse era catalogar os repassos das artesãs de Uberlândia (MG), criando um material que depois pudesse ser devolvido a elas, de forma a aumentar seus repertórios. Lina Bo Bardi e Flávio Império eram incentivadores e entusiastas do trabalho de Almeida, interessaram-se pela tecelagem artesanal e convidaram-lhe para auxiliar na montagem de uma exposição sobre o tema (1975-1976). Dessa forma as informações sobre a atividade chegaram à equipe do CNRC, que voltaram sua atenção ao artesanato desenvolvido na região mineira.

A grande preocupação do livro é detalhar minuciosamente a tecnologia da tecelagem artesanal de forma que seus pormenores pudessem ser reproduzidos. A estrutura se assemelha muito ao de uma cartilha. De fato, como comentado, um dos objetivos de Edmar de Almeida e da equipe do CNRC, era que as artesãs pudessem

utilizar a publicação para aumentar seu repertório sobre a tecelagem artesanal e com isso pudessem tirar algum proveito em sua produção. A catalogação dos repassos foi auxiliada por computadores, que verificavam padrões iguais com nomes diferentes e códigos incorretos, corrigindo-os (BORGES, 2011; MAUREAU; FONSECA; ALTAFIN, 1984).

Apesar da obra prezar pelas descrições das técnicas, apresentando muitas ilustrações e fotografias explicando os processos, os autores também fazem reflexões mais aprofundadas sobre a tecelagem artesanal. Karl Marx é citado, algo que pode ser considerado inusitado dentro de uma obra produzida por um uma instituição do governo no período da ditadura militar.

Outro ponto importante abordado pela pesquisa é a construção dos instrumentos da tecelagem artesanal. Diferente de obras anteriores, existe um capítulo exclusivo para esse tema, separado da descrição dos processos em que elas são utilizadas.

Algo que esta obra e a de Geisel e Lody (1983) tem em comum, além de serem comissionadas por instituições oficiais e abordarem a tecelagem no Triângulo Mineiro, é que elas tratam de aspectos da comercialização dos produtos têxteis artesanais, algo que não havia sido muito explorado pelo campo.

Nas duas obras nota-se também que pouco é dito sobre as artesãs e artesãos encontrados na pesquisa de campo. De fato, nas pesquisas sobre a tecelagem artesanal até a década de 1980, as entrevistadas são chamadas “informantes” e quase não são retratadas como indivíduos. A partir da década de 1990 essa situação irá se alterar e as entrevistadas passarão a ter mais espaço dentro das pesquisas. Datam dessa década também os esforços centralizados do governo federal com o objetivo de proteção e incentivo ao artesanato perdem força e órgãos com atuação mais regional, como o SEBRAE e ONGs, passam a ser mais atuantes. Cresce também a participação da academia nas discussões sobre a tecelagem artesanal.

2.2 DESENVOLVIMENTO DO TEMA (1990-2020): TECELAGEM ARTESANAL EM REARRANJO

A partir da década de 1990, a tecelagem artesanal de tradição doméstica, que em épocas anteriores havia sido explorada principalmente pelas ciências sociais e antropologia, passa a ser abordada por outros campos do conhecimento. São estudos

que partem da atividade para discutir os mais variados temas, como empreendedorismo individual, ergonomia e proteção do patrimônio. Estudos ligados às instituições de preservação cultural e fomento ao empreendedorismo, como os de Geisel e Lody (1983) e Maureau, Fonseca, Altafin (1984), também continuam a ser publicados.

Diferente das obras pioneiras, já é possível observar nesses estudos uma visão de tecelagem artesanal como um fenômeno em constante rearranjo, alinhado com os pensamentos sobre tradição e cultura popular de Hall (2003) e outros autores (CANCLINI, 1998; CHARTIER, 1995).

O contexto local é aspecto essencial para as questões levantadas por essas pesquisas, portanto optou-se por apresentá-las de acordo com o município ou localidade por elas abordados. Sabe-se que que na maioria desses locais a tecelagem artesanal doméstica foi hábito comum entre seus habitantes. Contudo, em algum momento os contextos específicos alteraram o modo como a atividade se desenvolveu. O intuito aqui é entender quais foram as principais discussões suscitadas pela tecelagem artesanal de tradição doméstica até o atual momento.

2.2.1 Resende Costa (MG)

Resende Costa é uma pequena cidade do sul de Minas Gerais pertencente à rota da Estrada Real. Foi morada de dois Inconfidentes, dos quais recebeu o nome: José de Resende Costa (pai) e José de Resende Costa (filho). O centro da cidade, ponto inicial da povoação, foi erguido no alto de um rochedo. Por essa razão seus moradores são chamados na região de lagartixas, animal que acabou se tornando mascote da cidade. Na década de 1980, com a construção da estrada de asfalto que liga o município a Belo Horizonte, houve a expansão do que hoje é a sua principal atividade econômica: a tecelagem artesanal. Atualmente Resende Costa comercializa produtos para turistas, exporta para outros estados e exterior. A especialidade são os artigos têxteis confeccionados com retalhos descartados pela indústria (SANTOS; SILVA, 1997; SOUZA, 2018).

O fato do município ter se destacado nacionalmente na produção de têxteis artesanais fez com que muitos pesquisadores se interessassem pelas questões singulares do local. A organização da cadeia produtiva é um dos temas mais abordados pela literatura. Oliveira (2006) conta que por volta da 1990, com o

crescimento do turismo em cidades próximas como São João Del Rei e Tiradentes, começou a haver um aumento na procura pelos artigos artesanais produzidos em Resende Costa. Como resposta a esta demanda, ocorre uma restruturação produtiva do setor. Se antes os artesãos eram os responsáveis por todas as etapas do processo, a partir de então passa a existir uma divisão do trabalho com a especialização das funções: o artesão, o picador de retalhos, o enrolador de novelos, o tecelão, o operador de urdição. Esta divisão também se estendeu a outros aspectos do sistema produtivo. Determinados profissionais/empresas passaram a se especializar na produção de apenas um tipo de artigo. Também houve um rearranjo da distribuição geográfica da cadeia produtiva, sendo que a comercialização se concentrou no centro da cidade, enquanto a produção se deslocou para a periferia.

Nessa nova organização da cadeia produtiva, os principais beneficiados foram os comerciantes. Foram eles que passaram a ocupar o topo da organização social do mercado, determinando como se estruturaria a cadeia, fornecendo ferramentas e matérias primas e definindo as características do produto final. Enquanto isso, os trabalhadores da produção se viram forçados a conviver com a precarização do trabalho. Como são pagos com base na sua produtividade e o valor do produto é baixo, a maioria se submete a longas jornadas de trabalho. A especialização do trabalho também ocasiona que eles executem movimentos repetitivos, o que, com o acúmulo das horas, gera dores e lesões (OLIVEIRA, 2006).

O estudo mais atual de Souza (2018) corrobora com Oliveira (2006) e avalia que o sistema produtivo de Resende Costa, apesar de gerar empregos e fazer a economia se desenvolver, fomenta a ideologia do empreendedorismo individual, mascarando as precariedades do trabalho autônomo. Em sua pesquisa, investiga de que forma essa ideologia está inserida na cadeia produtiva. Assim, descobre que o trabalhador não é um agente passivo das relações econômicas, mas se apropria da noção de empreendedorismo individual de forma a melhorar suas condições de vida e de negociar com fornecedores e comerciantes. Para a autora, em Resende Costa as fronteiras entre comerciantes e trabalhadores são mais fluidas do que se pode supor.

Ainda no que concerne às relações de trabalho, Silva (2010) utiliza o caso da cadeia produtiva do município para demonstrar que os sistemas econômicos não existem por si só, pois são construções sociais. Por meio de pesquisa realizada com mais de 600 participantes que atuam diretamente com artesanato têxtil, o autor

buscou reproduzir graficamente a teia de relações sociais e econômicas que a atividade proporciona. Como resultado pôde observar, entre outros pontos, que na falta de um ator social regulador do mercado, como o Estado, foram as relações sociais, principalmente entre familiares, que possibilitaram que houvesse a noção de solidariedade entre os atores sociais que atuam no município e que o sistema produtivo se sustentasse.

Foram também as redes de relações sociais que permitiram que o conhecimento fosse transmitido para os trabalhadores. Castro (2015) afirma que Resende Costa não conta com instituições formais de ensino das práticas ligadas à tecelagem, portanto o processo pedagógico é conduzido por outras vias. A autora conta que muitos dos entrevistados da sua pesquisa, quando questionados com quem haviam aprendido as técnicas que exerciam, diziam que haviam aprendido sozinhos. Contudo, no decorrer da entrevista muitos percebiam que alguém os havia ensinado e em quase todos os casos se tratava de uma mulher. Suas professoras foram parentes, amigas e vizinhas. Quando a tecelagem artesanal começou a se tornar atividade promissora no município, também foram as mulheres que ensinaram os homens as técnicas da produção. Contudo, Castro (2015) afirma que apesar da importância desse processo pedagógico para a manutenção da economia local próspera, por se tratar de uma tarefa majoritariamente feminina, ela é invisibilizada.

Silva (2020) contribui com a valorização do trabalho artesanal ao analisar os processos matemáticos presentes no processo de tecelagem e demonstrar a complexidade da atividade. Observando o trabalho de duas artesãs, constatou que estas faziam contagens numéricas, realizavam operações matemáticas, utilizavam princípios da geometria, estando a matemática inserida nas suas técnicas manuais. A autora também propõe modos de se inserir o conhecimento da tecelagem artesanal no ensino formal com um exercício que utiliza o tear de pregos para demonstrar conceitos matemáticos.

Resende (2019) também aborda a questão do ensino, mas como uma das ferramentas que possibilitam a preservação do patrimônio cultural imaterial. A pesquisa discute a importância da tecelagem artesanal para Resende Costa e a necessidade de fomentar meios de que essa atividade seja preservada. De acordo com a autora, os agentes públicos têm estado no caminho certo, investindo em iniciativas como a Mostra de Artesanato e Cultura, que celebra a cultura tradicional do município, e o Relatório de Salvaguarda, que estabelece diretrizes para a preservação

dos patrimônios culturais locais. Contudo, o mercado muitas vezes opera contra essas iniciativas, forçando com que práticas tradicionais sejam abandonadas tendo em vista uma maior lucratividade. Segundo Resende, esses lucros poderiam ser mantidos se juntamente com a preocupação com a preservação, houvesse um incentivo à inovação e à criatividade, que também acabam por serem restringidos pelo mesmo mercado.

Por fim, é importante mencionar também o trabalho de Cruz (1998). Apesar da obra não se aprofundar no contexto de Resende Costa, a autora entrevista duas tecelãs do município e por meio da psicologia discute as dimensões simbólicas presentes em suas falas. Assim, demonstra a importância do têxtil artesanal na vida dos habitantes do município, pois como Souza (2018, p. 239) sintetiza ao final de seu estudo: “No circuito da Estrada Real e ganhando territórios mais longínquos, o artesanato de Resende Costa é mercadoria e bem simbólico.”

2.2.2. Carmo do Rio Claro (MG)

Carmo do Rio Claro foi um dos municípios que teve parte das suas terras alagadas para construção da Hidrelétrica de Furnas. Até a década de 1970 era conhecida como a “cidade dos doces”, quando passou a ser, assim como Resende Costa, conhecida também pela produção de têxteis artesanais. Além dessas atividades, a produção de móveis rústicos, a cultura de café e pecuária leiteira contribuem de modo relevante para economia local (IAMAMURA, 2015).

A tecelagem artesanal doméstica de Carmo do Rio Claro é abordada por duas pesquisas aqui analisadas: No vai e vem do tear manual: Carmo do Rio Claro por designers e artesãos de Silveira (2013) e Corantes naturais do Cerrado para a produção do design de superfícies têxteis desenvolvidos com teares manuais: região de Carmo do Rio Claro-Furnas/MG de Iamamura (2015). Nas duas obras as questões relativas ao design do produto estão muito presentes.

Silveira (2013) pretende compreender os pontos comuns e divergentes nas atividades do artesão tradicional e do profissional designer em Carmo do Rio Claro. Para tanto, realiza entrevistas com uma antiga tecelã e com um jovem designer. Assim, descobre que apesar da artesã manter padrões produtivos tradicionais, se apropria de novas tecnologias e materiais, como as linhas industrializadas que substituem as fiadas em casa. Já o designer, mesmo buscando a inovação em suas

criações, não deixa de considerar o conhecimento tradicional e zelar para que seus produtos mantenham as características próprias de um têxtil artesanal.

O trabalho de Iamamura (2015), por outro lado, tem como tema o tingimento natural. Seu objetivo é avaliar a possibilidade de que a técnica volte a ser utilizada pelos artesãos em seus produtos têxteis. A autora discute, dessa maneira, o papel do designer como proponente de novas formas de produção. Como forma de examinar a validade da proposta, realiza uma vasta pesquisa experimental testando a eficácia das plantas tintoriais locais. Como resultado, conclui que a maioria delas é passível de ser empregada e que muitos dos artesãos enxergam como positiva essa reinserção. Segundo a autora, essa iniciativa, além de contribuir para economia do município, valorizaria os traços da cultura local e fomentaria a preocupação com a biodiversidade da região.

2.2.3 Uberlândia (MG)

Uberlândia é um município pertencente à região do Triângulo Mineiro. Afora as questões já pontuadas por Maureau, Fonseca e Altafin (1984) e Geisel e Lody (1983) em suas respectivas obras, as pesquisas sobre a tecelagem artesanal doméstica na região tem como um dos seus principais focos o Centro de Tecelagem e Fiação de Uberlândia, atual Centro de Fiação e Tecelagem Fios do Cerrado. A instituição foi criada pelo já mencionado artista Edmar de Almeida e desde então tem como missão preservar o conhecimento da tecelagem artesanal doméstica e fomentar a inclusão social por meio da geração de renda. Um grupo de artesãs trabalham na instituição fiando e tecendo, e recebem pagamento por meio da venda dos artigos produzidos (DUARTE, 2009).

No livro Tecelagem manual no Triângulo Mineiro: história e cultura material, originado de dissertação de mestrado defendida em 2013, Duarte (2009) procura entender como a tecelagem artesanal doméstica se adaptou à realidade da sociedade industrial e assim se manteve viva. Para tanto, analisa as atividades do Centro de Fiação e Tecelagem Fios do Cerrado (na época Centro de Tecelagem Dona Belmira) e suas dicotomias. Trabalhando no Centro as artesãs dizem ter ganhado a consciência de que a atividade que elas desempenham pode ser considerada arte. Também reconhecem que esse emprego, além de proporcionar sustento econômico, possui efeitos terapêuticos, já que permite a socialização e a ocupação. Contudo, nem

todos os aspectos da existência da instituição são enxergados como positivos. Com vista a maior produtividade, dentro do Centro passou a operar uma divisão do trabalho, em que certas artesãs se tornaram responsáveis por apenas tipos específicos de produtos ou processos. A relação com os designers que assessoram o projeto também pode ser problemática e as artesãs muitas vezes têm pouca liberdade para escolherem quais produtos irão confeccionar e com quais características estéticas. Levantando essas questões, a autora lembra que apesar da tecelagem artesanal doméstica de ser uma atividade tradicional, é importante que não se esqueça dos matizes da contemporaneidade presentes no fenômeno.

Em A inter-relação entre saberes científicos e saberes populares na escola: uma proposta interdisciplinar baseada em saberes das artesãs do Triângulo Mineiro (GONDIM, 2007) a proposta é intercruzar saberes formais e populares com vista a um ensino emancipador. Por meio de pesquisa com alunos do ensino médio, a autora constata que a tecelagem artesanal faz parte do contexto social dos estudantes da região de Uberlândia. Assim, defende que a inserção dos conhecimentos relacionados à prática poderia ser utilizada na construção de uma pedagogia libertadora, como a promulgada por Paulo Freire. Para demonstrar as possibilidades existentes, a autora investiga a química envolvida no processo do tingimento natural, da qual toma contato por meio de pesquisa etnográfica envolvendo as artesãs do Centro de Fiação e Tecelagem de Uberlândia.

A instituição também é peça importante na construção da pesquisa Memória e gênese: singularidade e ressignificação na construção de uma poética visual, já que Araujo (2010) foi a designer responsável pelo Centro de 1993 a 2001. A partir da análise de uma das suas obras, do processo de criação de uma nova e de sua trajetória como indivíduo, artista e profissional, a autora se propõe a entender como funciona o próprio processo criativo. A tecelagem artesanal doméstica manifesta-se então como experiência e inspiração para sua arte.

Já em Relatório de atividades: documentário tecendo memórias: um olhar sobre as histórias contadas pela comunidade tecelã fios do cerrado, Soares (2015) retrata a experiência de possibilitar que a tecelagem artesanal e o trabalho no Centro de Tecelagem Fios do Cerrado sejam narrados pelas próprias artesãs. Partindo do conceito de “comunicação comunitária”, a pesquisa explora o processo de criação de um filme documentário em que elas puderam ser agentes ativas na elaboração de roteiro, filmagens, produção, edição e finalização. Assim, o estudo permitiu que essas

mulheres ressignificassem os valores e sentimentos presentes em suas práticas diárias de trabalho.

2.2.4 Vale do Urucuia (MG)

A região do Vale do Urucuia, localizada no noroeste do estado de Minas Gerais, é famosa por ter sido retratada nas obras do escritor Guimarães Rosa. A população local se ocupa, além da agricultura familiar, da criação de gado e do cultivo de itens como feijão, arroz e mandioca. Apesar dos diversos programas de desenvolvimento socioeconômico implantados pelo governo, a região continua tendo um baixo índice de desenvolvimento humano. Tendo em vista a melhora deste cenário, com o apoio da organização Artesanato Solidário (ArteSol), foram criadas associações em oito pequenos municípios da região, com o objetivo de gerar renda por meio do artesanato de tradição. Essas instituições trabalham em rede, de forma que no que concerne a tecelagem, em alguns locais os membros fiam, em outros tingem, enquanto outros são encarregados do tecimento (TEIXEIRA, 2010).

Miranda (2007) em O artesanato do noroeste mineiro como potencial de turismo sustentável reafirma a importância do artesanato tradicional como ferramenta de geração de renda. Como o Vale do Urucuia é reconhecido pela sua tecelagem artesanal, o autor propõe que esta atividade seja explorada como atrativo turístico. Sendo o turismo, segundo o autor, um fator de contribuição na preservação do patrimônio cultural, a região só teria benefícios em adotar uma política de fomento ao segmento. Além disso, como a produção local é baseada na exploração consciente dos recursos ambientais, o turismo advindo desta também poderia ser considerado sustentável.

O trabalho de Miranda (2016), Mulheres de Linhas: dos cantos femininos de fiação do Vale do Rio Urucuia, caminha em outra direção, explorando os conhecimentos do artesanato tradicional no processo de criação em dança e canto. Durante evento organizado pelas associações de artesãos, a autora percorre 13 comunidades da região e estabelece relações com os moradores locais. Percebe então a ludicidade presente no trabalho manual com linhas, pois as artesãs estão a todo momento brincando umas com as outras, contando histórias e cantando. Dessa forma, as atividades práticas ganham sentido simbólico dentro daquela cultura. É

partindo desses elementos que a autora se propõe criar uma performance de dança, objetivo final da pesquisa.

2.2.5 Unaí (MG)

Unaí é uma cidade do noroeste mineiro próxima à região do Vale do Urucuia. A renda do local advém majoritariamente da agropecuária e da agricultura intensiva de produção de grãos. O município possui uma instituição que é referência no que tange a produção da tecelagem artesanal: a Associação de Tecelagem de Unaí, também apoiada pelo ArteSol. Baseando-se nos princípios da economia solidária, a associação investe no resgate de técnicas tradicionais abandonadas, melhoria da matéria prima e comércio ético e justo. Seu produto mais característico é a colcha de pavio (RODRIGUES, 2010).

Rodrigues (2010) em seu estudo A tecelagem manual em Brasília: uma investigação antropológica sobre o universo têxtil, que além da capital também compreende os municípios próximos de Unaí, Olhos d'água e Pirenópolis, busca apreender como a atividade se desenvolve nesses diferentes contextos. Sobre Unaí, conta que buscando se adequar às demandas do mercado, a produção tradicional teve que se modificar. A Associação de Tecelagem decidiu que a fiação não seria mais contemplada no processo, visto que era mais rentável utilizar linhas industrializadas, como o chenile. Dessa forma, essa atividade tradicional teve que ser abandonada pelas artesãs. Por meio desse, entre outros exemplos, a autora problematiza em sua pesquisa a atuação das instituições de fomento ao artesanato.

2.2.6 Chapado do Veadeiros (GO)

A Chapada dos Veadeiros é uma região a nordeste de Goiás, da qual fazem parte os municípios de São João d'Aliança, Alto Paraíso de Goiás, Colinas do Sul, Cavalcante, Monte Alegre de Goiás, Nova Roma e Teresina de Goiás. O local é conhecido por atrair turistas, místicos e também por abrigar a maior comunidade quilombola em extensão do país, a Kalunga (SANTOS, 2018).

Em sua pesquisa Entre fios e tramas: mulheres e tecelagem na Chapada dos Veadeiros, Santos (2018) busca entender como a tecelagem artesanal promove obtenção de renda e ajuda no resgate da ancestralidade das mulheres do local.

Percebe então que o convívio em comunidade, como o propiciado pelo grupo de tecedeiras Tear Itinerário, é fundamental na promoção dos aspectos citados.

2.2.7 Brasília e cidades satélites (DF)

A história do Distrito Federal é uma história de migração. Durante a construção da capital, a população imigrante se dividiu em dois grupos: pioneiros e candangos. Pioneiros é como se denominavam os imigrantes das classes mais altas da sociedade, que tinham como função planejar e administrar a cidade, sendo originários principalmente de Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Foram eles que ocuparam as áreas mais nobres da região, concentrando-se em Brasília. Já candangos foi o nome dado aos imigrantes das camadas mais baixas, os trabalhadores que de fato ergueram a capital. Estes eram em sua maioria provenientes do Nordeste e com o crescimento da cidade foram obrigados a se deslocarem de Brasília para as cidades satélites (RODRIGUES, 2010).

No estudo de Rodrigues (2010) A tecelagem manual em Brasília: uma investigação antropológica sobre o universo têxtil a interação entre uma população com diferentes raízes culturais é tema bastante explorado. A autora também afirma que essas interações não envolveram somente os moradores do Distrito Federal, mas também das cidades do entorno localizadas nos estados de Goiás e Minas Gerais. O intuito da pesquisa, além de compreender como a tecelagem artesanal doméstica está inserida no local, é descobrir se existe uma identidade candanga nos produtos têxteis. Por meio de estudo de campo a autora conclui que apesar de haver uma forma estética marcada pela relação do tradicional e o moderno, a tecelagem artesanal de Brasília ainda não possui uma identidade bem demarcada.

A questão da identidade também é importante para outra pesquisa realizada no Distrito Federal: Tessituras de identidades: O Poder em Suas Mãos (RICARDO, 2008). Nela a autora narra sua experiência como educadora e membro de um grupo de mulheres de um bairro pobre de Brasília, em que a tecelagem artesanal é usada como ferramenta de entendimento da cultura e da identidade de suas participantes. Assim percebe que as identidades ora são expressas, ora são dissimuladas de maneira estratégica, de maneira a criar a possibilidade do convívio em sociedade.

2.2.8 Olhos d'água (GO)

Olhos d'Água é um município do entorno de Brasília. A construção da capital teve um grande impacto na sua história. Muitos de seus moradores mudaram para a nova cidade e para a vizinha de Alexânia, localizada às margens da rodovia que liga a capital a Goiânia, causando um período de decadência no antigo município (RODRIGUES, 2010).

Os livros Fios de Olhos D'Água e Olhos D'Água: a tradição artesanal da tecelagem[5] discutem as questões referentes à realidade do município, mas não foi possível consultar o material. As informações aqui presentes foram obtidas por meio da obra A tecelagem manual em Brasília: uma investigação antropológica sobre o universo têxtil de Rodrigues (2010).

As mudanças também afetaram a cultura local. Rodrigues (2010) relata que tecelagem artesanal, tradição importante na cidade, passou de uma atividade de subsistência para fornecedora de produtos para Brasília. Desse momento em diante precisou alterar seus processos, eliminando a fiação, obtendo fios industrializados e utilizando pigmentos sintéticos. Como consequência do aumento na produção veio a mudança nos hábitos de consumo. Os produtos do comércio, vistos como símbolos da modernidade, passaram a ser mais acessíveis, ligando os artigos artesanais aos velhos hábitos e uma conotação de pobreza.

Como em outros municípios citados, a atividade se manteve com ajuda de uma instituição, a Associação Comunitária de Desenvolvimento Sustentável de Olhos D'água. Outra iniciativa importante foi a Feira de Trocas, que facilitava o escoamento do produto artesanal. Com o tempo a feira foi perdendo suas características e incorporou produtos que não faziam parte daquele universo, sobrando então pouco espaço para os artesanais (RODRIGUES, 2010).

---

[5] Ver: LIMA, R. G. (org.). **Fios de Olhos D'Água**. Rio de Janeiro: FUNARTE, CFCP, 1995. AGUIAR, L.; NUNES, D. C. **Olhos D'Água: a tradição artesanal da tecelagem.** Brasília: SEBRAE/ACORDE, s.d.

2.2.9 Pirenópolis (GO)

Pirenópolis é um antigo município goiano que tem sua história ligada à busca por metais preciosos e à escravidão indígena. Seu conjunto urbanístico é tombado pelo IPHAN e seus objetos artesanais, incluindo os têxteis, servem como atrativo para o turismo (FERREIRA, 2014).

A literatura referente à tecelagem artesanal local está muito relacionada às comparações entre objeto artesanal tradicional e o objeto artesanal contemporâneo. Para tanto, elas partem da análise das aproximações e divergências da produção têxtil produzida pelos membros da família Alvarenga e pela artesã Mercedes Monteiro.

A já mencionada pesquisa de Rodrigues (2010) conta que a tecelagem é um conhecimento que foi transmitido através de gerações às mulheres da família Alvarenga. Quando seus membros moravam na zona rural, muitos produtos eram feitos para suprir as necessidades domésticas e da comunidade. Quando a tecelã Mercedes Monteiro chegou à cidade vinda de São Paulo e abriu sua loja, a família passou a produzir para ela. A partir deste momento as encomendas aumentaram e eles conseguiram juntar dinheiro para abrir seu próprio negócio, que era baseado na tecelagem de caráter tradicional. Enquanto isso Mercedes continuava produzindo, mas vendendo produtos onde a experimentação era o grande diferencial.

Os estudos Arte têxtil mestiça em Pirenópolis (GO): tradição e contemporaneidade de Ferreira (2014) e Artesanato têxtil e design: um estudo sobre alterações na forma do objeto artesanal têxtil brasileiro de Cavalcante (2017) partem da trajetória desses dois modelos de produção de têxteis artesanais para demonstrar que os limites entre o tradicional e o contemporâneo são fluidos e que sempre existem contaminações e apropriações. Ferreira (2014) questiona se o artesanato de Mercedes, que no início era considerado inovador e quebrou com a tradição local, não teria agora se tornado a nova tradição, já que outras tecelagens locais passaram a copiar a estética da tecelã. Já Cavalcante (2017) analisa as transformações da forma do objeto têxtil em Pirenópolis e conclui, entre outros aspectos, que enquanto Mercedes incorpora características da tecelagem local à suas obras autorais, a família Alvarenga adapta seus produtos tradicionais aos desejos do mercado consumidor, portanto ambas são atravessadas pelas necessidades de se adequarem às novas realidades de produção e consumo.

2.2.10 Anápolis (GO)

Anápolis é uma cidade goiana a 180 quilômetros de Brasília. No local existe uma instituição que promove a preservação da atividade artesanal e técnicas relacionadas: a Associação Cultural e Artística de Anápolis (ACAA).

O estudo Dançar sem Fronteiras: uma urdidura cênica das fiandeiras de Melo (2008) se vale da observação dos movimentos e elementos simbólicos do ato de tecer para criar uma coreografia e, posteriormente, uma peça audiovisual. Esta é filmada durante um mutirão urbano de fiandeiras, evento de ajuda mútua em que mulheres se unem para fiar, conversar, cantar, socializar, em um resquício dos tempos no campo. Durante o estudo a autora explica seu processo criativo, suas referências e métodos, da mesma forma que expõe os processos empregados na tecelagem artesanal. Assim, conclui que devido às mudanças nas vidas dessas artesãs urbanas, a tradição se faz mais como algo imaginado do que real.

2.2.11 Hidrolândia (GO)

Hidrolândia é um município vizinho a Goiânia, abordado por Garcia (1981) em sua pesquisa. É conhecida como a cidade das águas e a capital nacional da jabuticaba. Sua base econômica está distribuída nos setores da agropecuária, indústria e turismo. Quanto à preservação da tecelagem artesanal, o projeto Tecendo o futuro com os fios do passado foi uma importante iniciativa da prefeitura local, que resgatou o mutirão de fiandeiras e transformou-o em evento do calendário turístico do município (BUENO, 2005).

Em As técnicas tradicionais das fiandeiras e tecedeiras de Hidrolândia – Goiás Bueno (2005) considera que as técnicas empregadas por uma dada comunidade são elementos de identidade. Assim, a autora apresenta toda a cadeia operatória da atividade. Um resultado interessante presente é que se comparando os números do período da pesquisa com os de Garcia (1981), houve um aumento no número de pessoas que exercem a tecelagem artesanal na cidade.

2.3 REFLEXÕES SOBRE A LITERATURA

A partir do levantamento apresentado são feitas algumas observações. Em primeiro lugar, é possível constatar que a tradição doméstica foi tema de estudos de um amplo espectro do conhecimento acadêmico. Somente considerando o universo de análise da presente pesquisa foram verificados estudos nas áreas de Antropologia Física, Antropologia Social, Psicologia, Sociologia, Linguística, Engenharia de Produção, Turismo, Educação, Dança, Artes visuais, Design, Comunicação e Têxtil e Moda. Contudo, ainda são poucas as que tratam dessa questão no âmbito desta última, a qual a presente pesquisa está inserida, e menos ainda as que tratam de outros processos têxteis, tais como a modelagem e costura.

Outra constatação é de que tecelagem artesanal de tradição doméstica parece ter vivido dois momentos distintos. Rodrigues (2010, p. 66) afirma, referindo-se aos locais abordados em sua pesquisa (excetuando-se Brasília), mas que também pode ser ampliado para os outros contextos aqui citados:

> [...], existe claramente um marco divisor que separa um “antes”, um período em que a tecelagem doméstica estava circunscrita a uma realidade cultural específica, ou seja, a esfera rural e o mundo doméstico, onde a produção era destinada a atender as necessidades do grupo local. E um “depois”, quando a tecelagem sai do contexto tradicional e a produção passa a operar na lógica do mercado e ser direcionada para um público consumidor muito maior.

Esse fato pode ser observado ao analisar os contextos apresentados. Um caso que ilustra essa afirmação é que ainda que o público consumidor dos produtos da Chapada dos Veadeiros seja muito menor do que o de Resende Costa, nos dois locais se verifica a alteração na função do produto, que primeiro era destinado ao uso da comunidade e depois passa a ser produzido com vista à comercialização, seja para pessoas da comunidade ou fora dela. Se antes a principal função do produto era o uso, depois o que importa é a sua venda. A consequência dessa mudança é que, segundo Lauer (1983, p. 6), o valor que a sociedade confere ao produto também se altera:

> O que se nos depara, nestes últimos decênios, é um paulatino desaparecimento da importância dos usos que tradicionalmente conferiam valor e, consequentemente, um desaparecimento do valor

> dos próprios objetos produzidos para tais usos: as coisas passam a servir exclusivamente para serem vendidas e começam a ser medidas deste ponto de vista.

É interessante notar que esse primeiro período citado por Rodrigues (2010), a tecelagem artesanal apresenta características muito semelhantes às descritas por Holanda (1994) e por Caúrio (1985 apud Rodrigues, 2010) e está presente no desenvolvimento da produção têxtil de todos os locais mencionados, afora Brasília, que surgiu em um momento de transição de um período para o outro. Assim essas localidades compartilharam um momento da prática muito semelhante.

A diferenciação de contextos ocorrerá então nesse segundo período, em que a lógica de mercado invade a prática têxtil. É a partir desse momento que a realidade da produção têxtil de cada município se torna cada vez mais diversa. Resende Costa e Carmo do Rio Claro se tornam grandes polos de produção têxtil artesanal. Uberlândia torna-se referência em preservação da prática com Centro de Fiação e Tecelagem, comercializando seus produtos para turistas. No Vale do Urucuia e Unaí as instituições de fomento vieram a ser protagonistas na prática, influenciando seus rumos. Em Ipameri (GO), devido a tecelagem artesanal estar muito menos voltada ao mercado, a realidade foi outra, como será mostrado mais adiante.

3 AS ENTREVISTADAS E O CONTEXTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DA REGIÃO DE IPAMERI

A comparação entre os diferentes contextos em que a tecelagem artesanal de tradição doméstica se desenvolveu demonstra que houve um momento em que o modo produtivo era muito semelhante nesses locais. Como características compartilhadas estavam uma produção visando o uso pela comunidade e a influência do modo de vida campesino, mesmo quando a prática era realizada por artesãs que viviam na cidade.

> De um modo geral, as informantes, mesmo quando habitam sedes municipais, pelos seus modus *vivendi* e seu modo *faciendi*, se enquadram numa cultura caipira (MIRANDOLA, 1993, p. 58)

> Em termos de trajetória, o campo constitui o espaço tradicional da tecelagem manual no Brasil e seu núcleo de irradiação, pois é aí que todas as mulheres aprendem a tecer, o que, para elas, significa apenas dominar uma prática já incorporada à tradição local e não, como poderia se supor, ser introduzida nos mistérios de um ofício (MAUREAU; FONSECA; ALTAFIN, 1984, p. 91).

Entretanto, esses modos produtivos não eram totalmente coincidentes. Cada uma dessas localidades – Hidrolândia, Pirenópolis, Unaí, etc. – apresentava uma tecelagem artesanal própria e que não pode ser desassociada de sua terra, história e povo ou cai-se no erro de utilizar:

> [...] abordagens autossuficientes da cultura popular que, valorizando a "tradição" pela tradição, e tratando-a de uma maneira não histórica, analisam as formas culturais populares como se estas contivessem, desde o momento de sua origem, um significado e valor fixo e inalterável (HALL, 2003, p, 260-261).

Portanto, o presente estudo parte do conhecimento do contexto histórico e geográfico em que se desenvolvem as tecnologias têxteis para tentar apreendê-las e compreender quem são as pessoas que as praticam ou praticaram, no caso, as entrevistadas.

Esse capítulo parte de uma síntese da história e geografia de Goiás e Ipameri para então as entrevistadas apresentam suas histórias de vida. Por último são

abordados o contexto campesino[6] do qual as entrevistadas provêm e qual era o lugar delas nesse modelo de sociedade.

3.1 GOIÁS

Goiás está localizado na região centro-oeste do Brasil, sendo o sétimo maior estado brasileiro em extensão territorial. Em suas terras estão situadas as nascentes de três grandes bacias hidrográficas, sendo elas Araguaia/Tocantins, São Francisco e Paraná. O relevo local é composto por 65% de terras relativamente planas (chapadões) e seu clima possui estações bem demarcadas, com verões chuvosos e invernos secos. Seu território pertence integralmente aos domínios do bioma Cerrado, conhecido por sua vegetação espaçada de árvores e arbustos de galhos retorcidos, mas que, no entanto, é composta por oito diferentes formações, entre florestais, savânicas e campestres. O Cerrado é o segundo maior bioma do Brasil, possuindo um terço da biodiversidade do país e registrando 5% da flora e fauna mundiais (INSTITUTO MAURO BORGES DE ESTATÍSTICAS E ESTUDOS SOCIOECONÔMICOS – IMB, 2018a; RIBEIRO, 1998).

A região que hoje forma Goiás foi no passado ocupada por uma enorme diversidade de povos indígenas do grupo Jê: Caiapó, Goiá, Carajá, Acroá, Crixá, Xavante, Xerente, Apinajá, entre outros. Apesar das similaridades da língua, esses povos possuíam características singulares, sendo muitas vezes rivais. Após a chegada dos europeus no continente, esses povos passaram a ter dois novos tipos de interações com outros agrupamentos sociais. Primeiro, seja de forma institucionalizada ou não, homens não-indígenas exploraram o interior do Brasil em busca de metais preciosos, escravos nativos e outras riquezas. Ao mesmo tempo, povos tupis habitantes das regiões próximas à costa adentraram o território fugindo da influência dos colonizadores. Estes primeiros contatos tiveram consequências nefastas para os povos indígenas, trazendo confrontos, escravidão e doenças (BERTRAN, 2000).

O processo colonizatório em Goiás teve como marco de sua consolidação o século XVIII, com a descoberta do ouro e consequentemente o povoamento de seu

---

[6] Campesino aqui é utilizado como sinônimo para camponês, caipira, sertanejo, matuto.

território. Figuras chave nesses eventos foram os paulistas Bartolomeu Bueno pai e filho. Assis (2019, p. 18) conta que:

> Bartolomeu Bueno buscava o ouro cujos indícios havia encontrado em suas andanças pelo sertão, ainda no tempo do Bartolomeu pai, o primeiro Anhanguera. Já é conhecida a cena mitológica em que, por volta de 1682, entrando em contato com os índios da tribo dos goiases, o primeiro Anhanguera observou adornos em ouro que as índias carregavam consigo. Perguntando pela origem do precioso metal, o bandeirante pôs fogo na aguardente depositada em um prato, ameaçando os índios de fazer o mesmo com os rios, caso não lhes revelassem a origem do ouro que carregavam. [...] Apesar do truque do bandeirante, que lhe valeu o famoso apelido (que significa, na língua dos índios, “diabo velho”) aquela expedição não logrou achar as cobiçadas minas. A lembrança do ouro, contudo, ficaria na memória do pequeno Bartolomeu, que, ao refazer os caminhos percorridos juntamente com o pai, descobriria as minas de Goiás.

Em 1725, Bartolomeu Bueno filho vai a São Paulo anunciar a novidade da descoberta das minas. No ano seguinte retorna às terras goianas já como Superintendente das Minas, fundando o arraial de Santana, mais tarde chamado de Vila Boa e atual cidade de Goiás. A região permanece como território da capitânia de São Paulo até 1744, quando então ocorre o desmembramento desta com a criação das capitânias do Mato Grosso e Goiás (ASSIS, 2019).

A mineração atraiu centenas de homens para o território goiano. Em pouco tempo surgiram inúmeros povoamentos ao longo dos rios propícios à atividade. Os aparelhos de controle do governo português também não demoram a se estabelecer, de forma a transferir as riquezas para a metrópole. Criou-se então uma sociedade em que o posto mais almejado era dos mineiros, que diferente da conotação que a expressão trás atualmente, tratava dos donos das lavras para os quais escravos (indígenas e negros) trabalhavam retirando o ouro (ASSIS, 2019; BERTRAN, 2000; CHAUL, 2018).

Contudo, a atividade mineradora foi extremamente breve em Goiás. Após a década de 1750 a obtenção do ouro cai abruptamente, desestabilizando uma sociedade que mal havia se formado. As técnicas rudimentares de extração do minério, a falta de mão de obra, a escassez de capitais e a ausência de uma administração efetiva, não somente preocupada com a arrecadação tributária destinada à coroa, são tidos como motivos para entender o declínio da mineração na região (CHAUL, 2018).

Começaria a partir desse momento, segundo a historiografia goiana, um longo período de decadência, que só viria a ser superado no começo do século XX com avanços como a implantação da linha férrea no estado e a construção de Goiânia. Viajantes europeus registaram boa parte desse período e pintaram um Goiás-sertão isolado por estradas precárias e povoada por homens que trabalhavam somente o necessário para sua sobrevivência, portanto, vistos como preguiçosos. Para eles, "[...] Goiás precisava de mão de obra produtiva, de trabalho livre, de substituição do ócio pelo negócio" (CHAUL, 2018, p. 49).

Entretanto, alguns estudos, como o de Chaul (2018) refutam o conceito de "decadência". Em primeiro lugar, o autor defende que mesmo no auge da mineração em meados do século XVVIII, Goiás nunca havia atingido um estado de desenvolvimento de sua sociedade que pudesse considerá-la decadente após esse período. O que teria ocorrido, de fato, seria uma momentânea desestabilização causada pela mudança da orientação de uma atividade econômica (mineração) para outra (agropecuária). Após esse período de transição ocorreria um gradual desenvolvimento das atividades econômicas, sem o qual os avanços do século XX não haveriam acontecido. A questão é que na visão dos viajantes que comparavam o local com a sua Europa natal, aquele cenário era o mais desolador possível. Essa idealização do que seria Goiás permaneceu no imaginário das pessoas e nos livros de história por um longo tempo, talvez até os dias atuais, mas a realidade é que o século XIX foi para a região de grande crescimento econômico.

Desde o final do século XVIII e durante todo o XIX, o estado desenvolveu uma sólida criação pecuária, em que se destacam as produções das regiões sul e sudeste, que aos poucos foi ganhando mercados em outras partes do Brasil. De forma mais lenta a agricultura também ganhou espaço, principalmente no sudoeste do território. A chegada da linha férrea no começo do século XX veio consolidar a importância dos dois setores para a economia local (CHAUL, 2018).

Quanto a questão política, até a década de 1920 imperou o domínio de uma oligarquia ligada à pecuária e à cidade de Goiás, que foi durante mais de dois séculos a capital do estado. Com o crescimento econômico no sul goiano, os fazendeiros da região reclamaram sua representatividade no governo. Assim começa uma disputa entre os antigos coronéis detentores do poder, ligados à cidade de Goiás, e uma nova classe política de profissionais liberais urbanos, tais como médicos, advogados, engenheiros, ainda que com raízes na atividade agropecuária do sul do estado. Em

1930 esses últimos chegam ao poder por meio de um discurso de elogio à modernização e rechaço ao atraso que os antigos políticos representavam. Seu líder maior era o médico Pedro Ludovico Teixeira, que se torna governador e passa a trabalhar para construção de uma nova capital, representante dos ideias que seu grupo político advogava. Em 1935 é criado oficialmente o município de Goiânia, que irá atrair milhares de trabalhadores de todo país, sendo fundado oficialmente em 1945 (CHAUL, 2018)

Na década de 1950 a construção de Brasília acentua ainda mais os fluxos migratórios que haviam se iniciado com a implantação de Goiânia. A proximidade com a capital do país também torna Goiás mais alinhado a racionalidade política da época, em que imperam o populismo, o nacionalismo e o desenvolvimentismo. O governo estadual passa a intervir mais diretamente na economia e setores estratégicos, estatizando instituições de modo a incentivar o desenvolvimento social e econômico local (ASSIS, 2019).

As décadas seguintes, em que vigora a Ditadura Militar, são simbolizadas pela modernização conservadora do campo. Por meio de incentivos financeiros e políticos o Estado age fomentando a mecanização rural, utilização de insumos agrícolas, ampliação de vias de armazenamento e escoamento de produção e melhoria na rede de distribuição de energia elétrica. Contudo, a modernização não afeta a todos da mesma maneira, privilegiando as camadas mais altas da sociedade:

> [...] Trata-se do processo de expansão e consolidação do capitalismo no meio rural, com produção voltada para o mercado, consolidando o regime de grandes propriedades rurais e expulsando o camponês do campo. A expansão do latifúndio dá-se de forma violenta e autoritária, dizimando posseiros, reprimindo movimentos campesinos e, em regra, com um elevado custo ambiental (ASSIS, 2019, p. 188)

Essas mudanças irão acarretar uma situação cada vez mais precária na vida do trabalhador do campo, causando êxodo rural e, consequentemente, crescimento da população urbana. Logo mazelas relacionadas a urbanização descontrolada iriam aparecer (ASSIS, 2019).

Outra questão importante de se pontuar ligada à modernização do campo é que ela não ocorreu de forma uniforme por todo o território goiano, sendo priorizada a metade sul. Assim cresce a insatisfação da população do norte de Goiás, surgindo

um movimento separatista que irá culminar na criação do estado do Tocantins em 1988 (ASSIS, 2019).

Nas últimas décadas Goiás tem se tornado um estado cada vez mais urbano. Atualmente metade da população reside no eixo Goiânia-Anápolis, área que atraiu a maior parte da população provinda do campo. A urbanização trouxe como consequência o crescimento do setor de serviços (de onde advém a maior parcela do PIB – Produto Interno Bruto), assim como da indústria. O investimento neste último tem sido a principal estratégia de desenvolvimento adotada pelo governo no período recente, com criação de programas de incentivo fiscal desde a década de 1980 (ASSIS, 2019;INSTITUTO MAURO BORGES DE ESTATÍSTICAS E ESTUDOS SOCIOECONÔMICOS – IMB, 2018a).

No âmbito do desenvolvimento social, Goiás tem apresentado uma visível melhora no decorrer das últimas décadas. O número de pobres e extremamente pobres caiu consideravelmente, enquanto indicadores ligados à educação e saúde tiveram melhoras significativas. Contudo, a distribuição de renda ainda é muito desigual, com a maioria do PIB concentrada somente em 10 municípios localizados na metade sul do estado (ASSIS, 2019; INSTITUTO MAURO BORGES DE ESTATÍSTICAS E ESTUDOS SOCIOECONÔMICOS – IMB, 2018a).

Ipameri, município no qual residem as entrevistadas da presente pesquisa, não está entre essas 10 cidades, ainda que seja vizinha de Catalão, a 5ª economia do estado (INSTITUTO MAURO BORGES DE ESTATÍSTICAS E ESTUDOS SOCIOECONÔMICOS – IMB, 2018b). O próximo tópico trata do contexto histórico e geográfico de Ipameri e região.

3.2 IPAMERI

Figura 7 – Praça da Liberdade, Ipameri (GO), 19--?.

Fonte: IBGE Cidades, 2021.

O município de Ipameri está localizado no sudeste goiano, próximo à divisa com Minas Gerais e ao Triângulo Mineiro. A população apontada pelo último censo foi de 24.735 pessoas, 86,3% vivendo em zona urbana. Seu território possui 4.368,295 km^2, área quase três vezes maior que o município de São Paulo, sendo que dos seus dois distritos, Cavalheiro dista 75 km da sede do município, enquanto Domiciano Ribeiro fica à 140 km. Também fazem parte do seu território os povoados de São Sebastião da União, Vila Pacheco, Vendinha, Raul Gonçalves e Inajá (IBGE, 2021; PREFEITURA DE IPAMERI, 2021a). A Figura 7 ilustra um dos pontos mais importantes da cidade, a Praça da Liberdade, retratada provavelmente na primeira metade do século XX.

As origens do município remontam ao 1800. Com o esgotamento da atividade mineradora em Goiás e Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX, começa a haver um

processo de interiorização da população, que passa a se dedicar à agropecuária. O sudeste goiano atrai então uma parcela considerável dessa população, já que as terra devolutas eram inúmeras e um simples registro de compra e venda em cartório já possibilitava a posse de uma propriedade (VAZ, 2017).

Ipameri, como grande parte das cidades da região, é originada de um agrupamento de pessoas ligadas a uma dessas propriedades. Entre as águas do Rio Braço e Veríssimo surge a fazenda Vai-Vem. Não se sabe ao certo o significado de tal nome, mas entre as explicações correntes está a referência às constantes movimentações dos indígenas que habitavam a região e o movimento sinuoso do ribeirão de mesmo nome. O certo é que no ano de 1812 já há registros da existência de um arraial de nome Vai-Vem (PREFEITURA DE IPAMERI, 2021b;VAZ, 2017; VEIGA, 1994).

O mito fundador de Ipameri conta que ao ser picado por uma cobra o fazendeiro Francisco José Dutra promete, em troca de sua salvação, doar parte de suas terras ao Divino Espírito Santo. Assim, é erguida uma capela no local onde está situada a sede do município e ao redor dela se desenvolve o arraial Vai-Vem (VAZ, 2017).

Em 1933, com a elevação da vizinha Catalão à vila, Ipameri passa a ser distrito deste município. Em 1858 também chega à vila de Entre-Rios, mas cinco anos depois retorna à arraial, já que não conseguira implementar as instalações mínimas exigidas pelo governo para ser incluída na categoria. Nesse período a população cresce, principalmente com a chegada de famílias vindas de São Paulo e Minas Gerais. Em 1861 a população da vila de Entre-Rios contava com 3. 398 habitantes, ente os quais 1515 homens livres, 1508 mulheres livres, 198 escravos homens e 177 mulheres escravas (VAZ, 2017; VEIGA, 1994).

Na sociedade escravocrata que imperava, a riqueza de uma pessoa era medida a partir do número de escravos os quais ela possuía. O valor de apenas um destes pagava aproximadamente quatro fazendas inteiras, com todas as suas benfeitorias. Contudo, o serviço braçal não era realizado apenas por escravos. Já nessa época, provavelmente devido à pouca mão de obra escrava existente no local, os fazendeiros estabeleciam contratos com trabalhadores rurais, chamados nos registros oficiais como “camaradas”, para realização de serviços gerais a preços extremamente baixos, o que no fim os tornava quase tão dependentes de seus patrões que os escravizados. Ao contrário da escravidão, que irá terminar 1888, este modelo de trabalho irá

perdurar até os dias atuais, incorporando também os escravos libertos com o fim do regime escravocrata (VAZ, 2017).

Em 1870 Entre-Rios retorna à categoria de vila e seus moradores se empenham para que as instalações exigidas - casa da câmara e cadeia - fossem realizadas. Ao final dessa década é criada uma agência dos correios no local, o que demanda que os logradouros públicos fossem nomeados (VAZ, 2017).

Em 1880, depois de muitas reinvindicações por parte de seus cidadãos, Entre-Rios é elevada a cidade. Contudo, os anos seguintes são de dificuldades financeiras. A Proclamação da República e suas consequentes alterações na política sinalizaram uma mudança nos rumos da cidade, mas é somente depois da virada do século que os maiores avanços se concretizam (VAZ, 2017).

A primeira alteração se refere ao nome do município. Como Entre-Rios era compartilhado por outros municípios brasileiros, eram constantes os extravios de cargas e correspondências. Assim julgou-se importante escolher um novo nome:

> [...], o Cel. José Vaz pediu ao Mons. Inácio Xavier a sugestão de um novo nome para a cidade. Tendo pedido um tempo para pesquisar, Mons. Inácio Xavier pesquisou a língua Tupi e se deparou com o livro "O Tupi na geografia Nacional, de autoria do engenheiro Teodoro Sampaio. O Monsenhor dirigiu-se, então, ao autor que, pouco depois, enviou-lhe a tradução de Entre-Rios, vertida para a língua Tupi. Suprimida alguma sílaba, para melhor eufonia, a tradução ficou sendo Ypameri (VAZ, 2017, p. 109).

A alteração do nome foi oficializada em 1904. Por essa época as discussões sobre a implantação uma linha ferroviária que ligasse Goiás a Minas Gerais, passando por Ipameri, já estavam bastante avançadas. O intuito era permitir o escoamento de mercadorias, ligando de forma mais rápida e eficiente o produtor ao mercado consumidor. O trem também era visto como sinônimo de progresso, de forma que segundo o pensamento dos políticos da época, seria um elemento civilizador que melhoraria o caráter indolente dos habitantes goianos (OLIVEIRA; PAIVA, 2018).

Em 1909 começam as construções da Estrada Ferro Goyaz, um prolongamento da Mogiana que saía do município de Araguari (MG) e chegava até a cidade de Goiás, a então capital do estado. A linha alcança Ipameri em 1913 e devido à construção de uma ponte sobre o rio Corumbá, necessária para o prosseguimento do trajeto ferroviário, o município funciona como estação final até o ano de 1922 (BRANDÃO, 2015).

A historiografia goiana conta que estes primeiros anos após a chegada da ferrovia foram de visível desenvolvimento econômico e demográfico no sudeste do estado. A população da região por onde passava a estrada de ferro foi de 22 mil habitantes em 1900 para 100 mil 1920. Em Ipameri, o trem também causou indiretamente um aumento populacional. Contava com 11,3 mil habitantes em 1912, pulando para 20 mil em 1920. Isso porque um grande contingente de pessoas foi necessário para as construções da ferrovia e sua administração. Muitos também chegaram pela ferrovia atraídos pelas novas possibilidades que ela permitia. Imigrantes, principalmente portugueses, italianos, sírios e alemães se estabeleceram na cidade, alterando o cenário político, social e econômico. Em 1920 eles representavam 15% da população (OLIVEIRA; PAIVA, 2018; VEIGA, 1994). O trecho a seguir narra como se deu a incorporação desses novos habitantes à economia local:

> Esta imigração se iniciou com a chegada de portugueses, primeiro ocupados com a construção da Estrada e, depois, como criadores de gado; italianos dedicavam-se ao comércio e às atividades industriais; e os turcos-sírios, ao comércio, inicialmente como ambulantes, fixando-se depois na cidade ou região (OLIVEIRA; PAIVA, 2018, p. 55-56).

Brandão (2005) afirma que é possível estabelecer em Ipameri um período pré e pós construção da ferrovia. Neste primeiro momento haveria o predomínio do modo de vida rural. Seria um período que, segundo a classe política local, muito conectada com o discurso de modernização que vinha se propagando pelo estado, estaria ligado ao “atraso” e com a realidade narrada pelos viajantes do século XIX. Já no segundo momento, após implantação da ferrovia, Ipameri torna-se um polo dinâmico de modernização e urbanidade.

De fato, a estrada de ferro possibilitou que Ipameri fosse no período uma das cidades pioneiras em muitos aspectos relacionados ao ideal de modernidade. Em seu território foi construída a primeira hidrelétrica de Goiás, em 1913, assim como o primeiro cinema, em 1915. Na mesma década são instalados o serviço de telefonia e é fundado o primeiro jornal da cidade. Em 1920 são iniciadas as obras para instalação de sarjetas e meios fios nas ruas. Logo chega a primeira Agência de Banco do Brasil em Goiás, acontece a transferência do 6º Batalhão de Caçadores para a cidade e a criação do primeiro grupo escolar. Na década de 1930 é construída uma nova Igreja Matriz e na política o deputado Domingos Neto Velasco torna-se um das figuras mais

expressivas da oposição contra a antiga oligarquia política representada pelos coronéis. Por todos esses aspectos Ipameri ganhou na época a alcunha de “sala de visitas” de Goiás (BRANDÃO, 2005; CHAUL, 2018).

Contudo, por volta de 1950 o cenário começa a se alterar. O desenvolvimento social e econômico observado das décadas anteriores desacelera. Com a transferência da principal área de entrada do estado para Itumbiara e a consolidação do eixo Goiânia-Anápolis, a economia retrai. Empresas são fechadas e muitas famílias locais migram para cidades próximas. Inicia-se então um período visto como de “decadência” na cidade (MATOS, 2011 apud FIRMINO, 2013).

> A imagem de Ipameri como cidade pioneira se exprime atualmente na utilização de termos como “a cidade do já foi” ou “do já teve”. É precisamente desse tempo fugaz, localizado nas primeiras décadas do século XX que as pessoas sentem “saudade”, vindo daí até mesmo uma frustração ao falarem deste período, talvez porque a cidade sonhada por esses contemporâneos que viam a cidade com um futuro, onde a condição de “princesa” do Estado seria inevitável. Essas pessoas sentem saudades daquele tempo em que Ipameri era a “sala de visitas” de Goiás e vivia a sua “idade do ouro”, o que representa o peso da memória coletiva na construção de imagens (BRANDÃO, 2005, p. 64).

Apesar de Ipameri nunca ter recuperado seu posto de destaque no cenário goiano, em meados 1980 o asfaltamento das estradas que ligavam o município ao restante do país e a modernização do campo permitem que haja uma melhora no quadro econômico. Entretanto, tal modernização trouxe algumas consequências negativas, como perda de considerável parte da terra nativa e desenraizamento do trabalhador rural. Um exemplo da reação dos camponeses a sua expulsão da terra é a criação do Assentamento Olga Benário, propriedade que os integrantes do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) tomam posse em 2005 (BRANDÃO, 2005; FIRMINO, 2013; MATOS, 2011).

Atualmente, segundo informações fornecidas pela Prefeitura de Ipameri, os principais propulsores do desenvolvimento local tem sido a Universidade Estadual de Goiás, o Instituto Federal Goiano, a readequação do aeroporto, a instalação de novas empresas e a exploração do potencial agrícola do município (PREFEITURA DE IPAMERI, 2021b).

3.3 ENTREVISTADAS: AS ARTESÃS DE IPAMERI

Agora que o contexto histórico e geográfico da região pesquisa foi introduzido, é necessário apresentar as entrevistadas e como chegou-se até elas. Como a presente pesquisa é fundamentada na história oral, as entrevistadas são parte essencial desse estudo. Foram elas que forneceram as informações presentes nos próximos tópicos e que serão analisados e discutidas junto aos dados retirados da literatura e demais fontes. Dessa forma, é de extrema importância buscar conhecer quem são esses indivíduos, qual é o contexto em que viveram e principalmente como essas narrativas se conectam na formação da realidade, pois, como afirma Meihy (2002, p. 36): “A histórias pessoais ganham alcance social na medida da inscrição de cada pessoa nos grupos mais amplos que a explicam”.

A seguir, as entrevistadas ou artesãs, como também vão ser aqui chamadas, são apresentadas na ordem em que os encontros foram realizados nos meses de novembro e dezembro de 2019.

3.3.1 Neide e Edith

Neide Santos Costa foi a primeira entrevistada. Durante o encontro sua comadre Edith Daher, irmã de seu esposo, veio fazer-lhe uma visita e foi convidada a fazer parte da entrevista. Neide conta sua história de vida assim:

> Neide Santos da Costa. Casada. Nasci em 06/04/1939 lá na fazenda do papai mesmo. Fazenda Laginha, município de Ipameri. É lá perto de onde eu moro hoje mesmo, sabe? Papai não tinha casa aqui não. Só lá. Lá eu nasci, lá eu me criei, lá eu casei. E fui morar lá perto depois que eu casei. E… Até hoje. A vida vai levando...
> Mamãe era daqui mesmo. Mas era lá de um arraialzinho que tem lá perto da fazenda. Chama Cavalheiro. Não sei se você já ouviu falar em Cavalheiro. Minha mãe era de lá. Aí meu pai era lá da fazenda mesmo. Nasceu lá, foi criado lá, casou lá, morreu lá, coitados [silêncio].
> O papai é descendente de uma família que eles vieram de Uberaba. Até hoje ainda tem descendente lá em Uberaba. Eles vieram de carro de boi, vieram a pé. Porque naquela época, quando eles vieram, por exemplo, em Goiás, tinha muita terra que não tinha dono, aí as pessoas que chegavam aposseavam daquele pedaço que queria, sabe? Era diferente, não era igual hoje. Aí eles vieram de Uberaba para cá. Eles se instalaram lá na fazenda. Família do papai. Da mamãe também a mesma coisa. Vieram de Minas...

> Até quando eu estudei? Naquela época era tudo diferente, né? Hoje mudou. Porque naquela época tinha quarto ano, quinto ano, admissão… Depois primeira série, segunda série, né? Aí eu não sei hoje… Eu fiz até a quarta série. Capaz que eu tinha uns 15, 16 anos. Aí eu não fui até o ginásio não. Eu fui só até o primário mesmo.
> Quinze anos, dezesseis anos, eu fui professora nessa época. Aí logo minha irmã me levou para onde ela morava. Eu saí para essa fazenda. Eu lecionava tudo. Assim: primeiro ano, segundo ano, terceiro ano, quarto ano. Essas matérias, sabe? Dava aula para os filhos dos agregados, que trabalhavam na fazenda. Era uma escola registrada da prefeitura. Rural. Lecionei uns quatro anos e depois logo eu casei também, com vinte dois anos. Não lecionei mais não.
> Quando os meninos vieram para estudar, eu vim com eles para a cidade. Fiquei mais aqui. Só ia nas férias na fazenda, né? Aí depois que eles formaram… Uns formaram, outros não formaram, mas foram para fazenda… Aí eu já fui e fiquei quase direto lá. Fico aqui muito pouco. Venho muito pouco aqui (NEIDE, 2019)

Como Edith Daher chegou no meio da entrevista, não pôde contar toda a sua história. Aqui ela narra parte dela referente aos seus estudos e trabalho:

> Edith Daher. Viúva. Nasci em 26/12/1937. Eu fiz o normal. Quem fazia o normal podia lecionar, né? Que era pedagogia, igual pedagogia. Você se preparava para ser professor. Eu lecionei quarto. Teve uma época eu fiquei no segundo ano. E depois eu fui para a secretaria. Eu deixei a sala de aula e fui para a secretaria. A diretora me colocou como secretária (EDITH, 2019).

Como as outras entrevistadas, Edith Daher viveu boa parte de sua vida no campo, mas mudou-se definitivamente para a cidade de Ipameri mais cedo que as demais.

3.3.2 Ana

Ana foi a primeira artesã fora do círculo de conhecidas da autora que se teve contato. Assim ela conta sua história de vida:

> Ana Carolina Vaz. Casada, mas sou viúva. Eu nasci no município de Catalão em 04/04/1939. Aí depois eu casei e vim para cá.
> Nasci na fazenda. Moravam meus pais, né? Minha mãe e meus irmãos, porque meu pai já tinha falecido. Quando o meu pai morreu, eu tinha 8 meses. Nem conheci meu pai. Como a minha mãe sustentava a gente? Ela mesma trabalhava nas roças. Largava a gente com as meninas mais velhas, que eu sou a caçula, e ia para a roça trabalhar. Tocar roça, que naquele tempo era tocar roça e mais nada, né? Então tocou roça.

Depois os meninos, eu tenho dois irmãos homens, os dois irmãos cresceram mais um pouquinho, aí eles tomaram conta da roça e minha mãe foi fiar... Fiar para os outros para ganhar dinheiro, para tratar de nós, né? Aí ela fiava em troca de arroz, feijão, essas coisas... E com isso a gente foi criando aquele momento de eu fiando, tecendo, ela tecia... Aí foi até que, passado uns tempos, todo mundo cresceu, ficou grande, aí minha mãe faleceu. Minha mãe faleceu e eu fiquei lá junto com os meus irmãos. Em casa duas das meninas já tinham casado. Aí eu fiquei, porque era caçula. Aí depois passado uns vinte anos, eu casei também. Casei e vim embora para o Veríssimo [povoado do município de Goiandira]. Aí de lá eu fiquei, mas sempre trabalhando fiando, sabe? Fiando, fazendo roupa... Roupa de primeiro só usava roupa tecida no tear, né? Então tecia, tecia... E às vezes tecia para os outros para ganhar dinheiro, tecia para o gasto... E foi indo...
Aí as meninas... Ganhei as meninas, as meninas cresceram... Nós largamos lá e viemos para cá para elas estudarem. E a vida foi continuando. Eu tecendo para os outros para ajudar a comprar trem para elas estudarem. Depois para comprar... para elas fazerem faculdade. Até que foi assim que Deus ajudou que elas formaram. Cada uma delas tem os empregos delas. Mas eu não larguei o meu serviço ainda, até hoje: tecer (ANA, 2019).

3.3.3 Odilia

Figura 8 – Entrevistada Odilia Peixoto da Silva, Ipameri (GO).

Fonte: Livia Teixeira Duarte, 2021, acervo particular.

Nas pesquisas para se encontrar potenciais entrevistadas, soube-se que em um determinado bairro de Ipameri havia uma mulher chamada Dilinha que ainda tecia. Questionando aos moradores por uma pessoa com este nome, chegou-se a Odília, que confirmou que de fato ainda tecia, mas não entendeu como foi encontrada, já que nunca ouviu ninguém a chamar por esse apelido.

> Odilia Peixoto da Silva. Casada**.** Nasci em município de Campo Alegre em 28/09/1947. Morei nas fazendas lá no município de Campo Alegre. E depois que eu vim aqui para Ipameri. Depois de eu já com 25 anos que eu vim para Ipameri, mas eu sou do município de Campo Alegre. A gente ia em Campo Alegre muito pouco. Que a corrutelinha [povoado] era pequena. Agora que ela cresceu. Mas era pequenininha. Sempre a gente não precisava nada de corrutela, né? Tinha tudo na roça. O que você precisava era na roça que você tinha. Nós somos sete irmãos. Quatro mulheres e três homens. Eu sou a terceira. A mamãe… Eu perdi a mamãe com oito anos. O papai que criou nós. Ficou uma bebezinha de quatro dias. Papai que criou tudo. Nós ficamos tudo pequeno. Eu fiquei com 8, outro mais abaixo de mim com 6, outro com 4, outro com 2 e a bebezinha de quatro dias. E a mais velha tinha 12. E um homem de 10. O que papai fazia para sustentar a gente? Ele trabalhava na roça. Tocava roça, lavoura de milho, arroz, feijão. Plantava cana. Eram essas coisas.
> A mamãe é mineira, o papai é aqui de Goiás mesmo, goiano. Que a mamãe, o tempo dela solteira, o tempo dela nova, os pais dela moravam em Uberlândia. Aí que eles vieram para cá, que depois que ela casou ela tinha mais um estudo.
> Estudei muito pouquinho. Quando eu era pequena ainda. Eu estudei muito pouquinha coisa. Estudo eu não tenho. O que eu aprendi a fazer foi sem estudo. Leio muito pouquinho, escrevo muito ruim, mas escrevo. Com quem eu aprendi? Foi numa escola aqui. Papai trouxe nós. Deixou aqui na casa de um tio que nós tínhamos. Nós estudamos. Fomos embora, mas estudamos pouquinho, porque tínhamos que olhar os irmãos mais pequenos. Não tinha jeito de estudar. Como é que fazia?
> Casei... Depois vim embora para cá. Porque naquela época os pais não importavam com estudo, né? Não sei se o seu pai, sua mãe te fala isso. Mas os mais velhos do que era eu não importavam não.
> Papai estudou, mas muito pouco também. Ele tinha pouco estudo. Agora a minha mãe tinha mais estudo, mas ela morreu e deixou nós tudo pequeno. Não teve jeito (ODILIA, 2019).

3.3.4 Maria

Chegou-se ao nome de Maria pelo conhecimento de que sua filha era costureira. Pensou-se em entrevistar a filha, mas depois optou-se por entrevistar apenas a mãe e manter a faixa de idade das entrevistadas em um segmento semelhante.

> Maria Francisca da Costa. Nasci em 30/07/1931. Viúva. Casada no civil... Eu nasci aqui no Corumbá. Você já não ouviu falar do rio Corumbá, não? Eu nasci para o lado dele. Ele é para cá. Eu fiquei lá só três anos de nascida. E daí meus pais mudaram. Nós fomos lá para [fazenda] Cachoeira. Lá perto de Campo Alegre. Para cá de Campo Alegre quatro léguas. Nesse tempo falava légua. Mas agora não é légua, é quilômetro, né? Nós éramos dez, quando nós morávamos lá na fazenda. Então quer dizer que eles já foram embora. Nós temos três: duas mulheres e um homem.
> De onde meus pais eram? Foram nascidos e criados na beira do [rio] São Marcos. E meus avós? Tudo lá. Na beira do São Marcos. Eu não sei como é que chamava a fazenda, né? Graças a deus, conheci meus avós. Os dois. Depois o meu avô ficou viúvo, aí ele pegou e veio embora para onde estavam meu pai e minha mãe. Aí ele ficou lá até Deus levar ele.
> Então para lá dessa Fazenda Cachoeira eu fui criada e criei meus filhos. Nove filhos. Os pais meus morreram, mas eu casei e eu criei meus filhos. Tudo na fazenda.
> Eu costurava para casa, né? Os panos de algodão. Costurava para casa. Era muito apertado para mim: tecer, costurar e cuidar da família. Então depois que eu criei eles, passou uns tempos eu vim para cá. Parece que está com trinta, trinta e tanta que vim para cá... Não sei a certeza. Sei que tem mais de trinta que eu moro aqui nessa casinha. Veio meu marido e meus filhos. Os nove filhos. Meu marido não aguentava trabalhar mais, deu problema de coração. Então ele falou para mim que vinha embora para cá que ele não aguentava trabalhar mais na fazenda. Porque a fazenda... Serviço muito pesado...Ele veio e vendeu a fazenda. Agora lá não é nosso mais.
> Estudei depois que eu vim para cá. Um pouquinho. Abaixo que eu quase não sei assinar o nome. Muito ruim. Mas depois que eu vim para cá, eu estudei um pouquinho. Até depois que meu marido morreu. Estudei outro pouquinho. Então isso serve para eu assinar o meu nome, porque de vez quando eu tenho que assinar para os meus filhos.
> Comecei a estudar, confundi, enfezei. Falei: eu não vou voltar aqui mais nunca. E não voltei. Que ignorância, né? Eu saia lá do João Marcelino, 10 horas da noite, para vir embora aqui até a minha casa. Pensei não. Eu já vivi até aqui sem estudo, vou acabar de viver [risos]. Mas hoje em dia eu tenho arrependimento, né? Porque está fazendo falta. Agora que eu já estou idosa mesmo isso está me fazendo falta. Mas está bom, né? (MARIA, 2019)

3.3.5 Ivone

Figura 9 – Entrevistada Ivone da Costa Pinto, Ipameri (GO).

Fonte: Livia Teixeira Duarte, 2021, acervo particular.

Ivone é cunhada de Neide e irmã mais velha de Edith. Além disso é avó da autora. Sua história:

> Ivone da Costa Pinto. Viúva**.** Eu nasci em 09/11/1935 na fazenda Fiador, município de Ipameri, Goiás. Fui batizada em Orizona. Meus avós paternos são de Uberaba. O meu avô, que é aquele que tem aquela estátua lá em Orizona, ele veio do... O meu deus, de onde ele veio? Ele era muito rico, naquela época quem era rico chamava era coronel, né? É aquele que tem aquele busto lá em Orizona.
> Estudei no Colégio das Irmãs Missionárias de Jesus Crucificado, aqui em Ipameri. Eu estudei até, falava sétima série. Porque eu saí quando a mamãe deu à luz aos meninos, os gêmeos e estava difícil para ela. E depois eu voltei para fazenda e fiquei lá com a minha mãe até eu casar.
> O casamento foi lá na fazenda**.** Como a gente não tinha casa, eu fiquei morando um ano, uns meses com a minha sogra, outros meses com a minha mãe. Lá na minha sogra, no município de Luziânia, também era o mesmo estilo da minha mãe, lá fazia de tudo: moía cana, fazia rapadura, fazia cachaça, fazia açúcar, fazia polvilho, farinha, doce de

> várias qualidades que guardava de um ano para o outro. Tinha criação de porco, de galinha, de gado, tirava leite, fazia queijo, requeijão. Então meu pai comprou fazenda que é no município daqui. E eu mudei para lá. Depois eu morei aqui até as meninas fazerem ginásio. Aí quando elas foram fazer faculdade é que eu mudei em Goiânia. Eu morava na Barão do Rio Branco lá. Morei dez anos. Até todo mundo casar. Aí eu voltei aqui para Ipameri, onde eu resido até hoje (IVONE, 2019).

3.3.6 Veronica

Figura 10 – Entrevistada Maria Veronica do Nascimento, Ipameri (GO).

Fonte: Livia Teixeira Duarte, 2021, acervo particular.

O nome de Veronica é conhecido na cidade. Um de seus filhos batizou seu estabelecimento comercial com o nome da mãe e costumava ceder parte de seu espaço para a realização de encontro de fiandeiras, sendo Veronica figura ativa.

> Maria Veronica do Nascimento. Viúva. Nasci em 04/02/1932 no município de Corumbaíba, na fazenda. De lá em Corumbaíba tinha sete léguas. Daqui de Ipameri até a terra vermelha, Ipameri, também tinha sete léguas. Eu estava morando no meio da estrada.

Eu nasci... Vou começar do começo mesmo, né? Meu avô era quarteirão, mandava naquelas fazendas por ali. Ele levava padre na casa dele, fazia missa, fazia casamento. Minha mãe casou lá na casa dele. Ela era filha dele e casou lá. Nós nascemos todos lá. Minha vó era parteira. Foi tudo com parteira. E eu cresci lá nessa fazenda. Ele fazia mutirão de limpar rego, porque lá tinha monjolo, essas coisas... Aí ele fazia mutirão. Fazia festa, baile. Eu gostava de dançar, menina do céu! Desde novinha eu gostei de dançar. Aí eu fui crescendo nessa fazenda, mas lá não tinha nem rádio, nem televisão, nem telefone, nada. Só tinha carro de boi e carroça. Essas coisas. Nem automóvel não tinha. Eu não conhecia nem automóvel. Igual, na primeira cidade que eu fui eu tinha dez anos já. A primeira cidade que eu vi de longe, nossa menina, nossa, mas eu fiquei encabulada. Nunca tinha visto aquele tanto de casa. Subindo a serra eu vi a cidade lá embaixo assim. Nossa, está parecendo pé de moleque! Uai, doce de amendoim cortado no meio fica parecendo aquela casarada lá.

Minha mãe e meu pai. Tinha um retrato da mãe... Tenho retrato por aí, não sei onde está. Papai eu não tenho retrato não. Eu casei... Acho que eu tinha 22 anos quando eu casei, parece.

Tive cinco... Quatro irmãos. Meu irmão mais velho era homem. Chamava João. Já morreu também. Minha irmã... A segunda, mais velha é eu, Maria Veronica do Nascimento. E depois teve a Salvadora, depois veio o Joaquim, meu irmão, já morreu também. Salvadora também já morreu. Joaquim já morreu. Agora tem só eu e o Artur. Artur é o caçula.

Da fazenda em Corumbaíba nós mudamos para o Campo Limpo aqui, perto de Urutaí. O Artur, meu irmão nasceu lá também. Nós morávamos numa casa de sapê, de capim por cima. Aí estudei escondido do papai, que ele não queria. Eu mais a minha irmã, nós íamos escondidas para escola. Eu aprendi pouquinha coisa, porque depois de velha, né? De grande. Tem jeito não.

Quando eu casei eu morei só em Urutaí. Quando eu casei eu já morava lá. Eu casei com 22. Eu tive uma menina primeiro que nasceu morta. Depois que veio o Aparecido. Tenho quatro filhos. Dois casais. Já tem quarenta e tantos anos que eu sou viúva. Os meninos mais novos... Mais velhos tinham 19 anos quando ele morreu.

Quando eu vim para Ipameri eu já estava sozinha lá em casa, lá no Urutaí. Porque a Marlene veio para cá estudar aqui. E os meninos foram trabalhar na Bahia os dois. A Marli tinta casado e eu fiquei lá sozinha. Mas já andei, menina do céu. Toda excursão que tinha eu ia. Fui para Aparecida do Norte, fui lá na praia de Copacabana no Rio, fui para São Paulo, Ilhéus e todo lado. Praia eu fui numas sete. Quero mais praia não. Enjoado, né? Uma água preguenta [risos]. Mas eu aproveitei, viu? (VERONICA, 2019)

3.3.7 Jeronima e Lourenza

Figura 11 – Entrevistadas Jeronima Vaz de Assis e Lourenza Vaz da Costa, Ipameri (GO).

Fonte: Livia Teixeira Duarte, 2021, acervo particular.

Jeronima e Lourenza são irmãs. Jeronima mora próximo a Odília e foi por ela mencionada em sua entrevista. No momento do encontro, Dalila estava presente fazendo uma visita às suas cunhadas e acabou por contribuir com a entrevista. Jeronima e Lourenza contaram suas histórias em conjunto.

> Lourenza Vaz da Costa. Nascida em 10/08/1941. Solteira. Jerônima Vaz de Assis. Nascia em 19/01/1935. Viúva. A gente nasceu no município de Campo Alegre, fazenda Contenda. Nós batizamos na roça. Todo mundo batizou na roça. Registrou na época de política. Registra assim: você não sabe se você nasceu dia primeiro, se dia trinta [risos].
> A minha avó, para o lado do meu pai, ela é de... Não é Corumbaíba... Perto de Uberaba. Como que chama lá? Esqueci... Meu vô. E meu vô por lado do meu pai, ele é parente do Dilon Vaz, ele era filho de escravo. Parente do Dilon Vaz. Primo primeiro do pai da Daniela [Vaz Carneiro, prefeita de Ipameri na época das entrevistas].
> Meu pai tinha um pedaço de chão. A gente morava lá. Meu pai era lavrador. Plantava arroz, plantava milho. Trabalhava para os outros.
> Naquele tempo chovia demais, nós morávamos perto de um ribeirão. Quando dava chuva nesse tempo não saia de casa não. O córrego enchia que ia lá perto da porta. Nós ficávamos isolados. A hora que o rio baixava aí cada um caçava o rumo para trabalhar.
> Nós estudamos um pouco. Estudou na roça um pouco, mas... Foi pouca coisa.
> Minha mãe faleceu tem quarenta e cinco anos. Meu pai faleceu tem vinte, vinte e três anos.

> Nós fomos para outra fazenda. De Simião Gonzaga. Aí nós moramos lá uns tempos. Depois nós mudamos para cidade. Eu [Lorenza] tinha uns... Uns dezesseis anos, por aí.
>
> Eu [Lorenza] trabalhei na casa do Dr. Estevão 28 anos. E criei os filhos deles. A Liliana e o Beto. Ajudei a criar. Fui para Uberlândia. Eles fizeram... Depois eles fizeram faculdade. Fui para Uberlândia com a Liliane.
>
> Eu [Jeronima] tenho dois filhos. Eram três, mas um faleceu. Tenho dois... Eu trabalhei na clínica de Santa Maria. Quarenta anos. Auxiliar de enfermagem. Depois me deu um aneurisma e... Não trabalhei mais não.

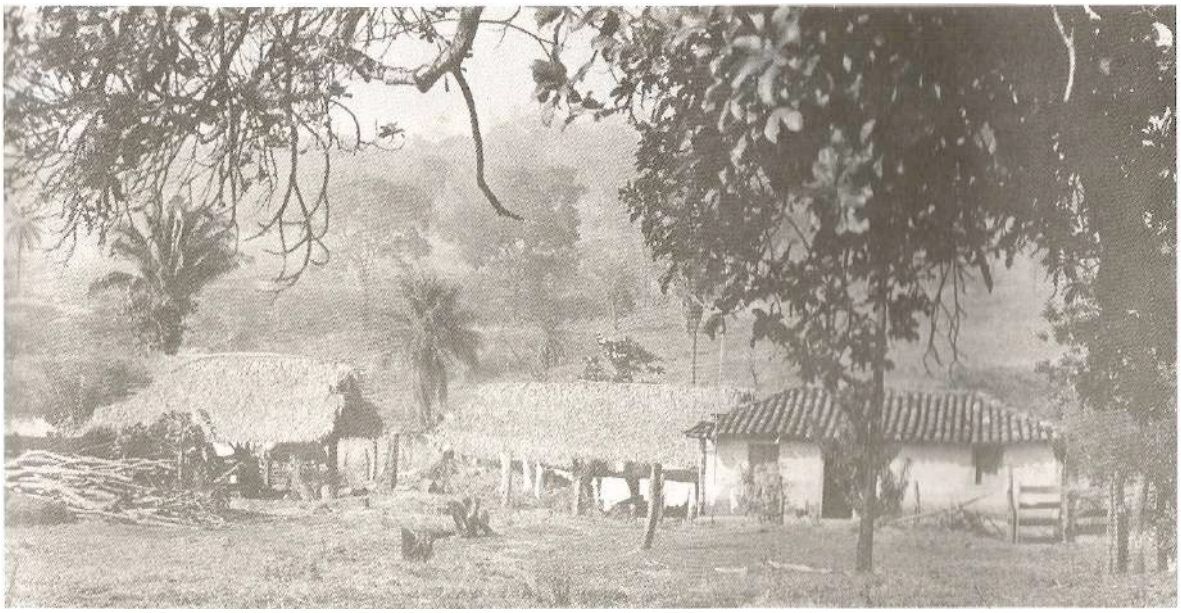
3.4 CAMPESINATO GOIANO E O PAPEL DAS MULHERES NESSA SOCIEDADE

Uma característica que une essas mulheres é que todas elas nasceram e viveram por boa parte de suas vidas em um ambiente rural, tendo em algum momento migrado para a cidade de Ipameri. Por meio de suas falas é possível notar como o universo do campo permanece em suas memórias e mesmo em alguns hábitos do presente. Ainda que elas apresentem diferentes graus de renda, compartilharam um modo de vida culturalmente semelhante pertencente a estrutura social conhecida como campesinato. Wanderley (2014, p. 26) assim o define:

> [...] forma social de produção, cujos fundamentos se encontram no caráter familiar, tanto dos objetivos da atividade produtiva – voltados para as necessidades da família – quanto do modo de organização do trabalho, que supõe a cooperação entre os seus membros. A ele corresponde, portanto, uma forma de viver e de trabalhar no campo que, mais do que uma simples forma de produzir, corresponde a um modo de vida e a uma cultura.

Apesar de possuir características de produção similares, o campesinato pode apresentar características culturais muito diversas, principalmente em um país com as proporções territoriais do Brasil. Contudo, na região onde prevalecia a tecelagem artesanal de tradição doméstica, a literatura descreve um cotidiano muito parecido (GEISEL; LODY, 1983; MIRANDOLA, 1993) e que também é narrado pelas artesãs de Ipameri. A Figura 12 ilustra uma residência com características similares às descritas pelas entrevistadas sobre suas casas da época em que viviam na zona rural da região de Ipameri.

Figura 12 – Propriedade rural, Triângulo Mineiro, 198-?.



Fonte: Maureau, Fonseca e Altafin (1984, p. 5).

O trabalho ocupa uma função essencial no modo de vida do campesino goiano. Agricola (2012, p. 113-114) assim o descreve:

> [...] predomina a forma de trabalho manual caracterizado pela produção artesanal de certos produtos de consumo, pela coleta de produtos que se encontram disponíveis e pela cooperação em atividades que demandam maior quantidade de mão de obra. [...] As horas de trabalho se estendem enquanto há claridade natural. Mesmo aqueles que são trabalhadores assalariados em fazendas como vaqueiros, retireiros ou como operadores de máquinas agrícolas, ao fim da jornada regular retornam para suas casas e continuam suas atividades laborativas atendendo agora às necessidades de casa. As mulheres e até as crianças a partir de certa idade têm suas obrigações definidas pela organização e pelas necessidades familiares. O trabalho é, sem a menor dúvida, a dimensão mais importante da vida do caipira revelando-se verdadeiramente condição ontológica do homem.

Agricola (2012) afirma que apesar do trabalho ocupar grande parte do dia a dia do campesino goiano, isso não significa que lhe sobra pouco tempo para o lazer. No seu cotidiano as dimensões do trabalho e lazer não são opostas, pois possuem limites pouco demarcados. Colher laranjas, por exemplo, pode ser tanto uma atividade laboral quanto lúdica, assim como a pesca para obtenção de alimento. Ao descrever essas atividades, é possível perceber que o campesino não as enxerga apenas como trabalho:

> Como muitas outras expressões dessa natureza, o conhecimento das técnicas manuais de produção tem uma narrativa tão agradável quanto lúdica, o que nos leva a compreender que tais atividades tem um caráter também lúdico e ritual e, por isso, se entrelaçam ao lazer (AGRICOLA, 2012, p. 117).

Nas falas das entrevistadas também é possível observar essa questão. Para muitas delas o fiar e o tecer eram ao mesmo tempo uma necessidade e uma diversão. Não havia um tempo específico destinado a cada atividade, ela acontecia conforme o interesse, mas principalmente a necessidade.

É importante entender, contudo, que apesar do campesinato possuir um modo de trabalho/lazer próprio, assim como outras características como costumes e técnicas em comum, não se trata de uma forma social homogênea.

> [...] as estruturas identitárias do caipira se constituem em uma dinâmica complexa que envolve todos os extratos da sociedade rural, ricos, pobres, proprietários de grandes extensões de terras, de pequenas terras, sitiantes, colonos, agregados e moradores que se encontram em situações diferentes dessas. As relações sociais, patronais, familiares, de amizade e compadrio, educacionais, festivas se dão nesse universo complexo de variabilidade de poder econômico (AGRICOLA, 2012, p. 112).

A depender do contexto, podem existir diferentes estratos sociais. Na região de Ipameri, os papeis socioeconômicos eram os muito similares aos conceituados por Brandão (1981) no município de Mossâmedes (GO). Os “fazendeiros” ocupavam a camada mais alta desta sociedade. Eram eles os proprietários de terra que permanente ou periodicamente se apropriavam da força de trabalho para a produção em suas terras. Algumas entrevistadas referem-se a eles como “coronéis”. Abaixo deles havia os “camponeses”, pequenos proprietários que empregavam em sua produção trabalho familiar. Estes podiam trabalhar ocasionalmente para os fazendeiros. Por fim havia os lavradores, os quais não possuíam propriedades. Este podiam ser: “parceiros”, também conhecidos como meeiros, de forma que ocupavam as terras em troca de fornecer aos proprietários metade de sua produção; assalariados rurais ou diaristas; ou peões, o tipo de lavrador mais comum na região analisada e que ocupavam a terra em troca de sua força de trabalho.

Também havia uma nítida diferenciação social quanto ao gênero. Como é possível observar pela descrição dos papeis socioculturais de Brandão (1981), as mulheres eram excluídas de ocupações sociais acima descritas, algo que cabia apenas ao homem. Brandão e Ramalho (1986) comentam que nas esferas públicas a mulher não tinha posições significativas por si mesma, sendo reconhecida apenas por intermédio do papel do marido: “a mulher é quase sempre —a Maria do seo João”. Essa observação coincide com a afirmação mais geral de Perrot (2006) de que na história as mulheres não apresentam sobrenome, apenas um nome.

Brandão e Ramalho (1986, p. 48-49) descrevem os papeis sociais atribuídos à ambos os sexos em Diolândia (GO), muito semelhantes aos narrados pelas entrevistadas. Os homens eram encarregados de desenvolverem as tarefas na roça e na cidade:

> As relações do marido distribuem-se produtivamente pela lavoura e a cidade. Mesmo que ele e seus filhos maiores passem boa parte do dia em casa, é na lavoura e “no comércio” (Diolândia) que estão dentro de suas áreas de ações de serviço mais definitórias das suas posições-relações.

Às mulheres cabia a esfera doméstica:

> Os limites situacionais do cotidiano da esposa-mãe começam na casa, estendem-se ao quintal, vão até a lavoura e, normalmente, terminam na vizinhança. No entanto, como esta última é acidental, podemos estabelecer o seu limite externo de cotidiano nas lavouras do marido. No interior e dentro dos limites da casa e do quintal, a mulher vive a porção mais intensa e determinante de suas relações de serviço e encontra os limites de sua posição no contexto das relações-posições familiares. Na casa e no quintal, a esposa encontra um “cotidiano de dominância”, na regência dos cuidados domésticos e na responsabilidade familiar pelos menores.
> Mesmo quando é o marido quem define em última instância “o que deve ser feito” e “como deve ser feito”, é ela quem operacionaliza o funcionamento das duas áreas e, por fazê-lo, é quem as controla concretamente. Mãe e filhas solteiras dividem o trabalho e a responsabilidade das ações de serviço pelas quais o consumo cotidiano da família é “resolvido”.

Como o trecho acima demonstra, o trabalho não era algo exclusivo do mundo dos homens. Perrot (2006, p. 109) defende que:

> As mulheres sempre trabalharam. Seu trabalho era da ordem do doméstico, da reprodução, não valorizado, não remunerado. As

> sociedades jamais poderiam ter vivido, ter-se reproduzido e desenvolvido sem o trabalho doméstico das mulheres, que é invisível.

Enquanto os homens da região de Ipameri saiam para trabalhar nas roças, as mulheres desenvolviam uma série de atividades, inclusive as têxteis. Mas suas atividades não eram vistas como trabalho nem por elas mesmas. O trecho a seguir mostra como podia ser extenuante o dia a dia de uma mulher campesina:

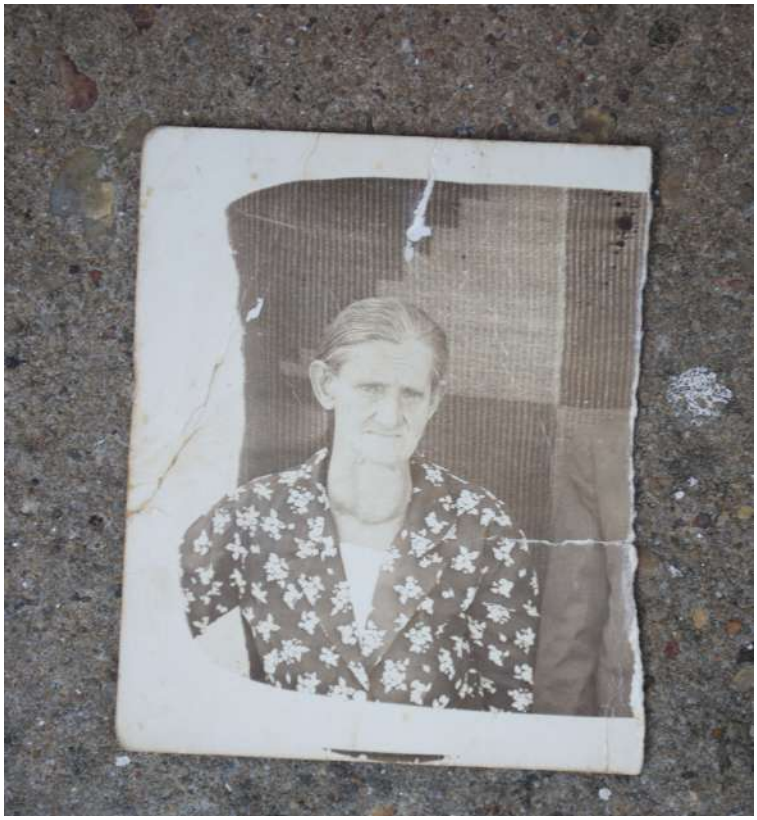
> Segundo informações de uma camponesa da região próxima a Diolândia, a vida de uma mulher —no tempo antigo – começava às 4:00 horas da madrugada com a pilagem do arroz e a moagem do café, acompanhadas das primeiras providências para o almoço. Terminava por volta de 17:00 horas da noite, quando, sob a luz precária de lamparina, remendava as roupas rasgadas do marido e dos filhos. Durante o dia, era seu o cuidado dos filhos menores, o preparo de refeições, algum trabalho da lavoura do marido e muito trabalho no terreiro (cuidando dos porcos e aves, etc.). Algumas atividades representavam um ciclo artesanal completo e eram admiravelmente feitas por muitas mulheres em várias fazendas. Um exemplo: a roupa vestida saía do algodão plantado e cuidado pela mulher. Ela também o colhia, descaroçava, tingia, fiava e tecia no tear. Depois do pano pronto, costurava para toda a família. Alguns mutirões de fiandeiras ainda existentes rememoram este tempo. A informante considera muito fácil a vida nas fazendas de hoje e simplesmente não sabe do que se ocupam as desocupadas mulheres das cidades (BRANDÃO; RAMALHO, 1986, p. 31).

Como pode-se observar, as mulheres trabalhavam tanto ou mais que os homens. Suas tarefas eram tão vitais para a família quanto as desempenhadas por eles. Mas a sociedade em que estavam inseridas não enxergava o valor de seus esforços, muito menos de suas histórias e práticas:

> [...] as camponesas são as mais silenciosas das mulheres. Imersas na hierarquia de sociedades patriarcais, são poucas as que emergem do grupo, pois se fundem com a família, com os trabalhos e os dias de uma vida rural que parece escapar à história, sendo mais objeto das pesquisas dos etnólogos. Assim, não é de espantar que nosso saber sobre as mulheres rurais nos venha desses pesquisadores (PERROT, 2006, p. 110).

Isoladas no âmbito doméstico, a história das mulheres campesinas é a história das mulheres anônimas, menos indivíduo e mais ser social. A Figura 13 mostra umas dessas mulheres, a avó da entrevistada Ivone.

Figura 13 – Avó da entrevistada Ivone da Costa Pinto, Goiás (GO), meados do século XX.



Fonte: acervo particular da entrevistada Ivone da Costa Pinto.

Fotografia: Livia Teixeira Duarte, 2021.

O apagamento histórico imputado às mulheres do campo era também transferido às tecnologias por elas empregadas, como a tecelagem artesanal e outras práticas têxteis. Como visto anteriormente, estudos sobre o tema quase não figuravam no campo da história, ficando mais a cargo da antropologia e sociologia. É no combate desse vazio de registros históricos sobre as tecnologias têxteis empregadas pelas mulheres campesinas que a presente pesquisa pretende contribuir com o levantamento de informações dos próximos capítulos.

4 PRODUÇÃO ARTESANAL TÊXTIL EM IPAMERI E REGIÃO

Como visto anteriormente, é possível dividir a prática da tecelagem de tradição doméstica em dois momentos: um “antes”, em que a produção têxtil tinha suas características compartilhadas na maioria dos municípios e era destinada à satisfação das necessidades domésticas e da comunidade; e um “depois”, em que a produção se volta para as demandas de um mercado consumidor mais amplo e passa a haver uma diferenciação mais aparente da realidade das práticas a nível de município.

Partindo desse pressuposto levantado por Rodrigues (2010) e atendo-se a esse primeiro período até o momento em que os têxteis são amplamente substituídos pelos industrializados, o presente capítulo busca entender as particularidades da tecelagem artesanal e de outras práticas têxteis em Ipameri e municípios vizinhos.

4.1 O FAZER TÊXTIL E SEUS PRODUTOS NA REGIÃO DE IPAMERI SEGUNDO A LITERATURA – SÉCULO XIX

Não foi possível precisar, a partir do material levantado, como a tecelagem artesanal e as práticas têxteis se estabeleceram em Ipameri. Contudo, os relatos de Neide, Ivone e Odília, que contam que seus antepassados eram naturais do Triângulo Mineiro e vieram se instalar na região, levam a crer que esses fazeres tenham sido trazidos como bagagem sociocultural por esses migrantes. Isso explicaria por que instrumentos, produtos e formas estéticas referentes ao fazer têxtil são compartilhadas por habitantes dessas regiões, como é possível notar pelas obras de Garcia (1981), Geisel e Lody (1983), Maureau, Fonseca e Altafin (1984) e Mirandola (1993). Da mesma forma, também é possível que paulistas tenham contribuído com esse conhecimento, já que eles foram, junto com os mineiros, os dois principais povoadores da região no período colonial (VAZ, 2017) e características similares da tecelagem tradicional podem ser observadas no município de Franca (SP) (MARCONI, 1981).

O que se sabe é que as práticas têxteis já estavam presentes desde os primórdios do município. Vaz (2017) aponta que no livro de batizados 1837-1938 do município vizinho de Catalão, já há registros de uma criança a qual a mãe é moradora do arraial Vai-Vem, “onde vive de costurar”. Percebe-se então que as práticas têxteis domésticas nunca foram exclusivamente voltadas para a subsistência, mas já nesse

período vendia-se a produção em troca de renda. A descrição “vive de costurar” é representativa de uma forma de pensamento inscrito naquela sociedade, pois na época era pouco provável que se afirmasse que a dita mulher fosse “costureira”. Isso porque as atividades femininas deveriam apenas compreender a esfera privada, não podendo, pelos menos em termos alusivos, a mulher exercer uma profissão, um ofício. Apenas as atividades realizadas por homens, que estavam inseridos na esfera pública, poderiam ter direito de serem reconhecidas como profissão (CASTRO, 2015).

Veiga (1994) confirma que os artesãos de ofício ligados aos têxtil já existiam desde a formação do arraial do Vai-Vem. Aos alfaiates cabia o reparo e a confecção de novas peças para os “figurões” utilizarem nos dias das celebrações mais populares, como a festa da Divino e Semana Santa. O salário da categoria era os mais baixo entre os artesãos: 200$00 (duzentos cruzeiros). Carpinteiros ganhavam 300$00 e pedreiros 500$00, o mesmo que os ourives. Esses dados vão ao encontro com o os relatos de Holanda (1994) sobre a baixa reputação que os ofícios têxteis possuíam nas sociedades ocidentais.

Outro fato relacionado aos artesãos de que se teve acesso é que pais entregavam seus filhos aos cuidados de um mestre, a quem caberia ensinar seu ofício e cuidar do sustento do jovem. O compromisso era registrado em cartório. O caso relatado por Veiga (1994) fazia referência à um carpinteiro, mas é possível que a prática se repetisse no ensino de outros ofícios, como a de alfaiate.

Quanto ao vestuário dos habitantes do arraial do Vai-vem, existem alguns registros na literatura que possibilitam inferir suas características. Em 1819 o viajante Saint-Hilaire (1975 apud VAZ, 2017, p. 47) descreveu as vestes dos agricultores da região: “Suas roupas se resumem, como entre os mineiros pobres, nuns calções de algodão grosso e numa camisa do mesmo tecido usada com as fraldas para fora. Os mais abastados acrescentam a essa indumentária um colete de lã”.

Por outro lado, Veiga (1994), em capítulo que analisa as características próprias do “matuto” que habita o arraial em 1864, descreve assim sua indumentária:

> A indumentária do matuto era modesta e simplória. Calça e camisa de algodão tecidas no tear. Chapéu de palha ou de palha de buriti. Como agasalho contra chuvas usava comumente uma cobertura de fibras de folha de buriti, denominada “caroça”. Como arma usava sempre a faca “cipó” enfiada à cintura, à altura das costas, ou a garrucha de dois canos sextavados, calibre 320 ou 380, de fabricação belga. Para jungir

> as calças à cintura usava correia de couro cru, ou látego de sola, ou mesmo embira, aos modos de cinturão. Raramente andava calçado. Quando ia ao povoado, que usualmente denominava "comércio", levava o par de botinas às costas, ou trelado à garupa, para calçar à entrada do arraial. De regresso, descalçava-se logo à saída (VEIGA, 1994, p. 87).

Em oposição ao traje "modesto" do matuto, os moradores abastados usavam vestes em sintonia com as modas presentes nas capitais do país e do exterior, como as apresentadas na Figura 14. Em evento que levaria arraial do Vai-vem novamente ao posto de Vila Entre-Rios em 1870, Veiga detalha assim o vestuário dos homens de poder: "[...] de fato novo recendendo a baunilha, gonda de relógio apresilhada ao colete, gravata preta, de nó pronto de abotoar, botinas novas inteiriças de peliça,[...]" (VEIGA, 1994).

Figura 14 – Traje masculino, Estados Unidos, 186-?.

Fonte: Tortora e Eubank (2005, p. 319).

O acesso a materiais e acessórios da moda pode ser justificado pela presença de na cidade de um influente “negociante de tecidos e armarinhos, homem de terra e escravos” (VEIGA, 1994, p. 109).

A literatura sobre a história de Ipameri após o século XIX torna-se mais escassa. Dessa forma, para retratar a realidade das práticas têxteis a partir do 1900 até o período de transição para mercantilização na década de 1980, serão utilizadas também as informações relatadas pelas entrevistadas, que configuram registros históricos assim como os presentes na literatura.

4.2 O FAZER TÊXTIL E SEUS PRODUTOS NA REGIÃO DE IPAMERI SEGUNDO AS MEMÓRIAS DAS ENTREVISTADAS E A LITERATURA – SÉCULO XX

Os relatos das entrevistadas não abrangem somente o tempo em que elas viveram, mas também as histórias que chegaram a elas por meio de narrativas de suas mães, avós, demais familiares e amigos. É a partir desses fragmentos de memórias que se busca construir o retrato do fazer têxtil artesanal na região de Ipameri até a ruptura para sua “mercantilização”. Os aspectos abordados são alguns de uma enorme universo, mas foram escolhidos por estarem mais presentes nas entrevistas.

4.2.1 Conhecimento e aprendizado têxtil

No campesinato goiano o fazer têxtil era essencialmente feminino. Enquanto os homens se ocupavam com atividades públicas e externas ao lar, como a venda da produção agrícola e a lida na roça, às mulheres cabia as tarefas relacionadas ao universo da casa, tais como provimento da alimentação, limpeza do ambiente, cuidado da família e a feitura de praticamente todas as etapas da produção de roupas e tecidos. Dessa forma, o conhecimento têxtil era visto como uma prenda doméstica, pois depois de casada a mulher garantiria a maior parte das necessidades da família em produtos do gênero (BRANDÃO; RAMALHO, 1986; GEISEL; LODY, 1983, p. 14). Uma jovem que soubesse fiar, tecer, costurar, tinha uma boa chance de encontrar um pretendente interessado em desposá-la. Depois de contraído o compromisso, seria ela a responsável por confeccionar seu próprio enxoval de casamento (GARCIA, 1981).

Entre as entrevistadas, todas elas possuíam algum tipo de conhecimento têxtil, pois este era o principal fator de inclusão na pesquisa (excetuando o caso de Dalila, que acabou sendo incluída por estra presente no dia do encontro, mas que também forneceu dados importantes sobre as técnicas têxteis por meio e duas memórias).

A fiação e o processamento da fibra, eram atividades que a maioria das entrevistadas dominavam o fazer, mas o mesmo não ocorria com o tecer. Esta informação coincide com o observado por Marconi (1981, p. 58) em Hidrolândia, GO:

> As tecedeiras, de modo geral, são também fiandeiras; entretanto, algumas são exclusivamente fiandeiras: fazem apenas o trabalho de fiar, pois, segundo dizem, "tecer e fiar ao mesmo tempo, perde tempo. A variação não rende o serviço, além de não sair perfeito. Fazendo uma só coisa, aperfeiçoa mais e rende mais" .

A partir dos relatos das entrevistadas, realmente é possível observar que a fiação era uma atividade de conhecimento mais disseminado do que a tecelagem. Esse fato pode ser explicado por ser o tecer uma tarefa muito mais complexa. Uma fala de Neide mostra que algumas pessoas talvez não considerassem que sabiam a técnica por não dominarem todas as suas etapas. Ao ser questionada se sabia tecer, ela responde que não, nunca teceu. Mas adiante acrescenta em uma pergunta sobre o domínio de sua mãe na tecelagem:

> Tecia. Quando... Agora que assim eu lembrei. Ela tinha o tear, depois de montado lá, eu dava conta de tecer também. Tecia e fazia igual baixeiro para andar a cavalo. A gente tecia, sabe? Colxonil para arrumar no arreio. Os fiozinhos soltos por cima. Você já viu? Pois é, aquilo também eu fazia. Aquilo também eu dava conta de fazer. Eu não dava conta de fazer, por exemplo, colcha, de lã para fazer aqueles desenhos, sabe? (NEIDE, 2019)

Neide provavelmente não sabia colocar as linhas no tear, mas a tarefa de tramar o material ela dominava. Os desenhos que ela menciona são as padronagens criadas pelo repasso. Nas falas das entrevistadas é possível observar que o aprendizado sobre a confecção de tecidos mais elaborados, como os com repassados e os lavrados (Figura 15) ocorria mais devido a uma vontade singular de cada artesã de se aprofundar na técnica. Neide mesmo diz que não se interessou em aprender os repassos, porque sua mãe já dominava a técnica, então já "tinha quem fazia para gente" (NEIDE, 2019). Ana apesar de dominar o repasso, não quis aprender a bordar

no tear: “tinha coberta de balão, tinha coberta de pavão, que eles falam, isso eu não quis nem aprender. Falei: não, isso aqui dá trabalho demais [risadas]” (ANA, 2019). Odilia, por outro lado, quis aprender e explica como essa técnica funciona:

> Aquilo é mais trabalhado na mão. Você trabalha aquilo ali, você vai olhando numa revista. [...] Aquilo ali é quase um estilo de você fazer um ponto cruz. Tudo é contadinho. Se passar um ponto ali fica errado, não dá certo. É a mesma coisa que você fizer o ponto cruz (ODILIA, 2019).

Figura 15 – Técnica de tecido lavrado (bordado) no tear.

Fonte: adaptado de Mirandola (1993, p. 294).

A costura também parece ser uma atividade têxtil tão disseminada quanto a fiação. Todas as entrevistadas, a exceção de Jeronima, disseram saber costurar. Isso talvez se explique por ser tarefa da mulher, no contexto rural, confeccionar o vestuário de sua família (BRANDÃO, RAMALHO, 1986; MARCONI, 1981).

Por outro lado, o tingimento era uma atividade em que havia uma grande variação no saber. Grande parte das entrevistadas tinha conhecimento sobre a técnica, mas enquanto algumas possuíam um amplo repertório de uso de plantas e outras substâncias tintoriais, outras lembravam apenas uma receita de tingimento.

Para aquelas entrevistadas em que a família tinha condições econômicas para proporcionar que frequentassem escolas de ensino formal, o único conhecimento têxtil ensinado nas instituições era o bordado. Ivone diz que aprendeu a bordar no Colégio das Irmãs Missionárias de Jesus Crucificado: “[Na escola] era só bordar. A gente já comprava os panos riscados e já vinha as linhas, e vinha, por exemplo, se tinha nos quatro cantos, um canto já era bordado para você saber a linha que era, sabe?” (IVONE, 2019)

Bordado, crochê e ponto cruz [7] são algumas outras técnicas têxteis as quais as entrevistadas dominavam, mas que aparentemente não tinham seu conhecimento tão disseminado por seu caráter mais de ornamentação do que construção de um artigo em si. Por não oferecerem um retorno financeiro mais palpável, seu aprendizado era mais ligado a uma distração para mulheres de classes mais altas (PRADO, BRAGA, 2011).

Outras tarefas relacionadas com a produção têxtil artesanal, mas que não demandavam muito conhecimento, como o descaroçamento das sementes de algodão, podiam ser realizadas por praticamente qualquer pessoa, inclusive crianças (GEISEL; LODY, 1983), ainda que sob uma provável supervisão feminina.

No contexto abordado, o aprendizado têxtil não era institucionalizado, sendo a casa o local onde ocorria o ensino (DUARTE, 2009). O conhecimento, normalmente, era passado das gerações mais velhas para as mais novas de mulheres: eram mães, avós, tias e sogras as responsáveis pela tarefa (MARCONI, 1981; MIRANDOLA, 1993).

Não havia também explanações detalhadas sobre como funcionavam os processos. O ensino oral estava mais atrelado à transmissão de nomes de instrumentos e operações. O aprendizado da técnica em si se dava muito mais pela observação. Tanto que é muito comum na literatura (CASTRO, 2015; CRUZ, 1998) e na fala das entrevistadas o entendimento de que as técnicas foram aprendidas sozinhas, já esse modo de aprendizado está muito distante do método expositivo tão difundido nas épocas mais recentes (GOLÇALVES, 1984; RIBEIRO, 2007). Cruz (1998) comenta sobre o assunto em relação a uma de suas entrevistadas:

> Olhando a mãe tecer, muito cedo, ela aprendeu o ofício. Nesse processo de aprendizagem pela observação, aliado a um dom natural facilitador, Margarida julga ter aprendido sozinha a tecer. Lévi Strauss (1982, p. 134) comenta esta forma de aprendizagem dos ofícios de tecelão e joalheiro, "... para a jovem indígena olhar é aprender...". Para os primitivos, nessas circunstâncias, perguntar é estupidez. Assim, Margarida revela com certo orgulho: "Nós fazemos de tudo vendo" (CRUZ, 1998, p. 52).

---

[7] Cavalcante e Kanamaru (2014) comentam que na região rural de Ipameri também era praticada a bróia.

Odília também acredita que aprendeu “sozinha”, demonstrando uma concepção atual de que o ensinar estaria condicionado à explicação oral.

> Eu aprendi sozinha. Eu ver a minha tia mexendo no tear eu aprendi. Não. Ela nunca me deu explicação. Só de eu olhar ela tecer eu aprendi. Foi mesmo a cabeça que funcionou e deu para aprender. Costurar eu aprendi a costurar sozinha. Ninguém nunca me ensinou. Nunca tirei o corte com ninguém (ODILIA, 2019).

Veronica compartilha a mesma visão: “Costurei para todo mundo. Não tive um... Ninguém me ensinou [...] Estou falando que eu desmanchei a calça, até a alcinha de trás eu desmanchei para tirar o modelo!” (VERONICA, 2019).

Outra possível razão para que as artesãs digam que aprenderam sozinhas é que as práticas têxteis são essencialmente femininas. Castro (2015) afirma que os trabalhos das mulheres são historicamente invisibilizados e desvalorizados. Portanto, é bastante plausível que a transmissão dos conhecimentos têxteis seja concebida pela sociedade dessa forma e reproduzida nas narrativas das entrevistadas.

O aprendizado têxtil começava cedo para as meninas. Mirandola (1993) indica que as tarefas relacionadas ao fiar se iniciavam quando elas tinham entre sete e dez anos. Já as tarefas ligadas à tecelagem, davam-se por volta dos 12 aos 15 anos. As entrevistadas Veronica e Lourenza confirmam em suas falas que foram introduzidas muito cedo nessas práticas. Veronica conta que seu avô tinha o costume de presentear com uma roda de fiar por ele feita todas as netas que completassem dez anos. Lourenza lembra de uma anedota vivida por ela relacionada ao tema:

> Meu pai tinha um pedaço de chão. A gente morava lá. E nós éramos dez irmãos, aí minha mãe sempre cardava para os outros, fiava. Outra hora levava o fiado em casa, nós ajudávamos. Desde pequenos. Uns dez anos... Casou uma prima minha, aí me levou para ficar com ela uns dias. Aí eu fui para lá e tinha um pessoal de... Uma família lá perto e a mulher era bem ruinzinha, sabe? [riso] Aí ela me pôs para fiar. Eu tinha uns oito anos. Ela me pôs para fiar. Foi a primeira vez que eu peguei na roda. Eu tinha uns oito anos. Aí eu tocava roda para frente, para trás, de todo jeito. E ela em cima de mim para eu fiar, a velha [risos]. Em cima de mim, tinha que fiar. Aí eu fiei. Para dentro, para trás, de todo jeito. Saiu só canutilho, mais nada. Aí de tarde nós fomos embora. [...] Aí eu cheguei lá e falei: mãe, eu aprendi a fiar. Uai, aprendeu a fiar onde? Lá na [nome omitido pela autora] (LORENZA, 2019).

Apesar do aprendizado têxtil ocorrer majoritariamente junto a moradores da própria casa, também era bastante comum que a mulher se deslocasse para a casa de uma parente, vizinha ou outro tipo de conhecida para obter o conhecimento almejado, como no caso de Lourenza. Ana aprendeu a cortar (fazer o molde de roupa) e costurar visitando uma "comadre" sua:

> Eu aprendi lá na casa da minha comadre. Lá perto. Ela sabia costurar, aí eu peguei e aprendi o corte com ela. [...] Ela ensinava tudo para gente. [...] A costura eu aprendi com ela mesmo. Cortei, depois... [...] Eu fazia almoço lá em casa primeiro, porque até que era perto. Eu fazia almoço lá em casa na roça. Eu fazia almoço primeiro, e tinha um cavalinho lá que eu tinha, mansinho. Eu pegava ele e ia para lá. Ficava lá até lá para as três, quatro horas. Depois eu vinha embora outra vez. No outro dia eu ia de novo (ANA, 2019).

Por outro lado, Neide conta como suas conhecidas vinham à sua fazenda aprender as técnicas têxteis:

> Sobrinha minha, irmã. Ia para lá e ficava lá para aprender corte e costura, sabe? Eu ensinei para muita gente. Tinha vez assim que tinha turma, até de cinco, por exemplo. Tudo aprendendo corte e costura, sabe? Tinham muitos que ficavam às vezes, até ficavam direto lá em casa. Três, quatro. Aí outros iam durante o dia, iam embora. No outro dia voltavam (NEIDE, 2019).

Quanto à transmissão de seus conhecimentos, as experiências variam entre as entrevistadas. A maioria diz ter ensinado para quem quisesse aprender. Neide e Ivone dizem ter ensinado para muita gente. Já Odília diz que nunca ensinou:

> Veio uma mulher uma vez para eu ensinar ela, mas acho que ela não teve paciência de aprender não. E foi embora. E eu dei graças a deus, porque ela estava ruim demais para aprender (ODILIA, 2019).

No caso do ensino das técnicas para as gerações mais novas, a maioria delas disse que as filhas não quiseram aprender. Nem as filhas de Ivone, nem a de Neide se interessaram pelas práticas têxteis. Veronica diz que não ensinou as filhas, mas pagou para que ensinassem, mas nenhuma delas mostrou interesse em continuar com a atividade. Já Maria ensinou a sua filha mais velha a costurar e esta acabou seguindo a profissão de costureira, contudo a mãe diz que não incentivava que as filhas dessem seguimento à atividade: "correria demais na sua cabeça, não é? Você

tecer, costurar, você cozinhar para família. [...] Fazia porque era preciso” (MARIA, 2019).

Por meio dos depoimentos das entrevistadas é nítido que elas buscaram um futuro melhor para suas filhas e isso passava principalmente por proporcionar-lhes acesso ao estudo formal, algo que lhes foi privado. Assim, não é possível saber o quanto havia de desinteresse das filhas em aprender as técnicas têxteis e quanto as mães agiram de forma a desencorajá-las a aprender e seguir um caminho semelhante ao seus. Mesmo em Resende Costa, que apresenta um cenário de retorno econômico maior para as atividades têxteis, Castro (2015) afirma que nenhuma das suas entrevistadas gostaria que seus filhos trabalhassem com a tecelagem. Citando Eggert (2010), a autora defende que esse é motivo principal do estado precário do artesanato brasileiro: não há incentivo para que as próximas gerações continuem a praticar a atividade artesanal.

4.2.2 Homens no têxtil

A relação do homem campesino com o fazer têxtil, assim como com outras tarefas domésticas, era mínima. Sua participação no processo produtivo ocorria basicamente em duas situações: na obtenção da matéria prima e na preparação da fibra para a fiação. De forma indireta ele contribuía fabricando as ferramentas, ajudando na manutenção e fazendo reparos.

Como o homem era o principal responsável pelo trabalho na lavoura (BRANDÃO; RAMALHO, 1986), era mais frequente que ele também executasse a tarefa de plantar o algodão. Neide confirma essa afirmação, assim como Maria, que conta que seu marido era o encarregado da tarefa. Contudo, algumas entrevistadas disseram que esse podia ser um trabalho misto. Odilia diz: “Nós íamos para a roça com papai. Nós mesmos que plantávamos o algodão” (ODILIA, 2019). Ivone também teve a mesma experiência: “todo mundo plantava né? [...] Eu mesmo já plantei muito” (IVONE, 2019). Os homens também podiam ajudar no processo de limpeza do algodão utilizando o descaroçador. Essa era uma tarefa simples, portanto até crianças costumavam realizá-la (GEISEL; LODY, 1983).

Apesar de Geisel e Lody (1983) afirmarem que a retirada da lã da ovelha (tosquia) era uma tarefa majoritariamente masculina, na região de Ipameri parecia ser também uma atividade igualmente realizada por ambos os sexos. A maioria das

entrevistadas sabia informar todo o processo da tosquia. As mesmas Odilia e Ivone disseram que realizaram esse serviço muitas vezes.

Por outro lado, a atividade de confeccionar instrumentos para as práticas têxteis - excetuando-se a máquina de costura e carda, que eram industrializadas - parecia ser exclusivamente masculina, pois nenhuma das entrevistadas mencionou dominar esse fazer. O carapina, como era chamado no meio rural o carpinteiro, era o responsável por esse serviço. Era ele que fazia as rodas, descaroçadores, teares. Também produzia peças para outros fins, como carros de boi, monjolos e mobiliário (GARCIA, 1981; MAUREAU; FONSECA; ALTAFIN, 1984). O trabalho de junção da madeira era feito sem a ajuda de pregos e parafusos, apenas com encaixes. As madeiras utilizadas costumavam ser de lei: principalmente bálsamo, mas também peroba, sucupira, aroeira, entre outras (MIRANDOLA, 1993).

Os carapinas podiam ser pessoas que trabalhavam exclusivamente com os serviços de marcenaria, mas muitas vezes eram lavradores com habilidades na área. A maioria das entrevistadas disse conhecer carapinas, muitos dos quais eram membros da família. Um dos avôs de Veronica se dedicava apenas ao serviço de carapina:

> Meu avô fazia tear. A roda também fazia. É. Só as cardas que a gente comprava prontas. Não sei de onde vinha não. As cardas... A dobradeira também ele fazia. Caneleira de encher as canelas também. Lançadeira também ele fazia. Só as canelas que a gente cortava de cana do reino. Cortava assim os gominhos e fazia. As canelas para encher de... Ele era carpinteiro dos bons. Ele fazia carro, fazia monjolo, fazia tudo. Meu avô não mexia [com roça] não. Era só carapina mesmo. O papai que mexia com roça. Ele [seu avô] tinha o banco de carapina lá na casa dele. Uma varanda assim, olha. Tinha um banco que ele trabalhava direto nele. Fazia roda, fazia porteira... Cadeira, tudo. Tamborete. Esse tamborete aí, olha. Ele fazia demais desses de couro aí. E é forte esse tamborete, viu? (VERONICA, 2019).

Na fazenda do pai de Ivone havia um funcionário que além do serviço na lavoura, também produzia peças em madeira:

> Quem fazia os instrumentos? Ah, era o carpinteiro, né? Mas fazia na roça, tudo na mão. Não tinha... Não era uma máquina não. Era plaina, era martelo, essas coisas. Não tinha parafuso, punha as coisas assim para prender. Era tudo de pau também. Não usava prego. Tudo era assim. Fazia os entalhes assim e encaixava para não ter que comprar... Não comprava prego que não tinha, né? Tinha gente que nunca que ia na cidade. Ah, geralmente tinha uns assim, igual lá no papai, por exemplo, o papai montou uma serraria de serrar madeira

> para tirar tábua, para fazer benfeitoria nas fazendas. Chamava seu Manuel. Ele fazia... Esses caçadores foi ele que fez, ele fazia mesa. Mas aí ele trabalhava para o meu pai e nas horas vagas ele fazia prateleira. Aquela prateleira também foi ele que fez. Mas ele trabalhava para o meu pai [na lavoura] [...] E tudo era sem eletricidade. Lá nesse engenho de serra que era do meu pai, era tocado à água (IVONE, 2019).

A maioria das entrevistadas disseram que nunca ouviram falar de homens que fiavam ou teciam nos tempos "antigos". A única exceção é Odília, que conta que conheceu um homem que ajudava a mulher a fiar e cardar. Mirandola (1993) também encontrou um caso de uma entrevistada que aprendeu a fiar com o pai, mas disse que era algo raro naquele contexto.

No ambiente urbano o quadro era diferente. Ainda que a mulher exercesse a maior parte das tarefas têxteis, pois continuava sendo ela provedora de vestuário para a família, o homem aparece ligado a esse mundo no ofício de alfaiate. A entrada mais ampla do homem na tecelagem artesanal só irá ocorrer em locais em que o têxtil ganha um mercado maior, como o caso de Resende Costa na década de 1980 (SANTOS, 1998), ou quando a artesã alcança o status de artista e o marido a ajuda nas tarefas, como Maureau, Altafin e Maureau (1984) indicam que ocorreu no Triângulo Mineiro. Em Ipameri, pelo menos no período abordado, não foi esse o caso.

4.2.3 Profissões têxteis

Profissão e identidade profissional são fenômenos complexos (SANTOS, 2011), portanto são termos de difícil conceituação e compreensão. Segundo a autora, citando o pensamento de Blin (1997):

> [...] o contexto social onde se desempenha determinada profissão é fundamental para a consolidação de sua identidade profissional. Esta encontra-se relacionada com o que o autor distingue por práticas e saberes. Mais do que aspectos do indivíduo importa, sim, analisar descrever e compreender os elementos organizacionais que se encontram em sua presença. Deste modo, elementos como formação, características organizacionais, saberes específicos e práticas específicas aparecem como determinantes para a consolidação profissional do sujeito (SANTOS, 2011, p. 8).

As profissões relacionadas ao têxtil na região de Ipameri se davam em contexto urbano e ligadas à atividade de costura. Como Veiga (1994) demonstra, desde o século XIX já existiam no então arraial do Vai-Vem artesãos de ofício como alfaiates

e costureiras. No campo, mesmo que houvesse pessoas que realizassem esses mesmos serviços, eles não eram vistos como profissão. Isso porque quem os fazia eram mulheres, que, como já mencionado, dedicavam-se a inúmeras outras tarefas que não a confecção de roupas, além de que ostentar uma profissão fazia parte de uma esfera pública da qual elas não participavam. Maria reforça a possibilidade de que a profissão somente ocorria na cidade, pois ao ser questionada se já conheceu algum alfaiate, responde que nunca vinha à cidade.

Outra razão era que, como Neide (2019) fala quanto às roupas feitas na fazenda: “Cada um fazia a sua, sabe? As roupas, por exemplo, eu fazia a minha, Ivone fazia a dela lá para as meninas, para o marido. Não existia assim costureira para a gente pagar para fazer as costuras para gente não”. Dessa forma, não havia demanda para que existisse uma profissional que se dedicasse unicamente à atividade.

Já na cidade a situação era diferente. Muitas mulheres ainda produziam vestuário para suas famílias. Mas conforme a mulher foi adentrando o mercado de trabalho, foi sobrando menos tempo para os serviços domésticos, como a costura. Edith diz que aprendeu a costurar:

> Mas eu logo depois comecei a trabalhar. Não fui mexer com costura. Até tirei o corte, mas nem fiz, porque eu fui trabalhar, né? Eu falo, o tempo que eu fiquei trabalhando em colégio eu não aprendi essas coisas. Não tenho essas habilidades. Porque eu ficava envolvida com o trabalho do colégio, hora que chegava em casa era serviço de casa e as outras coisas ficavam (EDITH, 2019).

Dessa maneira, aquelas que possuíam condição financeira para tanto, passaram a delegar tarefas têxteis para alfaiates, costureiras e modistas. Edith, que teve uma experiência um pouco diferente das outras entrevistadas, pois passou grande parte da sua vida na cidade, conta que: “Aqui em Ipameri toda a vida tem quem faz. Costura tinha o alfaiate dele [seu marido], o Jeová, que fazia para ele. Para mim, eu tinha costureira. Tinha a Maria do Joviano, que fazia as minhas roupas. E a Nélida costurava as roupinhas dos meninos” (EDITH, 2019).

Segundo Maleronka (2007) em pesquisa realizada em dicionários de língua portuguesa do século XIX, alfaiate tratava-se pessoa que tinha como ocupação a feitura de roupas de homens e mulheres. Já no dicionário Michaelis (2021), o verbete alfaiate indica: “Profissional que talha e cose roupas masculinas e, às vezes, femininas (com talhe masculino, como terninhos, paletós, camisas etc.)”. Esta última definição

coincide mais com a dada pelas entrevistadas. Na fala de Edith acima, ela informa que quem fazia as roupas do marido era um alfaiate. Neide afirma que os alfaiates faziam mais roupas de homem, ternos, mas não roupas de mulher. Ivone, por sua vez, diz que a primeira calça por ela usada foi feita por um alfaiate, fato esse curioso por ela própria confeccionar calças para seu marido e fazer roupas para a conhecidos. Essas três entrevistadas disseram ter usado os serviço de alfaiates, mas as outras afirmaram nunca terem contratá-los

A profissão de costureira era voltada para a confecção de peças para mulheres e crianças. Neide (2019) explica como funcionava parte do trabalho: " [...] a gente comprava o tecido. Escolhia o modelo. Ou ela mesmo escolhia". A costureira então fazia o corte e costurava a peça. Ana, Lourenza, Jeronima, Odilia e Veronica nunca usaram o serviço de costureira. Lourenza explica que: "Minha mãe fazia, minha tia fazia. Era assim...", por isso sua família não utilizava esse tipo de serviço. Veronica trabalhou como costureira por muito tempo.

Quanto às modistas, Prado e Braga (2011) afirmam que elas não confeccionavam as roupas, mas tinham o papel de embelezar e ornamentá-las de forma que adquirissem aspectos condizentes com a moda da época. Já Michaelis (2021) define como: "Mulher que cria e confecciona roupas femininas ou supervisiona um ateliê de moda para senhoras." Segundo as falas das entrevistadas Ivone e Odilia, a modista era quem idealizava o modelo da roupa, ficando a cargo de uma costureira que a confeccionasse. Ivone diz que sua mãe era modista e também costureira. Por meio da fala das entrevistadas é possível perceber que ser chamada modista carregava um *status* social maior do que simplesmente costureira, mas na prática, pelo menos no contexto tratado, a duas funções eram complementares e realizadas pela mesma pessoa.

Atualmente as profissões têxteis relatadas pelas entrevistadas desapareceram quase totalmente, à exceção das costureiras que hoje realizam mais consertos do que confeccionam roupas. Lourenza e Jeronima contam que nem ouvem falar mais em alfaiates, que a última vez que elas viram um em Caldas Novas havia uns quinze, vinte anos. Odília fala que na cidade havia muitos, mas que hoje não havia mais nenhum vivo. Essas informações fazem sentido, pois durante a realização da presente pesquisa não foi possível localizar nenhum alfaiate ou modista ativos.

4.2.4 Mutirão e traição

No ambiente rural, quando uma família precisava realizar uma tarefa que era trabalhosa demais para ser feita somente pelos seus membros, ela recorria à comunidade. Dessa forma, em uma data previamente decidida, parentes, amigos e vizinhos se reuniam em uma determina propriedade para executar conjuntamente a tarefa. Embora essa seja uma prática comum a várias sociedades, nos locais em que predomina a tecelagem artesanal de tradição doméstica, como em Ipameri, essa atividade recebe o nome de mutirão ou traição. Entre alguns serviços que costumavam ser realizados estavam plantações, colheitas, roçamentos e, relativo ao universo têxtil, a fiação, presente no "mutirão de fiandeiras" (DUARTE, 2009; MIRANDOLA, 1993).

Este tipo de mutirão geralmente acontecia quando a dona da casa havia acumulado muito algodão colhido e demoraria demasiado tempo no processo de torná-lo fio para ser tecido, logo solicitando ajuda para o trabalho (DUARTE, 2009).

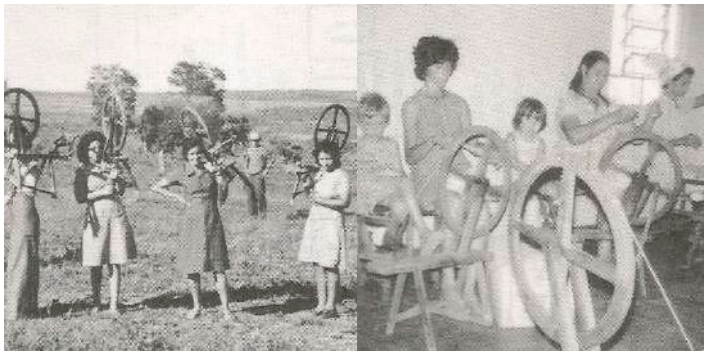
A preparação para a ação começava até semanas antes, quando se espalhava a notícia do evento pela região (GARCIA, 1981). Conforme a data ia se aproximando, Neide e Ana contam que a dona de casa começava a trabalhar na limpeza e carda do algodão. Ivone explica a dinâmica do evento:

> Uai, aí você ia, convidava as fiadeiras. Aí tinha vez que tinha dez, doze fiadeiras. Aí umas ficavam descaroçando algodão, a outra... A outra cardava, a outra fiava, a outra tirava... Umas tinham... Faziam novelo, outras faziam meada... Era assim que era mutirão. Aí cantava, cantava verso... Era muito bom! Mas a gente ia em muitos. Aí convidava os vizinhos tudo, para render a linha.[...] Era comida simples. Matava frango, quando queria fazer uma coisa melhor. Aí era muito bom. Eu já fui em vários, mutirões. Uma vez eu fui num lá na... No pai da comadre Neide. Ele morava doze quilômetros de casa. Aí nós fomos a cavalo com a rodinha nas costas, a cavalo com a roda nas costas. Aí fiamos lá o dia inteiro e de tarde fomos embora. Aí ficava assim... É... Como é que é fala assim? Competindo para ver quem fiava mais, sabe? (IVONE, 2019).

O mutirão de fiandeiras era uma evento essencialmente feminino. As mães podiam trazer seus filhos e filhas pequenos, que costumavam ajudar na execução de tarefas simples como a limpeza da fibra. A dona da casa era responsável por preparar as refeições, enquanto o restante das mulheres se revezavam auxiliando a anfitriã,

batendo e cardando o algodão e, principalmente, fiando. Entre a execução do serviço e as paradas para apreciar os quitutes, havia muitas conversas, cantoria e risadas (GARCIA, 1981; MIRANDOLA, 1993). Como menciona Ivone, havia também uma competição implícita para saber quem conseguia fiar mais. O mutirão era um momento lúdico e de fortalecimento dos laços sociais entre as “comadres” (GEISEL; LODY, 1983).

Figura 16 – Artesãs chegam no mutirão com suas rodas e artesãs fiando durante o evento.



Fonte: adaptado de Mirandola (1993, p. 365).

A reunião costumava durar o dia todo. As fiandeiras chegavam com suas rodas no ombro e logo começavam o trabalho (Figura 16). Ao final do período havia a entrega da produção, a qual a anfitriã agradecia com muito afinco. Esta agora contraia o compromisso moral de ajudar suas benfeitoras quando elas assim necessitassem (GARCIA, 1981).

Por vezes após o mutirão havia uma festa com músicos conhecida como “pagode”. Depois do término do serviço as fiandeiras iam para suas casas e voltavam a noite com marido e filhos. Compareciam também outras mulheres da comunidade que não puderam estar presentes durante o dia trazendo novelos fiados para presentear a anfitriã (GARCIA, 1981). A comemoração normalmente era animada, com os participantes dançando a noite toda e os anfitriões servindo bebida e comida à vontade.

A “traição” ou “treição” ocorria de forma muito semelhante ao mutirão, mas sua característica particular é que a anfitriã não tinha conhecimento do evento, recebendo uma surpresa de uma amiga que sabia da necessidade de se executar uma dada tarefa. É esta amiga que fica encarregada de convocar as participantes e preparar o evento surpresa (GARCIA, 1981). Neide conta como acontecia a traição:

> Eu falava... Vou dar, por exemplo, uma treição na comadre Ivone. Não contava para ela que nós íamos fiar lá não. Aí eu convidava as fiandeiras tudo da região e elas cada uma arranjava um pouco de algodão, sabe? Um pouco de trem. Aí no dia todo mundo estava chegando lá, sem ela saber, na fazenda. Lá na mamãe foi muitas vezes que gente deu treição assim para fiar. Aí chegava e perguntava que tipo de linha que ela queria, ela falava e todo mundo fazia aquele fio, tudo igual, para fazer o tecido depois. Aí a gente ia arrumar algodão, mas apanhava o dia inteiro. Aí ficava o dia inteirinho. Todo mundo fiando. Fiava aquele tanto de linha [...] Era bom! (NEIDE, 2019)

A Figura 17 ilustra os bonecos que eram deixados na porta das casa dos "treiçoados", representando-os.

Figura 17 – Bonecos representando o casal de "treiçoados", Hidrolândia (GO).

Fonte: Garcia (1981, p. 157).

A maioria das entrevistadas recordam com saudades dos mutirões, traições e pagodes. Mesmo sendo dias de muito trabalho, eram um dos poucos momentos em que as mulheres podiam gozar divertimento livres de suas obrigações domésticas e

intervenção do marido. Como Maria diz “Era bom. Mulherada tudo alegre. Era bom demais essa união. Tem aí o amor, né? Agora, hoje em dia o povo não está tendo mais amor mais não” (MARIA, 2019).

4.2.5 Administração de recursos

No campo, devido à distância de estabelecimentos comerciais e, muitas vezes, às dificuldades financeiras, havia dificuldade de obtenção de uma ampla gama de produtos. Excetuando alguns itens que não demandavam muito esforço para sua obtenção, como frutas e ervas nascidas espontaneamente nas propriedades, a maioria dos produtos produzidos no local e que abasteciam as famílias, necessitavam de atenção e tempo consideráveis em sua obtenção. Dessa forma, a preocupação em economizar recursos era uma constante para as mulheres campesinas da região de Ipameri durante a maior parte do século XX.

A produção de artigos têxteis quase sempre tinha um fim específico e a quantidade de insumos era cuidadosamente calculada. A balança de madeira e a fita métrica ajudavam nesse processo, mas era comum que se fizesse estimativas “a olho” (MIRANDOLA, 1993). A literatura (DUARTE, 2009; GARCIA, 1981) comenta que as artesãs costumavam utilizar sistemas de medida diferentes do métrico, como a libra para peso e vara para comprimento. As entrevistadas mencionaram ambos os sistemas. Neide (2019): “Aí, por exemplo, para dar um quilo da linha, do fio para fazer uma coberta, por exemplo, para fazer uma colcha, aí você tinha que preparar cinco quilos do algodão para dar o tanto de fio. Dava certinho”. Já Veronica (2019): “Mediu quatro varas de pano. Aí punha no tear, tinha que repassar naquelas linhas, o liço, sabe?”

Sabendo as medidas necessárias para produzir cada peça, ao solicitar a confecção de um tecido ou peça do vestuário, era fornecida somente a quantidade essencial para que o artigo fosse feito, não desperdiçando os escassos recursos materiais. Odilia explica como ela fazia para economizar: “Uai, era só não desperdiçar as coisas igual hoje em dia desperdiça demais da conta. Você joga aquele tantão de trem fora. De primeiro não jogava as coisas fora” (ODILIA, 2019). Ana diz que antes ela economizava mais: “Punha só a quantia do corte, né? Agora hoje em dia não. Hoje a gente põe mais” (ANA, 2019).

Ainda que os recursos materiais fossem poucos, o tempo era provavelmente o recurso mais escasso na vida da mulher do campo, pois esta precisava realizar uma série de tarefas que ia de preparar os alimentos a cuidar dos filhos e dos animais do quintal (BRANDÃO; RAMALHO, 1986). Assim, as práticas têxteis eram incluídas nas tarefas diárias de maneira fracionada, por mais prazerosas que elas pudessem ser para as artesãs. Ana conta que fazia as roupas: “Conforme fosse podendo, né? Controlando a vida ali, ia fazendo” (ANA, 2019). Marconi (1981), no contexto de Franca (SP), conta que algumas artesãs levavam três dias para produzir uma colcha, seja porque já eram idosas, seja porque trabalhavam apenas algumas horas do dia. Neide afirma que costumava demorar dias fazendo uma peça de roupa.

> A gente, por exemplo assim, não tirava... não ficava o dia inteiro por conta de fazer aquela costura. A gente costurava um pouco, largava, depois no outro dia a gente não continuava. Levava, às vezes, até uns três, quatro dias para você fazer uma roupa. Não fazia no mesmo dia não. Era muito difícil (NEIDE, 2019).

Como a dinâmica de tarefas era muito semelhante na maioria das casas do campo, quando uma mulher solicitava a outra a execução de alguma tarefa têxtil, raramente estipulava um prazo. Odilia confirma essa informação:

> Não, preocupava não [com o tempo que a peça seria tecida]. O dia que desse conta era esse mesmo. Quando você punha um pano que arrebentava demais da conta, que você ficava muito tempo lá no tear que você não dava conta. Trem era podre... Vez você pegava um pano para tecer, a linha era podre demais, arrebentava demais. Aquele pano ficava no tear a tempo, tempo. Você não preocupava não. O dia que saísse era isso mesmo. Se preocupava mais quando era uma encomenda? Nada. Mas sempre mais o povo levava para gente tecer, sabe? Você fiava aí, levava lá para mim tecer. O dia que saísse era isso mesmo (ODILIA, 2019).

Contudo, esse fracionamento das tarefas nem sempre era desejado, mas algo mais imposto pela necessidade de se realizar outras demandas. Algumas mulheres, principalmente aquelas que dependiam mais da renda da venda dos têxteis, atentavam-se bastante ao tempo de produção. Maria diz que se preocupava com a demora na confecção de uma peça e queria terminá-la o mais rápido possível, apesar de dizer que nem sempre isso era possível. Veronica fala que quanto antes a peça ficasse pronta, melhor, pois precisava do dinheiro pago pela encomenda.

Quanto à tecelagem, em geral a artesã levava 10 dias preparando o material e dois ou três dias para tecer. Além disso, gastava um dia todo só para colocar o fiado no liço e no pente, pois precisava observar cuidadosamente o desenho e tinha de passar fio a fio pelos orifícios (MARCONI, 1981).

4.2.6 Venda de têxteis

Como Holanda (1994) narra, mesmo no período em que a produção têxtil era predominantemente doméstica, muitas vezes seu fim era a venda ou escambo e não apenas a subsistência familiar. No contexto de Ipameri o mesmo fato era observado. A maioria das entrevistadas afirmam que a produção nas suas casas e na de seus pais e parentes era feita “para o gasto”, para o uso da própria família. Contudo, algumas relatam a produção “para os outros”, em que se fiava, tecia ou costurava em troca de um retorno financeiro. Maureau, Fonseca e Altafin (1984) e Mirandola (1993) registram também essa mesma separação quanto ao destino da produção

Quando o item era “para o gasto”, ele visava satisfazer as necessidades dos membros da família. Na época em que viveram no campo, Neide, Ivone, Odília, Lourenza e Jeronima só produziram para o gasto. Neide (2019): “Fazia só para casa mesmo. Não vendia não. Só para uso mesmo. Direto”.

Por vezes um produto podia ser confeccionado “para o gasto”, mas tendo em vista uma eventual venda. Era o caso da produção do enxoval. Duarte (2009) conta que ao casarem as mulheres levavam para o seu novo lar uma média de 13 cobertas, muitas das quais feitas por elas mesmas. Em momentos de dificuldade financeiras, elas podiam recorrer à venda dessas peças para a compra de itens essenciais como querosene, açúcar e grãos.

Entre as artesãs que produziam têxteis “para os outros” está Maria, que ajudava na renda familiar e pagou sua aposentadoria com trabalho doméstico de:

> [...] tecer para os outros. Tecer as cobertas. Eu ganhei muito dinheiro. Basta que paguei meu INPS no tear. E hoje em dia está me valendo, porque eu aposentei. Quando eu fiz 60 anos eu aposentei. Tenho o meu INPS [Instituto Nacional de Previdência Social]. Tanto que me vale até hoje! (MARIA, 2019)

Veronica também costurou muito para os outros já no tempo em que morava na cidade e reclama que acabava não tendo tempo para fazer as suas próprias roupas:

> Nós achávamos ruim tempo de festa, menina. Os outros iam com roupa nova na festa e eu ia com roupa velha porque eu não tinha tempo de fazer para mim. A mesa ficava cheinha de pano dos outros para fazer. Mas era bom, porque o povo gostava do meu serviço (VERONICA, 2019).

Nem sempre o pagamento era feito em dinheiro. No ambiente rural as práticas da “meia” e as trocas eram bastante frequentes (GEISEL; LODY, 1983). A meia, que também era realizada em outros contextos produtivos (BRANDÃO; RAMALHO, 1986), consistia em fornecer o dobro da matéria prima necessária para a produção de um item, sendo o excedente o pagamento pelo serviço (MAUREAU; FONSECA; ALTAFIN, 1984). Já na troca, o mais comum era que o produto final fosse pago com mantimentos. Ana (2019) diz que sua mãe costumava fazer trocas para obter os produtos essenciais para a subsistência da família: “[...] fiava em troca de arroz, feijão, essas coisas...” Duarte (2009) afirma que era comum que todas as filhas de uma casa fossem ensinadas a tecer, pois assim sempre havia um pano “esticado no tear”, pronto para ser trocado por produtos em um momento de necessidade.

Havia casos também em que não havia pagamento algum pelo serviço, que era realizado como forma de ajudar ou presentear uma pessoa que se estimava. Ivone (2019) diz que: “Era muito difícil eu cobrar para fazer uma coisa. [...] Uma era afiliada, outra pobre, outra era outra coisa”

Duarte (2009, p. 81) conta que em Uberlândia as encomendas dos tecidos às artesãs eram feitas geralmente por conhecidas ou familiares que não sabiam tecer. No ambiente rural da região de Ipameri ocorria o mesmo, mas também no que se refere às outras técnicas têxteis. As irmãs Lourenza e Jeronima contam que tinham uma tia que fazia grande parte das suas roupas e alguns dos itens que elas próprias não faziam, como sutiãs.

Quando as artesãs mudavam para a cidade, ampliava-se a quantidade de possíveis consumidores, que deixavam de fazer parte apenas de seu círculo social. Veronica (2019) conta que costumava costurar os uniformes dos estudantes para a escola agrícola da cidade.

Por outro lado, algumas artesãs, ao se mudarem para a cidade, deixaram de vender seus produtos têxteis “para os outros”.

> Uma tecedeira, vinda recentemente da zona rural de Cristais Paulista, disse ter deixado de tecer há alguns meses (1967 [sic], por ter conseguido trabalho em uma indústria de calçados: ganha mais e trabalha menos. Na fazenda, ela só tecia, mas tinha que trabalhar de manhã até à noite, quase sem parar. Não pensa em deixar de tecer, mas não pretende trabalhar para fora, somente para uso próprio (MARCONI, 1981, p. 58).

Com o tempo, como vai ser abordado mais adiante, a separação de produção “para o gasto” e “para os outros” perdeu seu sentido. Quase a totalidade dos produtos utilizados eram obtidos pela compra e a produção caseira foi se tornando mais rara.

4.2.7 Produtos têxteis

No tempo “antigo” a ampla maioria dos têxteis utilizados no ambiente rural da região de Ipameri era produzido de forma artesanal e em âmbito doméstico. Se não houvesse entre as moradoras quem dominasse certa técnica, era solicitado a alguma conhecida que produzisse a peça desejada. Em todo caso, os industrializados eram poucos, mesmo nas famílias mais abastadas. Ana (2019) afirma que na casa dela tudo era feito de maneira artesanal: “Tinha coberta, lençol, calça, camisa para homem. Tudo que usava era tecido no tear, né? Tudo era no algodão mesmo”. Cavalcante e Kanamaru (2014), em sua pesquisa, fazem a mesma observação:

> Os tecidos para casa eram feitos por meio da tecelagem: colcha, pano de calça, toalha, etc. O crochê e a bróia eram usados para fazer barras de tolhas, de lençóis, além de tecidos para a cobertura de móveis ou apoio de objetos.

A Figura 18 ilustra alguns usos domésticos dos têxteis artesanais.

Figura 18 – Usos domésticos dos tecidos artesanais – Minas Gerais: roupa de cama, mesa e banho.

Fonte: Geisel e Lody (1983, p. 149).

Para fazer lençóis, travesseiros e colchões era tecido um pano liso de algodão fiado artesanalmente. Os travesseiros tinham como enchimento a paina, enquanto os colchões eram enchidos com palha de milho. Neide (2019) diz que não existia colchão como hoje: “Rasgava a palha do milho fininha para encher os colchões”. Veronica (2019) explica como a cama era montada: “A palha ficava dentro do colchão e ainda punha o lençol por cima, né? Só ficava alto, mexia na cama, fazia barulho [risos] E era ruim, ficava pinicando, né? Por causa da palha”.

Por cima do lençol era disposta a colcha, que como Odilia observa, no passado era mais comumente chamada de coberta. Esta quase sempre era feita de algodão ou algodão (urdume) e lã (trama) em padronagem de repassos. O item servia tanto para ornamentação quanto proteção da roupa de cama.

O repasso (Figura 19) denomina tanto uma padronagem obtida pela tecelagem, quanto a notação utilizada para criá-la. Assim, uma colcha de repassos é uma colcha

tecida seguindo as indicações de uma notação gráfica que criará uma determinada padronagem.

Figura 19 – Repasso “laranja partida”.

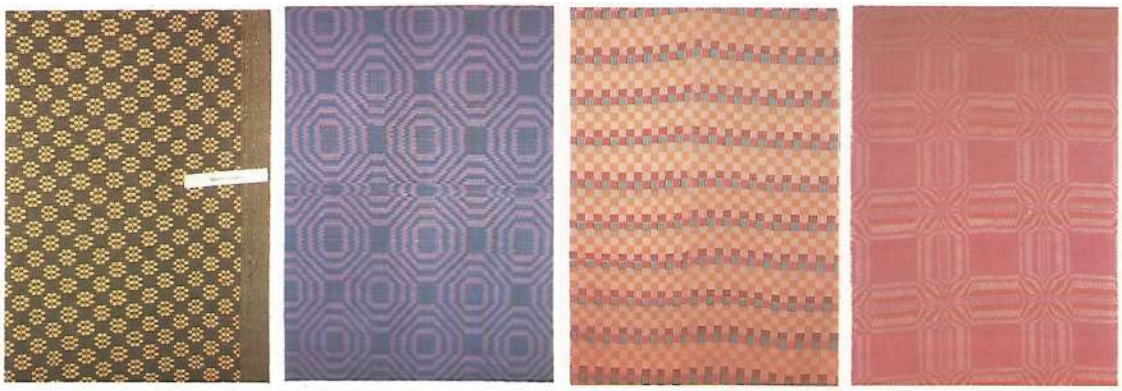
Fonte: acervo particular da entrevistada Ana Carolina Vaz. Fotografia: Livia Teixeira Duarte, 2021, acervo particular.

O repasso é provavelmente o elemento estético mais característico da cultura ligada à tecelagem artesanal de tradução doméstica. Isso porque possui uma qualidades visuais facilmente identificáveis, com padronagens axadrezadas em cores contrastantes (MARCONI, 1981). Estas padronagens recebem nomes que remetem aos elementos da cultura campesina: cruzeta, lamparina, laranja partida, luar do sertão (MAUREAU; FONSECA; ALTAFIN, 1984). Para uma pessoa estranha a esta realidade os desenhos podem apresentar um nível de abstração alto, mas para as artesãs de Ipameri é fácil entender a correspondência entre os elementos do seu cotidiano e as padronagens.

É difícil precisar a origem dos repassos, pois como Jeronima (2019) diz: “Eles são antiguíssimos”. Contudo, no estudo de Garcia (1981) sobre Hidrolândia (GO), a autora afirma que no tempo das avós de suas entrevistadas os panos costumavam ser em sua maioria lisos e que eles passaram a ser mais populares somente na época de suas mães.

Maureau, Fonseca e Altafin (1984), por meio de consulta à estudos comparativos, afirmam que foram nas ex-colônias, como Estados Unidos, Canadá e Brasil, que os repassos foram mais notadamente desenvolvidos. Os autores levantam o questionamento de que a transmissão dos repassos não seria uma forma manter as técnicas e culturas da metrópoles inseridas no contexto das colônias. De fato, o repasso é um elemento de padronização e dificulta a criação de novos modelos. Geisel e Lody (1983) contam que a maioria das artesãs com as quais ela teve contato disseram é difícil mudar um repasso e impossível criar um novo. A Figura 20 apresenta algumas padronagens de repassos.

Figura 20 – Tecidos de repasso encontrados no estado de Goiás.



Detalhe de coberta de repasso **Pezim de onça** ou **Rosinha.** (Foto Nunes da Costa)

Detalhe de coberta de repasso **Revortozim.** Note a emenda das duas partes (foto A. M.)

Detalhe de coberta de repasso **Carta de baraio** (foto A. M.)

Detalhe de coberta de repasso **Laranja e lenço** (foto A. M.)

Fonte: adaptado de Mirandola (1993, p. 295).

Peças para banho e higiene também eram confeccionados em algodão. Tolhas para rosto e banho por vezes apresentavam adornos:

> Teve uma época, até toalha de banho tinha que fazer. Comprava aquele felpudo e fazia as toalhas, né [...] Tudo fazia em casa. Toalha... Inclusive eu tenho, umas toalhinhas feitas de algodão. Guardada lá. Não sei nem para que. Muito bonitinhas as toalhinhas de algodão. A linha fininha, fininha. O tecido fininho" (NEIDE, 2019).

Nenhuma das entrevistadas mencionou este item, mas toalhas usadas durante a menstruação muito provavelmente eram feitas do mesmo material que as demais. Outros artigos presentes nas casas eram: panos de prato, forros e toalha de mesa. Quanto aos artigos têxteis do vestuário, esses serão tratados em tópico posterior.

Os produtos têxteis domésticos geralmente eram guardados em canastras ou baús (MARCONI, 1981).

Para a lida na roça outros tipos de têxteis eram feitos, como o colxonil e o baixeiro. Neide (2019) conta que para fazer o baixeiro não era necessário muito esmero: “Fazia baixeiro para andar a cavalo, para forrar o lombo do cavalo. Fazia os baixeiros separados. Aí já era o fio de linha mais grosso. Não precisava caprichar muito”. As entrevistadas não mencionam esse item, mas na região de Franca (SP) as artesãs costumavam confeccionar sacos de algodão para armazenagem de mantimentos (MARCONI, 1981).

As entrevistadas também não mencionam cortinas, que provavelmente não eram comuns no campo. Quanto a tapetes, este item elas confirmam que não eram usados: “Naquele tempo o povo não usava tapete. Não usava isso não. Porque morava lá para as roças, você morava nem de cimento assim não era. Era casa de chão” (ODILIA, 2019).

Com o passar do tempo as entrevistadas contam que os industrializados passaram a ser mais comuns. Ivone (2019) diz que sua avó só usou roupa de algodão artesanal e na época de sua mãe as roupas de cama eram deste material. Já na “sua época”: “Só as cobertas e os colchões, toalha, toalha de mesa que eram de algodão. Mas o resto era tudo... Os lençóis, as fronhas, colcha assim... Era tudo de... Já era comprado”.

4.2.8 Vestuário

No contexto campesino era comum que as mulheres confeccionassem as roupas de toda a família. Tendo ela muitas outras tarefas domésticas a desempenhar, a produção do vestuário era um processo demorado. Como relatado por Neide, para fazer uma roupa lavava-se em média três, quatro dias. Dessa forma, não é de se estranhar que o guarda-roupa de uma pessoa contasse com muito poucos itens. Ivone (2019) conta: “a gente guardava demais. Ia em muito lugar com uma roupa só. Não é igual hoje [...] Quando a gente tinha muito, tinha um vestido de melhor, para sair. Dois. Tinha roupinha de bater em casa, simplesinha”.

O vestuário era separado em peças para o “gasto” e peças para “sair”. As peças para o gasto eram usadas no dia a dia, no trabalho na lavoura e serviços domésticos.

Essas roupas eram feitas de tecidos considerados mais “simples”, como o pano de algodão tecido no tear artesanal.

Já as peças de sair eram reservadas às ocasiões especiais, como visitas à cidade, eventos religiosos e festas. Os itens do vestuário não eram muito diferentes das de gasto, mas havia um capricho maior na feitura das roupas e eram utilizados tecidos ditos de maior qualidade, por exemplo, os industrializados. Maria (2019) fala que quanto aos tecidos, se a roupa era para ir à roça, ela era de : “[...] algodão tecido. Agora quando ia em festa comprava”. Contudo, também eram utilizados tecidos de algodão feitos de maneira artesanal para as festas em certas situações:

> Agora eu tinha uma tia que os irmãos [correção: filhos] dela falavam assim: ah mãe, eu vou numa festa. Eu queria você fizesse um paletó para mim. Ela pegava, ela tecia, ela pegava, cortava, fazia o paletó dos mais bem feitos. Com a golinha toda assentadinha, todo arrumadinha.[...] Num instantinho ela tecia e fazia. Falava: sábado tem uma festa. Aí ela punha o pano no tear, tecia e fazia para eles (LOURENZA, 2019).

> Quando era perto de uma festa assim... Povo encomendava aqueles cortes de calça mais bonitos. Levava as amostrinhas assim. Pegava: quero desse, ou até desse, ou desse. Ia todo exibido para festa. [risadas] (ANA, 2019).

Corte de calça ou pano de corte é como eram chamados os tecidos mais leves, normalmente usados para o vestuário. Podem ser lisos ou com padronagens, contudo eram mais fáceis de tecer que os de repassos (MIRANDOLA, 1993). Seu nome é devido muitas das calças dos homens serem feitas com o tecido. Odilia (2019): “A gente tecia uns panos de calça, tal fustão. [...] Aquilo fazia de todo tipo: de urubuzinho, de olhinho, de xis, de tudo quanto é tipo. Eras os panos mais bonitos que tinham”. A Figura 21 apresenta algumas padronagens de pano de corte.

Figura 21 – Amostras de panos de corte produzidos em Goiás.

Fonte: Mirandola (1993, p. 305).

O vestuário cotidiano do homem campesino (Figura 22) consistia em uma calça comprida e camisa de manga longa. Não se usava bermudas para adultos (Veronica, 2019). A calça normalmente era feita de tecido artesanal de algodão com padronagens. A peça precisava ser feita de material resistente para aguentar o trabalho na roça:

> Se a calça durava bastante? Uh! Aquilo lá ficava dependurada no toco e não rasgava [risos]. E era ruim de lavar também. Ruim de lavar que encardia que era uma beleza. [...] Fazia xadrez, fazia riscadinha. Geralmente calça de homem era riscadinha. Ou era xadrezinha. [...] Pegava essa linha aí o com algodão marrom, aquele algodão

> marrom... Aí fazia listradinho, de comprido, quadradinho (LOURENZA, 2019).

A calça contava com bolsos na frente e atrás (JERONIMA, 2019; LOURENZA, 2019). O forro dos bolsos eram feito de tecido industrializado fino e maleável, como o americano (algodão cru) ou podia ser tecido no tear (NEIDE, 2019; IVONE, 2019). Para o fechamento da peça eram utilizados botões:

> Não existia zíper não. Aí depois que começou a usar o zíper. Se era um botão? Não, eram vários. Na braguilha. Uns quatro ou cinco. Ao invés de pôr o zíper, punha o botão. Fazia as casas. Aí depois já começou com o zíper. Era mais fácil. Mas eu fiz muitas calças abotoadas (NEIDE, 2019).

Ivone diz que as camisas masculinas daquela época tinham os mesmos elementos das de hoje. Elas podiam serem feita de tecido industrializado, de algodão tecido ou até de sacos de mantimentos comprados:

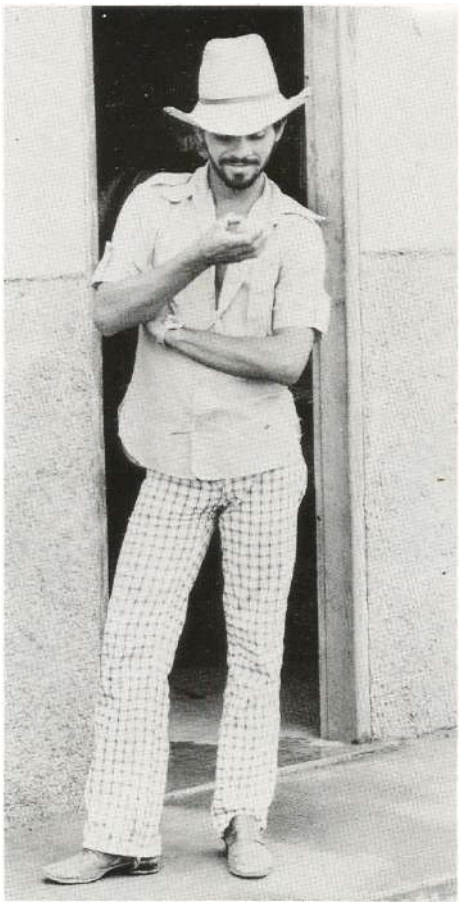
> Aquele saco que vinha com sal, né? De primeiro vinha um saco assim, com farinha de trigo, era grandão assim. Então fazia camisa para homem. [...] Camisa de saco. Eles falavam que era bom, fresquinha, mais fininha... [risadas] [...] Aqueles pedaços escritos a gente tirava. Fazia as vezes para enxugar um trem, pegar uma panela quente... (ANA, 2019)

Lourenza (2019) compara as espessuras dos panos para camisas e calças: “Fiava bem fininho para fazer camisa. Calça era mais grosso. Calça punha dois fios [na passagem do fio no liço do tear] para ficar mais grossa.”

Com a maior oferta de tecidos industrializados a preços acessíveis e dificuldade de encontrar algodão para a tecelagem, aos poucos os tecidos artesanais deixaram de serem usados nas roupas para homens. Maria (2019) conta que ao deixar de tecer, passou então a utilizar para a confecção do vestuário o Tergal para as calças e a Popelina para as camisas.

Embora as entrevistadas e a literatura consultada não mencione, pela análise de fotos de acervo de Ivone pode-se observar que o chapéu e o cinto também era itens indispensáveis no vestuário masculino.

Figura 22 – Vestuário masculino em Padre Bernardo (GO),198-?.



Fonte: Geisel e Lody (1983, p. 148)

Quanto ao vestuário feminino (Figura 23), era composto por vestido ou saia e blusa. Ivone conta que sua avó nunca usou vestido, só saia, normalmente tecida no tear manual. Já ela e sua mãe usavam mais vestidos, assim como a maioria das entrevistadas relatou. As saias eram pregueadas, godês, porque naquela época não era costume utilizar saias justas .

Fora alguns casos em que os vestidos não tinham fechamento, quando havia ele feito por meio de botões, principalmente nas costas, mas por vezes na lateral do corpo (ODILIA, 2019). Usava-se colchetes também: “[...] pegava a casinha, fazia de linha e pregava só o colchete” (IVONE, 2019).

Figura 23 – Vestuário feminino em mutirão de fiandeiras, Ituiutaba (MG), [s.d.].

Fonte: Maureau, Fonseca e Altafin (1984, p. 95).

Não era comum mulheres usarem calça:

> Não usava calça comprida naquela época para mulher. Só vestido. Vestido, saia. Pregueado, godê, porque não usava justo também. [...] Eu fui usar calça quando eu casei. Se achavam estranho que usassem calça? Nossa senhora, era marcado. Minha mãe nunca usou uma calça comprida. A não ser de pijama depois que ela adoeceu (IVONE, 2019).

Apesar das roupas íntimas serem um dos primeiros itens a começar a ser manufaturados (MALERONKA, 2007), grande parte delas era feita em casa. Quando mais trabalhadas, consistiam em calcinha ou calçola e sutiã. Nos casos em que se tinha menos recursos, as calcinhas eram pedaços de pano rasgado. Para não se despirem, as mulheres mais velhas tomavam banho vestidas. Dalila, Jeronima e Lourenza (2019) explicam:

> Banho na lata. [...] Punha água quente na lata e ia para o quarto. Pegava o litro.[...] Ainda tomava banho de roupa. Era umas camisolonas, né? Porque elas não tiravam a roupa. As mulheres... Aí pegava o pano, porque não tinha bucha. Pegava um paninho, passava. Esfregava. Aí tirava aquela roupa molhada. Vestia a limpa. [...] até tecia roupa de banho para tomar banho (DALILA, 2019; JERONIMA, 2019; LOURENZA, 2019).

As crianças utilizavam roupas semelhantes às dos adultos (Figura 24). As maiores diferenças estava em que os meninos usavam bermudas, o que não era observado no vestuário dos homens, e as meninas podiam usar vestidos mais curtos,

diferente das mulheres que os usavam sempre abaixo dos joelhos. Edith (2019) afirma, quanto a roupa de seus filhos, que: “A camisa, não tinha modelo não. Era gola esporte, abotoadinha, um bolsinho”. Edith comenta que eles também usavam shorts e que a cidade toda vestia de uma só maneira. Maria (2019) também observa que: “Eu tinha três filhas mulher, eu vestia elas tudo de um jeito só. Eu fazia roupinha para elas e vestia tudo de um jeito só”. Quando eram comprados tecidos, muitas vezes era empregado o mesmo material para fazer as peças de vários filhos: “Papai que ia lá [em Nova Aurora] comprar. E também que ele comprava um pano que dava para as pessoas tudo de um só [riso]” (VERONICA, 2019). As peças normalmente passavam dos filhos mais velhos para os mais novos conforme eles iam crescendo.

Para se usar em casa, no lugar de vestidos, as meninas podiam usar uma peça que remetia a uma camisola. Veronica (2019) disse que quando morava com a mãe, esta fazia para as filhas uma camisola larga para ficar em casa. Lourenza (2019) e Jeronima (2019) contam que vestiam algo semelhante: “Vestido de algodão, de americano... Era solto. Só a gola e a manga e pronto. Não tinha corpinho. [...] Só tinha o buraco de passar os braços e a gola [risos]”.

Figura 24 – Vestuário infantil, zona rural da região de Ipameri (GO), cerca de 195-?.

Fonte: acervo particular da entrevistada Ivone da Costa Pinto.

Quando já morava na cidade, Veronica conta que fazia os uniformes para os alunos da escola agrícola, que eram todos feitos de tecido “amescla”.

Nos dias de temperatura baixa, Ivone conta que as pessoas usavam paletó de flanela comprado em loja. Segundo ela, diferente de hoje, naquela época as pessoas usavam por muito invernos somente uma única peça. Existiam também capas feitas de lã, mas Ivone disse que essas ela nunca usou. Marconi (1981) conta que em Franca (SP) também produziam paletós de lã, que além de quentes eram baratos. Alguns homens acabavam por só usar a camisa de manga comprida para se esquentarem.

Ivone (2019) também conta que tinha o sonho de ter uma capa para andar a cavalo: “Chama capa Ideal. Ela é godê. Acho que nem... Não sei nem se ainda tem hoje mais. Aí tinha aí assim o lugar de pôr o braço, aí você ia andar a cavalo estava chovendo, você vestia, ela tampava o cavalo quase tudo”.

Os calçados também eram muito poucos. As pessoas normalmente tinham um para o gasto e outro para sair. Muitas vezes quando as peças de sair ficavam velhas, elas se tornavam peças para o gasto. As mulheres costumavam usar precatas (sandálias) de couro feitas artesanalmente. Veronica (2019) conta: “Sapato eu usei a primeira vez eu já estava menstruada. Foi minha madrinha que me deu. Usava aquela precata de couro. Papai fazia precata para nós”. As entrevistadas conheciam por sapato algo que hoje seria dito sapato social.

Os homens, como precisavam fazer o serviço em terreno mais adverso, calçavam botinas. Elas eram usadas sem meias, que não eram normalmente usadas por pessoa das classes mais baixas: “Quando você via uma pessoa de sapato e meia era muito chique” (IVONE, 2009). Era comum também que não se usasse sapato algum: “Sapato quase que não existia isso. A gente vivia mais era descalça. Naquela época tinha menos. Ih, nós íamos longe descalços. Vivia toda a estrada descalça, mais nada” (ODILIA, 2019).

Em algumas ocasiões era imprescindível que as roupas usadas fossem novas. O dia de ano novo era uma data especial, até mais que o Natal. Neste dia era costume que toda a família usasse roupas novas, mesmo que fossem simples: **“**Quando

chegava no final do ano já ia preparando para fazer roupa nova para todo mundo vestir. Dia de ano vestia roupa nova. Não usava roupa usada" (IVONE, 2019).

Quando havia algum falecimento, também havia a necessidade de fazer roupas novas. Ivone conta um experiência que teve com este tipo de situação:

> Quando morria alguém, aí tinha que costurar, não podia enterrar com as roupas que a pessoa tinha. Uma vez morreu um senhor lá em casa. Ele trabalhava para nós. Aí eu comecei a costurar dez horas da noite, com lamparina. Aí quando o dia começou a amanhecer, eu estava terminando a roupa. De manga comprida porque ele era velho. Ainda fiz a camisa de manga comprida... Mas aí fazia tudo bem feitinha. De punho, tudo. Tinha que fazer braguilha, para que né? Tanto que é difícil... [...] Ficar bonita. Aqueles forros, aqueles trem (IVONE, 2019).

Neide diz que as vezes era necessário ir à cidade mais próxima comprar tecido para fazer as peças:

> A gente ficava a noite inteira costurando aquela mortalha para enterrar a pessoa. Eu fiz muitas também. [...] Morria, tinha que ir na cidade comprar tecido para gente fazer. [...] Para homem era calça, camisa. Para mulher vestido. As vezes fazia um tipo de uma camisolona grande, solta, sabe? Punha uma mantinha na cabeça. [...] Fazia o caixão também. Era na noite que estava lá no velório. Passando a noite com o defunto e fazendo o caixão. E fazendo a mortalha. Não comprava não (NEIDE, 2019).

Os vestidos de casamento também era feitos na roça: "Costurei muito. Muito vestido de noiva, eu fazia vestido de noiva" (NEIDE, 2019). A Figura 25 apresenta vestuário masculino, feminino e infantil utilizado em eventos festivos, o qual as entrevistadas denominavam "roupa de sair".

Figura 25 – Vestuário festivo adulto e infantil, zona rural da região de Ipameri (GO), 195-?.

Fonte: acervo particular da entrevistada Ivone da Costa Pinto.

Como em outras realidades, o vestuário era um marcador de diferenças e convenções sociais. Como não havia muita variedade de peças (calças camisas para homens, vestidos, saias e blusas para mulheres), nem grande variação nas modelagens das roupas, um dos principais elementos de diferenciação era o tipo de tecido usado. Segundo os relatos das entrevistadas é possível inferir que as roupas feitas de algodão tecido eram consideradas de padrão inferior e usadas principalmente por aqueles que não tinham condições econômicas para comprar industrializados. Neide (2019) conta que as pessoas que viviam em regiões mais isoladas: "[...] igual do outro lado do rio [outro lado do rio Corumbá], as famílias de lá: fazia tudo. Até camisa, calça, tudo era tecido em casa, sabe? Não comprava não. Era tudo feito em casa. Os produtos". As entrevistadas falaram também sobre o conforto atribuído ao tecido artesanal. Este era tido como um pano mais quente, porque por mais fino que se fiasse, o fio nunca era tão fino quanto o dos industrializados.

É possível notar que os industrializados eram mais desejáveis:

> Acho que o primeiro vestido assim, primeira roupa que eu usei que eu fiquei tudo achando bom é um pano que a minha mãe comprou, acho que de duas cores, ela fez uma saia e blusa. Aí a gente achou bom demais, né? (ANA, 2019).

Mesmo entre as entrevistadas que disseram usar no dia a dia peças de algodão tecido artesanalmente, em ocasiões especiais, como visitas a parentes ou festividades, procurava-se utilizar roupas de tecidos “melhores”, ou seja, industrializados.

Contudo, essa visão de tecidos melhores e piores era relativa. Nem sempre os tecidos feitos pela tecelagem artesanal eram vistos como piores. Lourenza (2019) e Neide (2019) disseram que mesmo os fazendeiros mais ricos usavam roupas de algodão tecido na roça. A chita, um tecido que para aquelas que tinham melhor condição financeira era considerado ruim, para aquelas que usavam roupas de algodão tecido era visto como “melhor”.

Roupas de chita eram muito comuns para as mulheres do campo. Outro padrão bastante usado em roupas, mas para os homens, era o xadrez. Lourenza (2019): “Mas era xadrez, assim, diferente. Listrinha fina. Xadrezinho de listrinha fina assim. Não era aqueles estampadão não, sabe?” Odilia (2019) explica como o pano de corte xadrez: “Você fazia aqueles panos de algodão de xadrez. Tingia no anil igual eu te falei, na ferrugem e fazia aqueles xadrezão assim. Fazia calça. [...] Era moda para eles. Nossa, aquilo estava na moda e era a coisa mais bonita para eles”. Paletós para festas também eram feitos com essa padronagem.

Entre os tecidos mencionados e que eram vistos como “melhores”, estavam a casimira para roupas masculinas e linho, organdi, fustão, voal e seda para as femininas. Sobre a seda Neide comenta:

> Liso ou então estampado, o vestido de seda. Comprava uma seda. Era assim. Aí a gente estava vestindo bem, com esse vestido de seda a gente estava bem vestido. Mas de seda quase não vestia não. Muito difícil. Para durar muito tempo. Durava muito tempo um vestido de seda.[...] Era, bem mais caro que o tecido comum. E a gente sentia que estava bem vestido (NEIDE, 2019).

Conforme os industrializados foram se popularizando, os tecidos de algodão feitos no tear manual foram deixando de serem feitos. Geisel e Lody (1983) explicam como se deu esse processo:

> É, de modo especial, a produção doméstica da tecelagem que supre virtualmente a necessidade do uso familiar e da comunidade. Esta produção vincula-se à tradição, estando os fazeres e os tipo de produtos condicionados à função específica do tecido, o que irá determinar sua ocorrência e possível continuidade. Assim, por exemplo em alguns polos produtores de tecelagem em Goiás, o fabrico de corte de calça, que supria o vestuário masculino, hoje tem ocorrência restrita, visto que o consumo praticamente desapareceu e com ele um tipo de produto. Um dos motivos determinantes desse ocorrência é o uso geral de tecidos industrializados, calças prontas, em tecidos sintéticos que têm ampla oferta, recebendo aceitação e natural consumo. No entanto, ainda se constata o uso de calças vindas de tecidos artesanais, em especial para os serviços na roça (GEISEL; LODY, 1983, p. 110).

Dessa forma, as calças de algodão tecido entraram em desuso. Maureau, Fonseca e Altafin (1984) afirmam que que os sintéticos passaram a ser escolhidos porque secam mais rápido e não acumulam carrapichos como as peças de algodão. As entrevistadas argumentaram que o tecido de algodão era pesado, grosso e calorento.

Na cidade muitas mulheres também confeccionavam o vestuário de seus familiares. Contudo, tinham a possibilidade de terceirizar parte desse serviço contratando alfaiates, costureiras e modistas. Essa prática era comum principalmente entre as mulheres que trabalhavam fora de casa, como Edith (2019): “A Nélida morava lá naquela rua do quartel. Ela que fazia a roupinha dos meninos, shortinho e tudo”.

Como mencionado, a maioria das roupas seguiam o mesmo padrão na feitura e variava-se mais constantemente o tecido. Contudo, havia margem para a criatividade. A inspiração geralmente vinha de roupas usadas por outras pessoas. Odilia (2019) explica como ela procedia: “Via os outros com roupa. A gente achava bonito, pedia aquela pessoa aquela roupa emprestado para fazer outra daquele jeito. Mais era assim”. Ela conta que também costumava consultar revistas de modelo. Edith fala que para roupas femininas havia revistas, mas para homens e meninos não. Ela menciona duas delas: a Burda e a Manequim. As revistas eram vendidas na cidade, por isso para as pessoas que moravam no campo esse tipo de conteúdo não era de fácil acesso. Outra questão importante é que a maioria das mulheres do campo não tinha acesso à estudo, por isso poucas podiam ler as publicações.

Ao serem questionadas se gostavam das roupas que costumavam vestir, as entrevistadas se dividiram. Algumas diziam que não pensavam muito em roupas, que não conheciam outras realidades e para elas estava bom do jeito que era. Já outras disseram que queriam ter vestido roupas melhores, mas não possuíam condições financeiras para vestir “outra coisa”.

4.2.9 Comércio

Como a pesquisa de Veiga (1994) demonstra, já no século XIX havia estabelecimentos comerciais em Ipameri. Na primeira metade do século seguinte, este comércio se consolidou e expandiu. Os materiais para a confecção do vestuário eram vendidos em lojas de variedades. Segundo Neide os tecidos vinham de São Paulo, pois não havia fábricas têxteis na região. Nas lojas era possível encontrar, entre outros produtos, tecidos, linhas, aviamentos, roupas prontas, estojos para modelagem. Neide explica como eram as lojas da época:

> Ah, não tinha assim separação não. Não era que nem agora, por exemplo: tem loja que só tem roupa pronta, por exemplo. Não. Naquela época, igual tinha um comerciante aqui que chamava Doé, aí ele tinha de tudo, sabe? Ele tinha inclusive assim, de tecido, de coisa de costurar, de costura e tinha até... Vasilha, essas coisas, tudo ele vendia. Na mesma loja. Não era assim igual agora separado, cada loja para uma coisa não. Naquela época era tudo misturado, na loja, sabe? (NEIDE, 2019)

Lourenza (2019) também comenta sobre outros comércios que existiam: “Tinha a Caprichosa, roupa intima, sapato, bolsa, tinha... O Djalma. A loja do Djalma, alguma coisa assim. Tinha sapato, sapataria...” Maria comprava artigos têxteis na Casas Macedo (Figura 26).

Figura 26 – Casas Macedo mencionada pela entrevistada Maria, Ipameri (GO), 1983.

Fonte: IBGE Cidades, 2021.

Odilia (2019) explica quais eram os tecidos vendidos: “Tinha todo tipo de pano que você queria. Só esse jeans que tem hoje em dia que não tinha. Tinha era o tal de brim, gazemira, papelina, eram esses panos que tinha”.

As compras podiam ser feitas no dinheiro, mas era bastante comum que houvesse trocas. Odilia conta que obtinha produtos no comércio da seguinte maneira:

> Aí os meus irmãos já começaram... Cresceram, já juntou vaca, tirava leite e desnatava. Desnatava e ia nesse homem da loja, eles entregavam o creme. Ele tinha fábrica de manteiga, sabe? Então eles entregavam o creme e nós podíamos pegar o que quisesse lá (ODILIA, 2019).

Também era bastante comum a prática do “fiado”. Ivone diz que “pegava” produtos na conta de seu pai:

> Eu lembro da loja de calçados. Que lá vendia só calçados e lingerie. Chamava Caprichosa. E tinha a casa que vendia pano aqui. Ele chamava Joaquim Pedro de Aquino e Moura, mas tinha apelido de Doé [loja de variedades]. Todo mundo chama... Falava vai comprar no Doé, né? Aí lá meu pai tinha conta, você ia lá e comprava para depois quando meu pai viesse aqui para pagar. Aí lá tinha muito. Tinha chapéu, tinha... Tinha muita coisa assim que precisava para casa. De vestuário... Para gente sobreviver (IVONE, 2019).

Algumas entrevistadas que moravam em propriedades mais distantes de Ipameri, obtinham produtos em outras cidades da região. Ana diz que ia em Goiandira comprar tecidos. Veronica conta que seu pai costumava ir em Nova Aurora fazer essas compras.

Quando seus filhos já estavam mais velhos, Neide conta que já era possível encontrar lojas que vendiam apenas artigos do vestuário. Nessa época os têxteis industrializados já estavam bem consolidados e eram dominantes no consumo. O tópico a seguir busca entender de que forma eles substituíram os artesanais.

4.3 TRANSIÇÃO DOS TÊXTEIS ARTESANAIS PARA OS INDUSTRIAIS

As práticas ligadas à tecelagem artesanal - fiação, tingimento natural, o próprio tecimento - foram as primeiras a declinarem com a introdução dos industrializados no mercado. Desde o período colonial se desenvolveu uma indústria têxtil doméstica importante para o fornecimento de tecidos para o Brasil. Essa “indústria” era movida à mão de obra escrava, que fiava e tecia em teares manuais. No século XIX, contudo, esse modo de produção entrou em declínio (HOLANDA, 1994) . Moojen (1942) explica que: “[...] a tecelagem doméstica deixou de ser uma necessidade. Estradas se abriram, fábricas se multiplicaram, os escravos se foram, e os riscados, as chitas – a preço vil – substituíram inteiramente as roupas de ‘algodãozinho’ [tecido de algodão produzido artesanalmente]”.

Guaraciaba (1942) tinha uma visão semelhante sobre as razões para o declínio desse modo de produção. Afirma que em Candeias (MG), até 30 anos antes de sua pesquisa quase só eram utilizados tecidos caseiros, mas por vários fatores estes deixaram de serem usados:

> Qual teria sido o motivo de da decadência de tão curiosa indústria? Por um lado, a facilidade de aquisição de tecidos mais finos e menos trabalhosos; por outro, dificuldade de mão de obra; os empregados

> escassearam; achando deselegante a vaidade das novas gerações tecer e vestir-se com o tecido caseiro. Preferiam o pano de mascate ou da loja! (GUARACIABA, 1942,p.402)

Como pode se observar, Guaraciaba (1942, p. 398) também acrescenta a questão cultural como importante no processo de predominância dos tecidos industrializados:

> Com as modas lançadas e divulgadas pelas revistas e cinemas, o povo sertanejo começou a preferir, por vaidade, os tecidos comprados, e assim a decadência acentua-se dia a dia, tendendo a indústria a desaparecer em futuro bem próximo.

De fato, os motivos levantados por esses dois autores são cruciais para o declínio desse tipo da produção têxtil doméstica. A proibição do uso da mão de obra escrava inviabilizou uma produção barata que competisse com a realizada pelas máquinas cada vez mais presentes nas fábricas têxteis. As estradas permitiram que houvesse uma maior circulação de produtos, como o discutido no capítulo anterior. Assim, os “riscados” e as “chitas”, tecidos industrializados, alcançaram novos mercados consumidores.

Entretanto, a indústria têxtil caseira pode ter declinado no século XIX diante da produção fabril, mas atividades ligadas a tecelagem artesanal sobreviveram, ainda que cada vez menos empregadas e tendo alguns de seus processos sendo alterados ou eliminados. Durante o século XX a atividade foi uma importante fonte de tecidos para vestuário e outros fins no contexto rural, como Duarte (2009) narra sobre Uberlândia. Suas entrevistadas contam que suas avós, que possivelmente nasceram no final do 1800, começo do 1900, utilizaram a vida inteira roupas feitas com tecido artesanal. Suas mães também chegaram a utilizá-lo e até elas próprias quando crianças.

Outro ponto é que se o tecido do vestuário foi quase totalmente substituído pelos industrializados, o mesmo não ocorreu com os artigos para casa. Moojen (1942) e Guaraciaba (1942) afirmam que, na época que realizaram seus estudos, apesar de roupas de algodão tecido não serem mais predominantes, as cobertas ainda eram muito produzidas. Para Moojen (1942, p. 385), a tecelagem artesanal:

> Derivou, no entanto, antes de desaparecer totalmente. Em lugar de tecidos primitivos, passou a produzir mantas de lã, lã e algodão –

> bonitas no desenho simples, fortes, duradouras, quentes – precipuamente marcantes da rotina passada.

Moojen (1942) estava parcialmente certo em suas previsões. Não se pode dizer que a tecelagem artesanal de tradição doméstica tenha desaparecido, contudo também não é verdade que ela não tenha sofrido alterações com a chegada dos industrializados, ou seja, derivado. Três fatores relacionados entre si parecem ter contribuído para essas modificações, incluindo aquelas anteriormente citados: o avanço da produção industrial, a crescente urbanização e, mas recentemente, a modernização do campo.

O primeiro impacto foi causado, ainda na primeira metade do século XIX, com o surgimento das primeiras indústrias de tecidos nacionais. Sua produção abastecia o mercado interno com tecidos rústicos, primariamente utilizados para roupas de trabalhadores (PRADO; BRAGA, 2011). É partir desse ponto que os têxteis artesanais vão sendo paulatinamente substituídos pelos industrializados, até estes últimos se tornarem dominantes no cotidiano dos brasileiros.

Na década de 1920 outro golpe: inicia-se no Brasil a fabricação de fibras artificiais, quebrando com a prevalência das fibras naturais, até então as únicas disponíveis. Consequentemente, novos tecidos são criados e produzidos. Um exemplo é *rayon*, que imitava a textura da seda (PRADO; BRAGA, 2011). Com a maior oferta e diversidade de tecidos industrializados disponíveis, os artesanais vão sendo aos poucos preteridos.

Enquanto isso, a urbanização afetava o modo de vida de uma grande parcela da população que abandonava o campo. Na cidade muitas práticas culturais e econômicas já não faziam sentido naquele contexto e eram abandonas. As condições para a execução da tecelagem artesanal, por exemplo, não eram nada convidativas. As produtoras agora se encontravam distantes da matéria prima (fibras têxteis), não havia espaço nas casas para se instalar o tear e elas estavam mais próximas de comércios, que forneciam industrializados, e de meios de comunicação, que incentivavam o consumo. Sem acesso aos recursos naturais, as artesãs tornaram-se dependentes da economia urbana e a tecelagem passou a trazer mais gastos que ganhos (MAUREAU; FONSECA; ALTAFIN, 1984).

Por deixar de ser uma atividade economicamente interessante pelo tempo gasto, as gerações não se interessavam mais em aprender a tecelagem artesanal (MARCONI, 1981). Além disso, os padrões sociais não eram os mesmos:

> [...] o que sustentava a tecelagem artesanal como ocupação, qualificação feminina, não existe mais. Aquela estrutura social e familiar da época mudou completamente. Hoje as aspirações são outras, até mesmo pelas pessoas mais idosas, quanto mais pelas jovens. As meninas estudam, as moças trabalham [...]. Preferem costurar a tecer. Não se interessam pelo o que as mães fazem: 'Ah, eu não! Aquilo é muito custosa, num dá lucro' (GARCIA, 1981, p. 174).

O papel da mulher na cidade era outro, assim como o do campesino, que precisava negar sua identidade para ser aceito no contexto urbano. As práticas associadas ao modo de vida rural não eram bem vistas na cidade:

> Com a migração das famílias das artesãs para o espaço urbano, verificou-se uma tendência em sentir vergonha em usar o tecido de algodão. Sentimento que acompanhava estas famílias recém-chegadas ao meio urbano, onde a estética caipira revelava um certo ar de "inferioridade" (DUARTE, 2009, p. 116).

Sabe-se que a cultura do homem do campo já era depreciada desde muito tempo, em relatos dos viajantes (SAINT-HILAIRE, 1975), em estudos eugenistas, pinturas caricatas e até na criação de personagens conhecidos da literatura como o Jeca Tatu de Monteiro Lobato (FERREIRA; MATOS, 2019). Contudo, a crescente urbanização e seus desdobramentos acentuou esse preconceito.

É compreensível que o modo de vida rural fosse rechaçado na cidade e tido como:

> [...] uma vida preguiçosa, ao ritmo da natureza, isso porque essa vida sempre foi permeada por práticas não diretamente ligadas ao processo produtivo, mas muito mais voltadas ao lazer, como as comemorações, as atividades religiosas, a caça, a pesca, a coleta, as práticas de solidariedade vicinal etc. (AGRICOLA, 2012, p. 188).

A economia urbana é movida pelo consumo e tudo aquilo que o nega é tido como negativo. Nos relatos das entrevistadas é muito frequente afirmação de que enquanto elas moravam no campo "elas não conheciam nada", que elas foram "criadas sem ilusão". Dessa forma não desejavam ter nada mais do que que tinham.

> Eu fui criada sem ilusão nenhuma. Agora que eu tenho uma televisão boa. Gosto de um... De retrato, né? Tudo. Mas... Naquele tempo não. Nem retrato eu sabia que tinha! Eu casei não teve retrato não! (VERONICA, 2011).

Essas afirmações sobre o modo de vida austero do campo, demonstram, por comparação, o quanto a vida urbana tinha o poder de criar desejos, principalmente de consumo. Contudo, Bonadio (2007) defende que, tomando como referência a cidade de São Paulo, esses anseios tiveram papel importante na vida das mulheres, pois permitiram que, ao saírem do âmbito doméstico para fazer compras para família, acessassem novos espaços de sociabilidade, tendo a imprensa, a publicidade e o comércio de moda catalisado esse processo.

Também foram a propaganda e o incentivo ao consumo alguns dos motivos pelos quais os sintéticos se popularizaram, tornando os artesanais ainda mais obsoletos. Prado e Braga (2011) contam que em 1961 a empresa Rhodia lança o *Tergal*, primeiro tecido de poliéster nacional. O Tergal e o *nylon* foram possivelmente os responsáveis pelo desuso dos tecidos artesanais na confecção das últimas peças que continuavam sendo produzidos com o tecido artesanal: as calças de trabalho dos homens da roça (DUARTE, 2009).

Ainda na década de 1960, com o avanço maior da modernização do campo, as mudanças se aceleraram ainda mais. Muitos trabalhadores rurais foram expulsos das propriedades que agora pertenciam a grandes empresas proprietárias de terra e que já não precisavam de sua mão de obra. Com dificuldades em sobreviver, precisaram migrar para as cidades (WANDERLEY, 2014), aumentando ainda mais a população urbana.

Ainda que as condições de vida tivessem decaído e muitas família tivessem abandonado o campo, nessa época a tecelagem artesanal ainda era uma atividade importante e sua produção ajudava na subsistência das famílias que permaneceram. Contudo, já era possível observar muitas mudanças.

Em Hidrolândia, na década de 1970, Garcia (1981) conta que já havia dificuldade de se encontrar algodão devido a mecanização da lavoura e a expansão da pastagem. Assim, o processo de fiação estava sendo abandonado em detrimento da utilização de fios industrializados, retalhos e fios aproveitados de sacos de aniagem (MAUREAU; FONSECA; ALTAFIN, 1984).

Ao se comprar fios no comércio, também se eliminava, na maior parte das vezes, a necessidade do tingimento. Este processo estava igualmente sendo afetado pela mecanização do campo. Como as máquinas retiravam sem distinção toda a cobertura vegetal dos terrenos, as plantas tintoriais acabavam sendo eliminadas e não se encontrava mais matéria prima para realizar o tingimento dos fios. A maior oferta de corantes sintéticos também contribui para que o tingimento natural fosse abandonado (GARCIA, 1981). Na região do Triângulo Mineiro, Maureau, Fonseca e Altafin (1984) dizem que quase não havia mais disponibilidade de lã, o que tornava o preço do produto alto. Assim, artigos confeccionados coma fibra foram se tornando mais raros.

Conforme a fiação e a tecelagem deixaram de ser realizadas, os “carapinas” também paravam de fazer instrumentos e de transmitir para as novas gerações seu conhecimento. Assim, gerava-se um ciclo em que a falta de instrumentos era mais um impeditivo para o prosseguimento das atividades artesanais.

As entrevistadas disseram que com a facilidade de se obter os industrializados, aos poucos foram deixando de produzir tecidos artesanais. Odilia, antes mesmo de se mudar para a cidade de Ipameri, já havia deixado de tecer:

> Capaz que eu já tinha uns 20 anos já. Em 1967. Achei que o que você comprasse andava mais rápido. Que às vezes você ia ficar aquilo, demorava... Você comprava o pano e fazia, andava mais rápido. Às vezes você tinha pressa de uma roupa, né? (ODILIA, 2019)

A atividade de costura doméstica ainda foi predominante por mais tempo que a tecelagem artesanal. Até meados do século XX a maioria dos brasileiros vestiam roupas sob medida confeccionadas por alfaiates, modistas e costureiras (PRADO; BRAGA, 2011). A indústria de roupas prontas só vai despontar nas décadas de 1940-1950 (MALERONKA, 2007). É a partir dessa época que algumas entrevistadas dizem deixar de costurar e obter as peças em loja. Ana foi uma das primeiras a vestir apenas roupas prontas:

> Depois que os meus irmãos começaram a trabalhar, que folgou... Aí para nós já não fazíamos mais não. Nós fazíamos para eles. Para eles trabalharam na roça... [...] capaz que já estava com uns quinze anos [1954]. [...] [Usava roupa] Da loja. Só da loja (ANA, 2019).

Lourenza também começou a comprar roupas nessa época, quando foi morar na cidade de Ipameri: ”Depois que a gente mudou para cidade a gente já passou a comprar. [...] Eu estava com dezoito anos [quando eu mudei para cidade por volta de 1959]” (LOURENZA, 2019).

Neide ainda costurou roupas para a família até a década de 1970, assim como Odilia:

> Quando os meninos já foram ficando rapazinhos, a Sandra já foi crescendo, aí já não aceitava mais a roupa que eu fazia. Mas aí já existia, sabe? Já comprava. Já tinha a loja de roupa pronta. Aí já não queria mais vestir roupa que eu fazia. Nem o Zezinho [seu marido]. Aí já passou a comprar as calças prontas, né? Eu já não fazia mais. Aí parei (NEIDE, 2019).
>
> Uns trinta anos já que eu já tinha [quando parei de fazer roupas para a família]. Eu já morava aqui. Não tinha aquela necessidade igual tinha de primeiro, né? Porque você fazia porque ficava mais barato, porque às vezes você não tinha o dinheiro para comprar. Você fazia [...] E aí agora ficou mais fácil comprar do que você fazer (ODILIA, 2019).

Ivone conta que fez muitas roupas para as suas filhas mais velhas. Ela parou de fazer roupas para sua família mais ou menos na época que Neide. Sua filha caçula, que nasceu em 1980, nunca usou uma roupa que ela fez. Contudo, quando essa filha ainda era pequena, Ivone continuou costurando muito para as pessoas que moravam nas redondezas.

Maria (2019) também só passou a comprar roupas feitas quando se mudou para Ipameri, na década de 1980: “Depois que eu vim para cá eu deixei de fazer. Aí eu só comprava. Eu acho que eu estava com cinquenta anos.

Veronica não soube precisar quando parou de costurar para os sus filhos, mas disse que toda a vida fez roupas para eles, fato possivelmente justificado por ser ela costureira.

Analisando os relatos é possível notar que a mudança para a cidade de Ipameri foi crucial para que a costura doméstica fosse abandonada e as entrevistadas passassem a comprar roupas prontas. Apesar das entrevistadas quando jovens terem vestido peças costuradas em casa por suas mães e familiares, suas filhas e filhos foram vestidos com roupas caseiras apenas até o começo da adolescência (com a exceção das filhas de Ana que nunca vestiram roupas feitas em casa). Após esse

momento, algumas das entrevistadas, eventualmente, utilizavam os serviços de costureiras para produzir artigos para ocasiões especiais.

As práticas têxteis decorativas, como bordado, crochê e bróia, parecem ter sofrido menos impacto com os industrializados. Ao contrário da tecelagem e da costura, foram transmitidas por mais gerações (CAVALCANTE, 2014). Pelo menos entre as artesãs, continuam sendo atividades muito desempenhadas.

4.4 REALIDADE RECENTE DOS TÊXTEIS ARTESANAIS EM IPAMERI E RELAÇÃO DAS ENTREVISTADAS COM OS TÊXTEIS

Há muito tempo se decreta o fim da tecelagem artesanal. Moojen (1942) e Guaraciaba (1942), na década de 1940, fizeram as seguintes afirmações sobre a atividade:

> Num futuro bem próximo, não se terá mais o mínimo vestígio da tecelagem sertaneja, tão interessante, tão útil, mesmo como exercício de paciência, tão caracteristicamente nossa, por nos acompanhar desde tempos coloniais (GUARACIABA, 1942, p. 402).

> [...] daí a tecelagem ir desaparecendo e o maquinário sendo posto à margem, desconhecido o manejo pelas gerações recentes, assimiladas (MOOJEN, 1942, p. 386).

Mas a atividade resistiu, tendo a pesquisa de Marconi (1981) em Franca ainda registrado sua existência em 1960. Contudo, assim como Moojen (1942) e Guaraciaba (1942), a autora também previa seu desaparecimento:

> Há tecedeiras e fiandeiras na zona rural e na zona urbana, mas se não receberem incentivo, tendem a desaparecer completamente. As jovens já não se interessam mais em aprender, acham o trabalho da tecelagem muito difícil e moroso, sem grandes compensações econômicas pelo tempo que levam para confeccionar uma colcha (MACONI, 1981).

Em 1980 ainda havia tecedeiras e fiandeiras no Triângulo Mineiro e a atividade é documentada por Maureau, Fonseca e Altafin (1984). Mencionando Guaraciaba (1942), os autores afirmam:

> Embora ainda não tenha chegado esse “futuro próximo” em que não restaria “o mínimo vestígio da tecelagem sertaneja”, pode-se esperar

> que, dentro de quarenta anos, essa previsão venha a se tornar realidade. Pois se, apesar de que se supunha nos anos quarenta, continuou-se, durante tanto tempo, recorrendo ao tear manual, havendo, inclusive, atualmente, jovens de vinte a vinte e cinco anos tecendo, tudo leva a crer que a tecelagem sertaneja se encontra agora, em uma situação incontestavelmente mais crítica que em 1942. Com as velhas morrendo, as jovens emigrando para a cidade, onde não querem mais saber de tecer, existem, a cada ano que passa, menos tecedeiras e mais teares encostados, tendência que se verifica em ritmo cada vez mais acelerado e de modo aparentemente irreversível (MAUREAU; FONSECA; ALTAFIN, 1984, p. 117).

A consciência dessa "situação crítica" pode ter despertado a sociedade da urgência de se preservar a atividade. Garcia (1981) observa em sua pesquisa que em artigos de jornais e revistas da década de 1970 havia uma tendência de revalorização da tecelagem artesanal. Segundo a autora:

> Nesses artigos percebe-se nitidamente a valorização do artesanato por parte das pessoas dos grandes centros urbanos, o saudosismo, uma tentativa de retorno às origens, ao "rústico", uma questão de modismo. É como se a tecelagem estivesse adormecida, em fase final de desaparecimento e, de repente, houvesse um ressurgir desta que era uma ocupação feminina e, agora, vivida como profissão (GARCIA, 1981, p. 167).

De fato, nas décadas de 1970 e 1980 ocorre um interesse renovado pela tecelagem artesanal, que diferente das épocas anteriores, provinha não apenas de pesquisadores, mas também do mercado consumidor. Como Maureau, Fonseca e Altafin (1984) mencionam, é a "moda do artesanato". Garcia (1981) afirma que esse ressurgimento era fomentado tanto por indivíduos que consumiam produtos das artesãs, quanto por instituições do governo que incentivavam a atividade como patrimônio cultural ativo e potencial geradora de renda.

Passados quase 30 anos desde as publicações de Garcia (1981) e Maureau, Fonseca e Altafin (1984), o estudo de Duarte (2009) registrou a ocorrência da tecelagem artesanal em Uberlândia. Naquela época, no entanto, a visão sobre a atividade já era diferente. Depois de tantas previsões infrutíferas, percebe-se que a tecelagem artesanal não estava desaparecendo, mas como Moojen (1942) fala, derivando.

> Desta forma, assiste-se nesta prática da tecelagem manual uma mistura de tempos, envolvendo gestos e matérias diversas,

> caracterizando a sobrevivência da tecelagem manual na região. Através da sua prática cotidiana, as artesãs renovam sua experiência e seu saber (DUARTE, 2009, p. 198).

Algo que se confirma, pois a presente pesquisa, 12 anos depois, ainda pôde verificar, na cidade de Ipameri, que a técnica resiste. Se é verdade que os industrializados são preponderantes, que a maioria das mulheres que praticam a tecelagem artesanal tradicional são idosas e a atividade não teve uma continuidade geracional massiva, da mesma forma é verdade que, ao contrário de todas as expectativas, a atividade se mantem ativa. Seja em locais como Resende Costa em que prevalece o "industrianato", seja em iniciativas de proteção ao patrimônio e geração de renda como o Centro de Tecelagem Fios de Cerrado em Uberlândia, a tecelagem artesanal não desapareceu.

Todavia, é possível que a tecelagem artesanal de tradição doméstica tenha deveras se extinguido. Se ela for compreendida como um fenômeno isolado ligada ao modo de vida campesino tradicional, essa afirmação pode ser verdadeira. Agora, se ela for entendida como um fenômeno mutável, uma tradição em constante rearranjo, como Hall (2003) entende os fenômenos culturais, ela continua viva, ainda que não como modo de produção vigente. Canclini (1998, p. 218) tem uma visão semelhante:

> Mas o que já não se pode dizer é que a tendência da modernização é simplesmente provocar o desaparecimento das culturas tradicionais. O problema não se reduz, então, a conservar e resgatar tradições supostamente inalteradas. Trata-se de perguntar como estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade.

Hoje os produtos têxteis industrializados são predominantes em Ipameri. A tecelagem artesanal sobrevive nas casas de poucas artesãs, entre elas algumas das entrevistadas, as quais produzem por motivos que extrapolam a rentabilidade financeira da atividade. A realidade não é muito diferente da relatada por Marconi (1981, p. 60) na década de 1960:

> Hoje, as antigas artesãs quase que se restringem a tecer colchas e cobertas. O trabalho, além de distrair, serve para "ganhar um dinheiro a mais". Por haver sempre encomendas de pessoas residentes em Franca ou mesmo fora, elas são estimuladas a continuar tecendo.

A maioria das entrevistadas ainda executam práticas têxteis. Neide, por exemplo, produz terços de crochê, Ana confecciona colxonils que são usados como tapetes, Odilia faz bordados no tear, Ivone borda peças de mesa e banho, Jeronima e Lourenza tecem peças de repasso usando linha sintética. Os produtos podem ser feitos para suprir necessidades da casa e da família, serem oferecidas como presentes ou vendidos.

A produção, quando destinada à venda, é normalmente feita sob regime de encomenda. Algumas artesãs da cidade expõe suas peças na Casa do Artesão João de Barro (Figura 27), local em que foi encontrado o contato de uma das delas. A instituição, iniciativa da prefeitura municipal, comercializa produtos consignados de artesãos locais (PREFEITURA IPAMERI, 2021).

Figura 27 - Fachada da Casa do Artesão João de Barro e pano de corte vendido no local, Ipameri (GO).

Fonte: Casa do Artesão João de Barro, Ipameri (GO). Fotografia: Livia Teixeira Duarte, 2021, acervo particular.

Contudo, o rendimento econômico da atividade parece ser o fator menos relevante na escolha de continuar executando as técnicas têxteis. Como explicado anteriormente, continuar a praticar certas técnicas, como a tecelagem acabam por gerar mais ônus que lucro, principalmente para as artesãs que moram na cidades (MAUREAU; FONSECA; ALTAFIN, 1984).

O fator mais evidente parece ser o caráter de “distração” citado por Garcia (1981). Em um encontro informal realizado com Irmã Inês, liderança comunitária da região que incentivou que práticas artesanais fossem revitalizadas, foi relatado que algumas das tecelãs que se encontravam em quadros depressivos, ao voltarem a

tecer, encontraram uma fonte de motivação e se recuperaram. Uma das entrevistadas disse que já não consegue fazer certas atividades físicas, por isso os têxteis ocupam sua a mente: “Então eu fico cansada de ficar quieta e quando eu estou fazendo isso é bom, porque quando eu não estou, eu fico pensando em morte”. Outra conta que realiza a atividade porque é “perigoso ficar à toa”.

Mas existem outras motivações. Maureau, Fonseca e Altafin (1984), relatam que umas de suas entrevistadas no Triângulo Mineiro, operária, utilizava suas horas livres para tecer com os retalhos obtidos na fábrica em que trabalhava. Dizia ela que por um tempo tentou vender seus produtos sem sucesso, cansou das tentativas e, naquela época, trabalhando na fábrica, só tecia em casa porque gosta demais da atividade. Não queria mais vender seus produtos de forma alguma. Assim os autores justificam que:

> [...} ao usar como justificativa para continuar tecendo o prazer que sente com a atividade, essa mulher termina por revelar que, pelo menos no caso das tecedeiras, a funcionalidade de um tear pode se situar em um plano alheio à ideia de qualquer proveito material. Nesse sentido, a prática da tecelagem constituiria um investimento não apenas econômico, como também simbólico (MAUREAU; FONSECA; ALTAFIN, 1984, p. 102).

Na realização das práticas têxteis artesanais de Ipameri também é possível observar componentes simbólicos e afetivos muito presentes. Um exemplo ilustrativo desse apreço é que todas as entrevistadas, mesmo aquelas que não praticam mais certas técnica, guardam com muito carinho seus instrumentos, como se fossem relíquias. Maria (2019): “Eu tenho a roda aí de lembrança. E um dia eu falo que vou pintar ela, mas nunca mais que eu pinto. Para deixar de lembrança para eles”. A Figura 28 mostra as rodas de Lourenza e Jeronima. Os repassos e as amostras de tecidos também recebem semelhante zelo (GEISEL; LODY, 1983).

Figura 28 – Rodas de fiar das entrevistadas Jeronima e Lourenza.

Fonte: acervo particular das entrevistadas Jeronima Vaz de Assis e Lourenza Vaz da Costa. Fotografia: Livia Teixeira Duarte, 2021, acervo particular.

Em sua pesquisa, Maleronka (2007, p. 176) relata o mesmo tipo de apego nos depoimentos de costureiras e modistas de São Paulo:

> [..] tais objetos [ligados à atividade de costura] emprestam um sentido de vida e de continuidade social, o que talvez explique o temor que sentem em se desfazer desses bens, mesmo na velhice, como ocorre com Ephifania Lauria, que reluta em vender seus instrumentos de trabalho e materiais, guardando-os caprichosamente em caixas já amareladas pelo tempo.

Assim como os materiais de costura de Ephifania, as rodas e cardas das entrevistadas parecem servir como lembretes, a elas mesmas e aos outros, de todo o conhecimento e habilidades adquiridos e do quanto elas já produziram para a sociedade.

No entanto, se a valorização dos instrumentos é palpável, não é tão fácil perceber o reconhecimento dado por elas próprias às suas práticas. Ao serem questionadas se sentiam melhor utilizando peças por elas confeccionadas, a maioria disse que não se preocupava com isso.

> Não me importava em ter feito a roupa para mim não. Ah, para mim tanto faz. Estava bom no corpo, estava bom. Não importava com isso [ter feito a roupa] nada (VERONICA, 2019).

Algumas disseram que gostavam por fazer a seu gosto, mas nenhuma mencionou por sentir orgulho de ter ela mesmo feito. O sentimento de contentamento em saber que se fez seus próprios artigos têxteis parece ser uma construção social recente, ocasionada pela existência dos industrializados. Além disso, em um período em que o trabalho doméstico não era enxergado como trabalho, a criação têxtil não tinha valor social. A valorização das peças artesanais estava mais no conhecimento de que era um processo longo e trabalhoso, do que no orgulho de ter sido algo feito pela própria artesã.

No entanto, a falta de orgulho por saber o que se fez não é equivalente ao orgulhar-se pela sua produção. Nesse caso, as entrevistadas demonstram muito orgulho. Veronica (2019) diz que seu trabalho era reconhecido: “Tinha gente vindo de Ribeirão Preto, ainda arrumava roupa para eles e levava para lá. Até em Ribeirão Preto eles vestiam roupa minha”. Já Odilia (2019) conta que uma mulher quis comprar uma coberta bordada no tear: “Eu rejeitei dois mil [reais] e não entrego ela por dois mil, porque dá trabalho para fazer. E não tem que faz ela hoje em dia. Que você pode sair caçando aqui dentro de Ipameri, se você achar uma que falar assim eu faço, eu duvido para você”.

Nessas falas é possível perceber que as artesãs se sentem orgulhosas de seus trabalhos, mas dizem também que outras pessoas não reconhecem esse valor: “Se reconheciam nosso trabalho? Nada! Nem hoje não reconhecem [risos]. Trabalho do tear não. Povo acha que é caro. ‘Nossa, é caro’” (LOURENZA, 2019).

Mesmo enfrentando esses reveses elas continuam a praticar suas atividades têxteis, que vão se perpetuando e se modificando. Lourenza (2019) diz que há pouco tempo atrás seu sobrinho havia encontrado na internet a notação de um repasso para ela e Jeronima reproduzirem no tear. Odilia (2019) ensinou os filhos homens a tecer, algo que quando ela era jovem não ocorreria, pois somente as mulheres desempenham tal atividade.

Em certo momento, como comentado, houve a tentativa por parte de, entre outras pessoas, a Irmã Inês, de se retomar certas atividades têxteis que estavam esquecidas. A iniciativa parece ter tido resultados positivos, pois algumas artesãs dizem ter voltado a produzir devido a ela. Também dizem que até há alguns anos atrás, eram muito frequentes os mutirões urbanos de fiandeiras. Segundo as entrevistadas, eles aconteciam no Colégio Estadual e, mais recentemente, nas

dependências do estabelecimento comercial pertencente ao filho de Veronica. Uma das entrevistadas também comenta que anos atrás houve uma iniciativa de um clérigo para que as pessoas aprendessem a utilizar a máquina de tricô e que ela aprendeu a atividade com ele. Em conversas informais, descobriu-se que uma organização social começou a fazer o resgate da atividade como forma de geração de renda para jovens em estado de vulnerabilidade, mas a iniciativa não foi para continuada.

A pergunta final da entrevista questionava se as artesãs sabiam que havia lugares em que as práticas têxteis artesanais estavam sendo resgatadas e que marcas estavam lucrando com elas. Como exemplo era citado o ressurgimento do uso do tingimento natural em marcas como Flávia Aranha, que alcançaram sucesso no mundo da moda (GOMIDES, 2019). A maioria delas disse que não sabia e até se mostravam incrédulas de que alguém ainda se interessasse por isso.

> Povo não quer saber de tear mais não. [...] É verdade que o povo hoje está procurando, mas está mais difícil, né? Eles hoje estão querendo mais fácil. E tomara que volte, né? (MARIA, 2019)

Odilia foi a única a afirmar que sabia dessa informação, talvez porque seu filho tenha feito um vídeo da mãe tecendo que viralizou nas redes sociais.

De fato, está ocorrendo uma revalorização das práticas artesanais, inclusive as têxteis. A internet permitiu que o conceito de artesão fosse ressignificado e que as pessoas passassem a realizar suas próprias peças artesanais por meio de tutoriais; o mercado utilizou o potencial simbólicos dos produtos manuais para incentivar o consumo (BRANCHER, 2021); e a criação de iniciativas como o Instituto Urdume, que atua na pesquisa e difusão das artes manuais têxteis (INSTITUTO URDUME, 2021), demonstram que existe um público interessado no tema. Na atualidade, quando as práticas têxteis artesanais não são mais uma necessidade, o aspecto lúdico das atividades parece ter ganhado importância. Contudo, diferente do que acontece com as novas praticantes, para as entrevistadas a memória de um período de trabalho duro ainda persiste. Por mais prazeroso que considerassem a atividade, por muito tempo esses fazeres constituíram uma obrigação pesada. Assim, a relação delas com os têxteis é contraditória, cheia de lembranças e estigmas de uma atividade imposta às mulheres que só recentemente foi entendida como trabalho e valorizada. Esse

sentimento é ilustrado na fala de uma das entrevistadas, que mesmo afirmando gostar de tecer, faz o seguinte relato:

> Se eu ainda tenho o tear? Não. O tear [nome omitido pela autora] queimou.
> Porque era para mim não tecer mais, porque quando o meu esposo morreu, que ele falou assim: não vai tecer mais. Pegou o tear para lá e queimou. Ele não quis que eu mexesse com isso. Eu também não ia, porque eu não tinha força para isso mais. Aí acabou. Sentir alguma falta do tear? Não. Nenhuma. Pesado demais, né? Difícil.

5 O CICLO DE VIDA DOS PRODUTOS ARTESANAIS TÊXTEIS E DO VESTUÁRIO DE TRADIÇÃO DOMÉSTICA, SEUS PROCESSOS E A SUSTENTABILIDADE

Como Hui (2020) afirma, a solução para os problemas da sociedade atual, ou melhor dizendo, sociedades atuais, deve ser construída tendo em vista não o conceito de tecnologia única que conhecemos, mas sim o conjunto das diferentes tecnologias produzidas pelas diferentes cosmovisões. Assim, registrar as técnicas existentes, principalmente aquelas marginalizadas e ameaçadas pelo esquecimento, é fundamental para a criação de uma reserva de tecnologias para a superação dos desafios presentes e futuros.

Os capítulos anteriores procuraram entender a literatura existente sobre a tecnologia têxtil artesanal, quem são as pessoas que praticavam essas técnicas, seu modo de vida e os produtos obtidos nesse contexto. Este capítulo trata mais especificamente das técnicas têxteis em si e como elas aconteciam. Primeiro busca descrever os processos que acompanham a produção de um artigo têxtil genérico proveniente da tecelagem artesanal desde a origem da matéria prima até seu descarte, por meio do conceito de “ciclo de vida do produto”. Em um segundo momento analisa esses processos sob o ponto de vista da sustentabilidade, como possíveis caminhos para se resolver os problemas do modo produção têxtil atual.

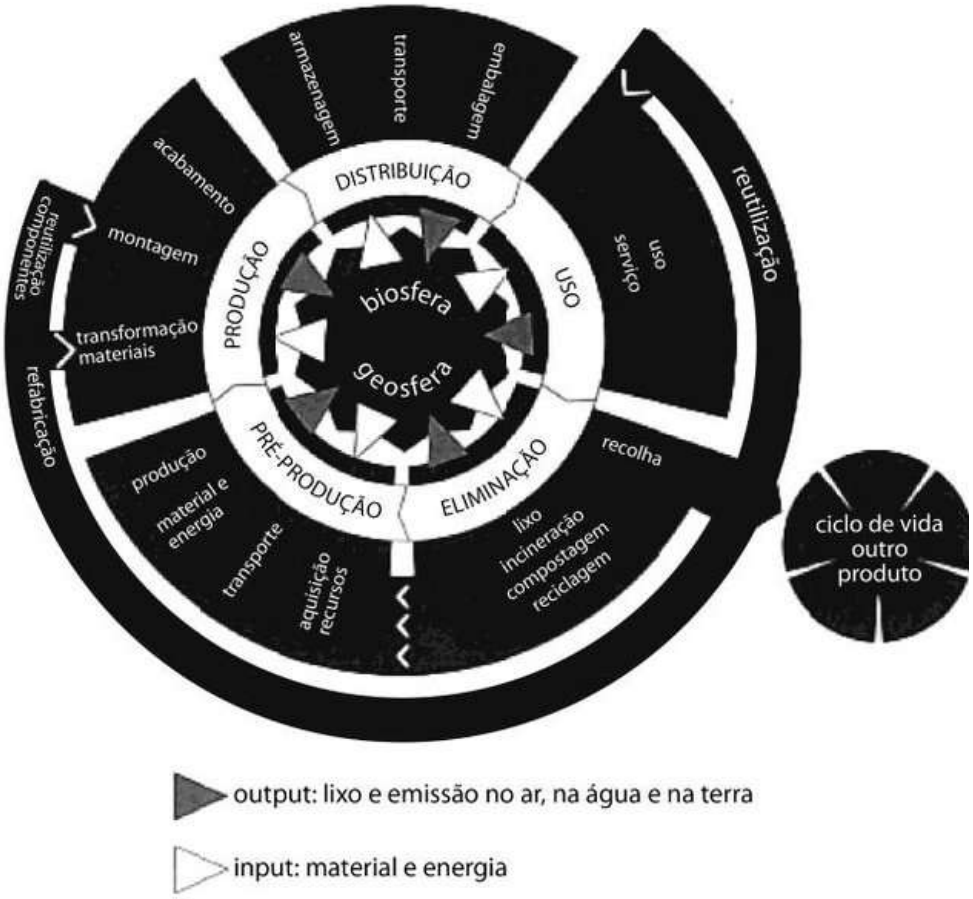
5.1 O CONCEITO DE CICLO DE VIDA DO PRODUTO

O conceito de “ciclo de vida do produto” surgiu no campo dos estudos do *marketing* nos anos 1950. Baseado em um modelo inspirado nos ciclos biológicos, defendia que os produtos, ao serem lançados no mercado, passavam por fases, sendo elas nascimento, crescimento, maturidade e declínio. Na década de 1980, o termo “ciclo de vida do produto” ganha uma nova definição, mais ligada aos estudos da engenharia que ao marketing. Nessa nova acepção, ainda inspirada pela biologia, o produto não é analisado somente após a sua inserção no mercado, mas desde a obtenção de matéria prima, passando pela produção até o seu descarte. Ainda que o primeiro conceito continue sendo empregado, o segundo tem ganhado cada vez mais destaque na academia (CAO; FOLAN, 2012). Na presente pesquisa ao se falar em “ciclo de vida do produto” está se referindo a este conceito mais recente.

Em *O desenvolvimento de produtos sustentáveis*, Vezzoli e Manzini (2011), tratando do contexto industrial, entendem “ciclo de vida de produto” como o conjunto de processos envolvidos ao “nascimento”, “vida” e “morte” de um produto e os fluxos ocasionados por essas atividades. O objetivo da análise do produto sob essa perspectiva é obter uma visão sistêmica da produção, de forma a possibilitar a avaliação dos impactos ambientais, sociais e econômicos por ela causados. Os autores propõem que o ciclo de vida do produto seja dividido nas seguintes fases: Pré-produção, Produção, Distribuição, Uso e Descarte. Cada uma dessas fases é composta por distintos processos que ocasionam trocas entre: a produção e a biosfera (conjunto de ambientes onde existe vida); e a produção e a geosfera (conjunto de ambientes inertes da Terra, como terras e água). O diagrama apresentado na Figura 29 e a citação a seguir sintetizam o conceito de ciclo de vida do produto de Vezzoli e Manzini (2011, p. 91):

> Podemos, portanto, contar toda a vida de um produto como um conjunto de atividades e processos, cada um deles absorvendo uma certa quantidade de matéria e de energia, operando uma série de transformações e liberando emissões de natureza diversa.

Figura 29 – Modelo de ciclo de vida do produto segundo Vezzoli e Manzini (2011).



Fonte: Vezzoli e Manzini (2011, p. 92).

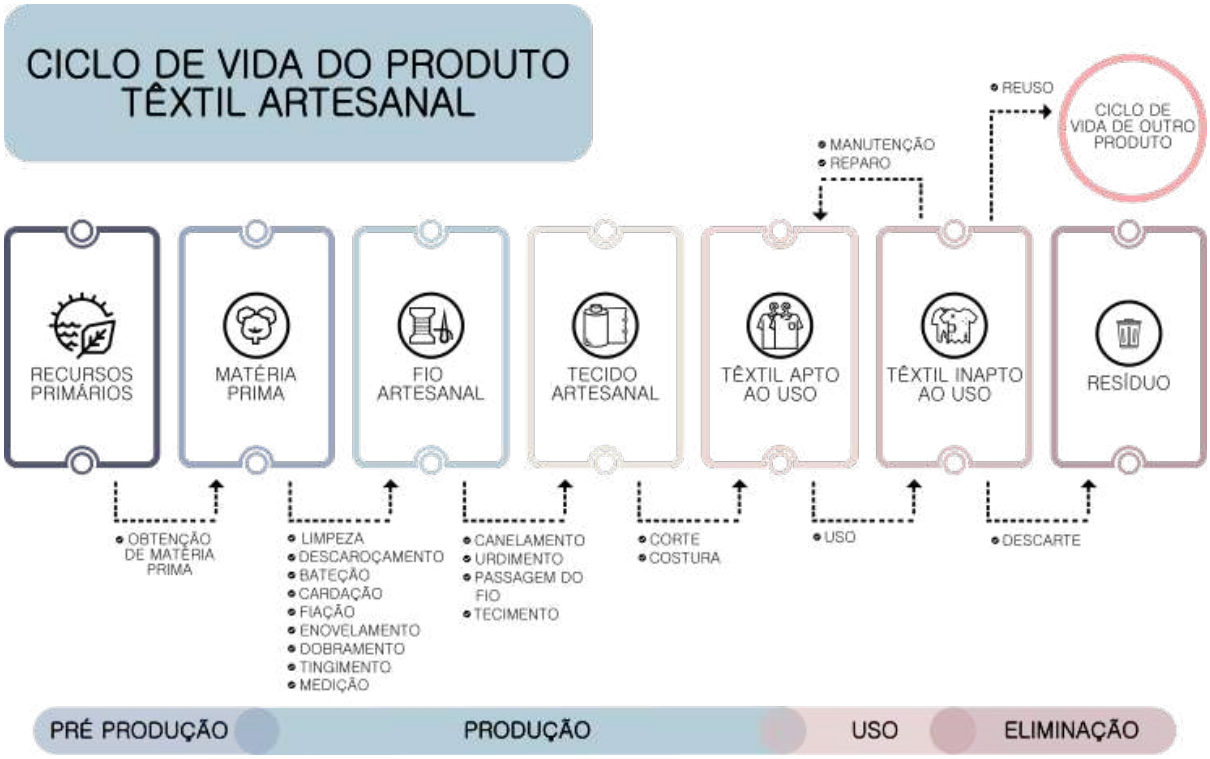
Este capítulo, alinhado ao trecho acima mencionado, busca registrar o ciclo de vida de uma peça têxtil genérica, produzida de forma artesanal, tal qual era confeccionada no contexto do campesinato goiano em que viviam as entrevistadas. Entende-se que o conceito de ciclo de vida do produto proposto por Vezzoli e Manzini (2011) foi pensado tendo em vista um ambiente industrial, mas considera-se que seja possível adaptá-lo ao modelo artesanal, com algumas alterações, detalhadas a seguir.

5.2 CICLO DE VIDA UM ARTIGO TÊXTIL PRODUZIDO EM ÂMBITO DOMÉSTICO

Certas peças têxteis produzidas de forma artesanal pelas artesãs de Ipameri podiam ser realizadas utilizando tecidos artesanais ou industrializados. Como a presente pesquisa parte da tecelagem artesanal para entender o ciclo de vida dos têxteis artesanais e os tecidos industrializados compreendem aspectos técnicos que

fogem ao escopo do estudo, o ciclo de vida apresentado será referente a um tecido produzido de forma artesanal. Optou-se por incluir as etapas de corte e costura, mesmo que certas peças prescindam delas, objetivando uma visão mais abrangente de um ciclo de vida nesses termos. O diagrama apresentado na Figura 30, construído com base nos conceitos de Vezzoli e Manzini (2011) e nos esquemas gráficos de produção da tecelagem artesanal em Garcia (1981) e Mirandola (1993), mostra, de forma simplificada, o ciclo de vida do produto descrito:

Figura 30 – Ciclo de vida de um produto têxtil artesanal.



Fonte: elaborado por Livia Teixeira Duarte e Ronei Santos, 2021.

A opção por excluir a fase de distribuição se deu pelo fato de que a maior parte dos têxteis confeccionados tinha como destino o próprio local onde era produzido, ou seja, a residência da artesã. Mesmo quando as peças eram feitas para outras pessoas, não havia processos que justificassem serem tidos como distribuição, tal qual ocorre com os industrializados. Decidiu-se por considerar como produção todos os processos desde a limpeza das fibras até a confecção do objeto costurado, pois são os processos desse ciclo em há transformação de um produto em outro.

Os próximos tópicos, com a ajuda da literatura e dos relatos das entrevistadas, destrincham as fases desse ciclo e detalham cada um dos processos nele existentes.

5.3 OS PROCESSOS

5.3.1 Pré-produção

A fase de pré-produção compreende as demandas de: obtenção de recursos, transporte ao local de produção e transformação desses recursos em materiais e energia. Os recursos podem ser do tipo primário (virgem) ou secundário (reciclado) (VEZZOLI; MANZINI, 2011). No caso do processo analisado essa fase abrange a extração de recursos primários (fibras têxteis). O transporte não foi incluído, pois pelo menos na situação observada em Ipameri, a maior parte dos materiais quase não passava por deslocamentos, já que eram produzidos pela própria artesã e sua família, ou por pessoas da comunidade que moravam nas proximidades.

Na região de Ipameri os principais recursos primários empregados nas atividades têxteis artesanais eram o algodão, a lã de carneiro e a paina. Os dois primeiros materiais eram utilizados para a formação do fio usado na tecelagem, enquanto a paina, apesar haver relatos na literatura que poderia ser fiada junto ao algodão (GARCIA, 1981), no contexto estudado era usada apenas como enchimento em travesseiros.

As entrevistadas não mencionaram o uso de retalhos e de fios de sacos de aniagem desfeitos na tecelagem, prática realizada pelas artesãs consultadas por Garcia (1981) em Hidrolândia e Maureau, Fonseca e Altafin (1984) no Triângulo Mineiro, o que não exclui a possibilidade que esses materiais fossem utilizados. O uso de linhas industrializadas para a tecelagem também não é citado, a não ser por Lourenza e Jeronima (2019), que contam que depois da mudança para a cidade passaram a utilizar algumas delas, como os fios de polipropileno, conhecido comercialmente como linha Princesa.

Na produção de tecidos para roupas, o algodão era a fibra mais utilizada, tendo as artesãs relatado que tecidos de lã somente eram usados no vestuário em tempos “antigos”. Os artigos para casa também eram quase todos feitos de algodão, excetuando as cobertas que por vezes eram confeccionadas com urdume de algodão e trama de lã. As fibras têxteis eram obtidas da seguinte forma:

5.3.1.1 Algodão

Figura 31 – Capucho de algodão.

Fonte: Geisel e Lody (1983, p. 7).

A tarefa de plantar o algodão era predominantemente masculina, mas algumas das entrevistadas disseram participar da atividade. As lavouras eram cultivadas com o objetivo de suprir as necessidades da comunidade em fibras têxteis, não objetivando a venda. O algodão era plantado em outubro, muitas vezes junto a outras culturas, como o milho e o feijão (GEISEL E LODY, 1983; MAUREAU; FONSECA; ALTAFIN, 1984). Ivone explica como acontecia a plantação:

> Por exemplo, o feijão você plantava, tinha uma distância mais ou menos de um palmo à cova da outra. O arroz era mais, porque dava muita touceira e não podia ficar muito junto porque o arroz não granava que prestava. Aí quando... Entre as fileiras... Porque plantava assim de lheiras [fila]. Aí entre as lheiras geralmente a gente plantava o algodão no meio das iheiras, porque aí colhia o arroz e o feijão e... Geralmente não plantava muito quando plantava arroz não. Geralmente plantava mais na roça de feijão. Porque aí colhia o feijão e deixava só o algodão, porque o algodão gastava mais tempo para colher [...] Assim... Na mesma direção para ficar mais fácil de apanhar. Porque aí você não ficava para aqui para ali, você já vinha e já aí apanhando um pé no outro no outro (IVONE, 2019).

Segundo Ivone e relatos em outras localidades (DUARTE, 2009; MAUREAU; FONSECA; ALTAFIN, 1984), a colheita do algodão acontecia em junho. Essa era uma tarefa trabalhosa, pois precisava ser realizada rapidamente. Os frutos do algodoeiro amadurecem e logo as cápsulas que envolvem as sementes secam e começam a

abrir, expondo as fibras (Figura 31) (MAUREAU; FONSECA; ALTAFIN, 1984). Caso as fibras não fossem recolhidas, elas apodreceriam com o restante do fruto. Eram normalmente as mulheres as encarregadas da atividade e passavam muitas vezes o dia inteiro sob o sol até conseguirem coletar todo o algodão disponível:

> [...] a gente ia e ficava o dia inteiro apanhando algodão. A gente colhia quando o algodão abria, que secava... Dava a flor, dava o favo, né? Aí ele depois ele já amadurecia e aí o algodão já estava seco. Você podia ir lá e colher. Aí tinha que colher tudo. Colhia tudo daquela roça quando abria, sabe? Porque o que ficava lá perdia. [...] Aí a gente já apanhava tudo [...] A gente não achava que era difícil, né? Agora para hoje parece que é difícil. Nem existe isso mais. Agora já existe é plantação grande de algodão, as máquinas para colher, né? Mas na minha época era colhido na mão. A gente colhia de pé em pé. De coisa em coisa. De capucho em capucho de algodão. Mas a gente tem saudades [risadas] (NEIDE, 2019).

Na região eram cultivados dois tipos de algodoeiro: arbóreo e herbáceo. O arbóreo fornecia algodão por muitas safras. Já o herbáceo era plantado anualmente. Apesar das entrevistadas não relatarem nenhuma diferença na qualidade da fibra gerada por eles, o algodão herbáceo não era muito apreciado, por ser de difícil descaroçamento. Segundo Garcia (1981) ele era mais utilizado nas plantações de algodão com vista ao processamento industrial do produto.

Quanto a cor da fibra, havia o algodão comum e o ganga (marrom). Ivone conta que em relação ao ganga:

> [...] geralmente a gente plantava separado assim. Para não dar trabalho demais, que senão tinha que separar, né? E algodão ganga tinha uma vantagem, que não precisava tingir. Quando você ia fazer as coisas, que seria xadrez assim" (IVONE, 2019).

Por essa razão, era muito comum a utilização do algodão ganga em tecidos para calças masculinas com padronagens, pois diferente dos fios tingidos, esse não desbotaria com as muitas lavagens ocasionadas pelo fato de serem usadas cotidianamente e serem poucas as peças para uso.

Na época em que Garcia (1981) realizou sua pesquisa, muitas artesãs disseram que o algodão era cada vez mais raro de ser achado, devido a mecanização do campo e a predominância do latifúndio monocultor. As entrevistadas de Ipameri

não relataram dificuldade em encontrar o algodão quando moravam no campo, somente nos dias atuais.

5.3.1.2 Lã

Figura 32 – Tosquia ou tosa do carneiro, Triângulo Mineiro, 198-?.

Fonte: Maureau, Fonseca e Altafin (1984, p. 12).

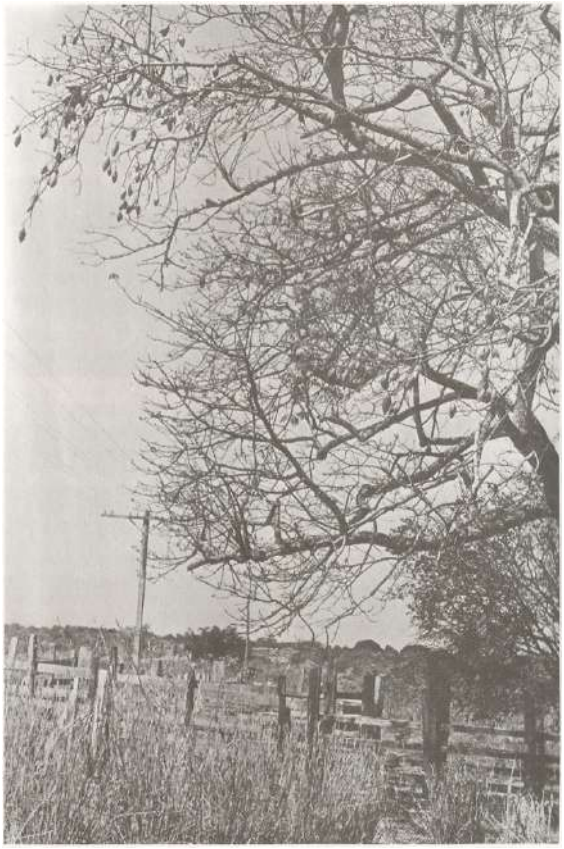
Na região de Ipameri, diferente do que ocorria em outras localidades abordadas pela literatura sobre a tecelagem artesanal de tradição doméstica, a lã era uma fibra facilmente encontrada. Mesmo as artesãs que não contavam com carneiros em suas propriedades, compravam ou obtinham pelo sistema de “meia” na vizinhança. Maureau, Fonseca e Altafin (1984) afirmam, deveras, que no Triângulo Mineiro a lã bruta era procedente de regiões afastadas, mencionando Goiás.

A retirada da lã do carneiro vivo se dá pelo processo de tosquia ou tosa (Figura 32). A maioria das entrevistadas haviam praticado a atividade e sabiam detalhar o processo. Primeiro era necessário lavar os carneiros com sabão e desembaraçar seus fios com uma escova. Depois eles eram amarrados de forma que ficassem de pé e não se sujassem, de preferência em um local com sol. Assim que eles estivessem mais secos, eram deitados em um lugar limpo e com a ajuda da tesoura a lã era cortada. Esta era deixada ao sol até estar totalmente seca. Por fim, as fibras deviam ser “rasgadas”, abertas com as mãos para facilitar a carda. Maureau, Fonseca e Altafin (1984) e Geisel e Lody (1983) observam processos semelhantes em seus estudos.

Segundo as entrevistadas, a tosquia era feita de uma só vez em todo o rebanho, atividade que precisava ser repetida a cada seis meses: “Era de seis em seis meses que você tinha que cortar, porque senão a lã caia muito... Crescia muito e pegava a cair. Eles passavam no arame, aquilo ia arrancando tudo e ia perdendo lã” (ODILIA, 2019). Procurava-se fazer a tosquia em períodos de seca, para que a lã pudesse secar adequadamente. Ivone (2019) diz que : “[...] na cheia de Maio, Junho que a gente cortava. Tinha lua. A gente ia pela lua. Não cortava em qualquer lua não, sabe?” Garcia (1981) observa em Hidrolândia o mesmo cuidado para que a tosquia fosse realizada na fase da lua correta. Odilia (2019), entre outras entrevistadas, conta que os animais se sentiam muito incomodados com a tarefa, apesar dela presumidamente não os ferir: “Ixi! Eles berrava até danar. Não, não machucava não. Que você cortava de tesoura assim bem levezinho por cima da pele deles”.

5.3.1.3 Paina

Figura 33 – Árvore que fornece a paina, Triângulo Mineiro, 198-?.



Fonte: Maureau, Fonseca e Altafin (1984, p. 13).

A paina é uma fibra obtida do fruto de várias espécies de planta (Figura 33) (MAUREAU; FONSECA; ALTAFIN, 1984, p. 12). As árvores que produzem a fibra, citadas pelas entrevistadas, são a Barriguda e o Embiruçu. Maureau, Fonseca e Altafin (1984) e Garcia (1981) recolheram relatos de que em períodos remotos a paina era fiada junto ao algodão. Nenhuma das entrevistadas mencionaram esta prática.

A paina não era cultivada, mas extraída das árvores que nasciam espontaneamente na região. Ana (2019) conta quando o fruto amadurecia: “[...] todo mundo saia com a vara e um saco para buscar as painas”. Neide (2019) explica que depois de recolher os frutos: “estendia lá no chão, num pano, no sol. Aí ela abria. A gente pegava a paina e fazia o travesseiro”. Ana também diz que o travesseiro era bom, mas qualquer cisco que estivesse na paina e que chegasse próximo ao nariz, poderia potencialmente causar alergia.

Como mencionado, as entrevistadas afirmam que a paina não era empregada na produção de tecidos para roupas. Contudo, é possível que em tempos remotos fossem empregadas na confecção de peças que necessitassem de estofamento, como esse trecho do texto de Brandão (apud MAUREAU; FONSECA; ALTAFIN, 1984, p. 13) revela:

> Também há outra árvore a que sei o nome, que produz um fruto do tamanho de uma pinha, quadreangular, dentro do qual se acha um modo de lã, que tenho para mim ser a mesma que na Índia chamam panha, maravilhosa para o enchimento de tudo o que é necessário para ser cheio para o serviço da cama e vestidos, e outras cousas.

Após os recursos primários serem obtidos, tem-se a matéria-prima para a Produção, próxima fase do ciclo de vida do produto têxtil artesanal.

5.3.2 Produção

Segundo o modelo de Vezzoli e Manzini (2011), na fase da Produção acontece a transformação dos materiais, a montagem e o acabamento. No caso do ciclo de vida do presente produto, por se tratar de um têxtil genérico, optou-se por incluir nessa etapa todos os processos que ocorrem depois que a matéria prima é obtida até o uso, portanto: a produção do fio, a transformação do fio em tecido e deste em uma peça finalizada por meio do corte e costura.

Algumas peças elaboradas no tear manual terminavam seu processo produtivo assim que recebiam o acabamento. Esse era o caso do coxonil, por exemplo. Toalhas de mesa, panos de prato, entre outras, podiam receber ornamentações em crochê ou bordado. Outros artigos passavam por processos adicionais, como as colchas, que precisavam ter suas partes unidas por meio da costura, pois o tear mineiro permitia que fossem feitos tecidos de largura máxima de, em média, 75 centímetros (MIRANDOLA, 1993). As roupas também seguiam em seu processo produtivo para a costura, mas antes passando pelo corte.

5.3.2.1 Produção do fio

Após a matéria têxtil ser obtida, ela precisava passar por uma série de processos até ser transformada em fio para o uso na tecelagem. Primeiro o material era limpo, depois suas fibras eram paralelizadas, para enfim, poder ser fiado. Com o fio pronto eram feitos os novelos. Caso se optasse pelo tingimento do fio, era preciso enrolá-lo em forma de meada. A seguir a descrição dos processos:

5.3.2.1.1 Limpeza e descaroçamento

O algodão, a lã e paina enquanto materiais brutos apresentam ciscos, impurezas. Estas precisavam ser retiradas manualmente. No caso do algodão e a paina, havia o processo adicional de retirar as sementes aderidas as suas fibras. Para essa tarefa existia uma ferramenta chamada descaroçador. Tratava-se de um banco comprido, para uso geral, com dois orifícios em seu centro aos quais podia ser acoplada uma moenda (MIRANDOLA, 1993).

O descaroçamento (Figura 34) era uma atividade simples, que normalmente necessitava de duas pessoas para acionar o mecanismo, uma alimentando-o com a fibra e outra puxando o material já sem sementes.

> Chamava menino para ajudar, chamava outro. Qualquer um servia para ajudar. Não tinha específico assim. Uma pessoa só para isso não, sabe? Hora que sobrava um tempinho deles, eles iam lá ajudava a descaroçar, ajudava... (NEIDE, 2019).

Figura 34 – Processo de descaroçamento, Triângulo Mineiro.

Fonte: Duarte (2009, p. 145). Fotografia: Roberto Chacur, [s.d].

5.3.2.1.2 Bateção

Ainda no caso do algodão, algumas pessoas tinham o costume de bater a fibra (Figura 35) com objetivo de afofá-las e facilitar o processo seguinte da carda. O instrumento utilizado nessa tarefa era o arco. Ana (2019) explica como ele era feito: “Pegava um pau, sabe? Daqueles molhinhos, entortava ele e amarrava um cordão assim olha. Numa ponta na outra. E batia. Para ficar mais fácil de cardar [risada]”.

Figura 35 – Processo de bateção, Triângulo Mineiro.

Fonte: Duarte (2009, p. 148). Fotografia: Marlúcio Ferreira, [s.d].

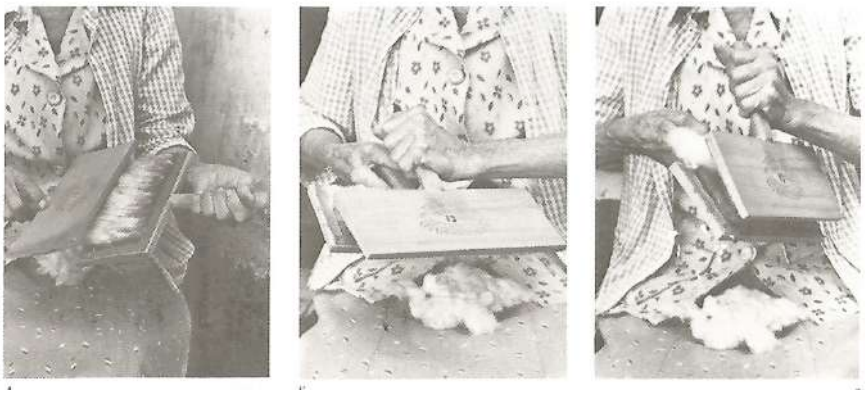
Este não era um processo obrigatório. Algumas entrevistadas, como Odilia, preferiam cardar algodão que não fosse batido. Algumas artesãs do estudo de Garcia (1981) também fizeram a mesma afirmação, mas explicaram que essa preferência se

devia ao fato de que preferiam o algodão mais firme e que na bateção havia desperdício de material.

5.3.2.1.3 Cardação

O processo de cardação (Figura 36) torna as fibras do material paralelas, lisas e uniformes, facilitando a fiação. A tarefa é realizada por meio de um par de cardas, instrumentos semelhantes a escovas com cerdas rígidas de metal. Para realizar a cardação a artesã depositava uma pequena porção da fibra no centro das cardas e escovava o material, alternando o sentido de uma das cardas em 180 graus repetidas vezes, formando “pastas”.

Figura 36 – Processo de cardação, Triângulo Mineiro.



Fonte: Maureau, Fonseca e Altafin (1984, p. 19).

As cardas (Figura 37) eram um dos poucos artefatos utilizados na tecelagem artesanal que precisavam ser adquiridos de fornecedores de fora da comunidade, pois eram industrializadas (GARCIA, 1981; MIRANDOLA, 1993). Maureau, Fonseca e Altafin (1984) contam que na época da sua pesquisa havia apenas dois fabricantes de cardas no Brasil, ambos situados em São Paulo e que tinham como maior mercado consumidor a região do Triângulo Mineiro e o estado de Goiás. Esses fabricantes afirmam que o período de maior produção ocorreu entre os anos 1950 e 1960, decaindo a partir de então. Nos séculos passados, em locais em que não havia acesso a cardas, a uniformização das fibras era feita unicamente com o arco (SAINT-HILAIRE, 1975, apud MIRANDOLA, 1993).

Figura 37 – Cardas da entrevistada Ivone: detalhe do verso e par de cardas.

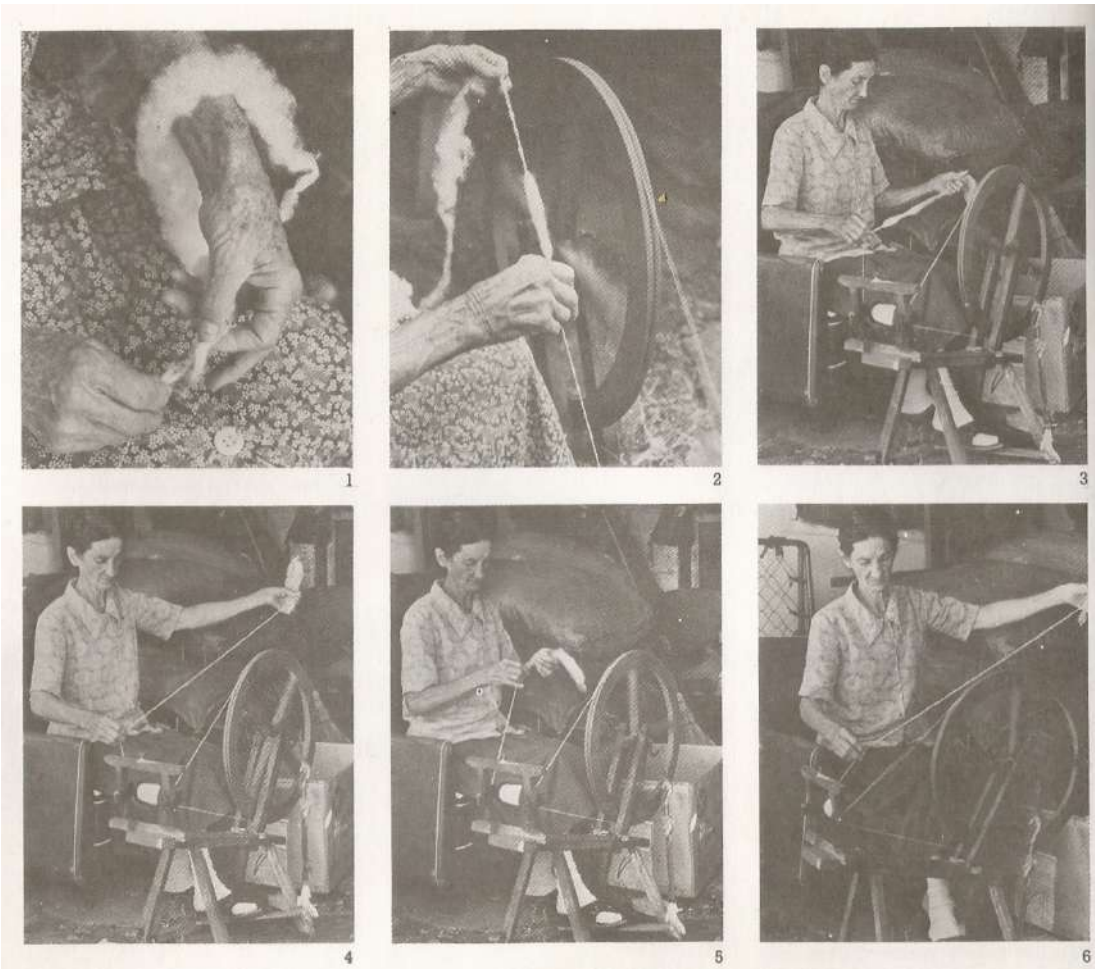
Fonte: acervo particular da entrevistada Ivone da Costa Pinto. Fotografia: Livia Teixeira Duarte, 2021.

5.3.2.1.4 Fiação

Para a formação dos fios, as fibras precisam ser alongadas e torcidas conjuntamente. As entrevistadas utilizavam duas ferramentas para realizar esta tarefa: o fuso e a roda de fiar.

O fuso consistia em uma haste com um entalhe na extremidade superior, onde as fibras que dariam origem ao início do fio eram presas, unida a uma peça circular de peso considerável acoplada em sua extremidade inferior que facilitava que o objeto girasse e formasse o fio. Maria contou que não era aconselhável que uma mulher de resguardo (puerpério) usasse a roda, por isso ela fiava com o fuso nesse período. Contudo, a maioria das entrevistadas não citou o fuso para a fiação e sim a roda de fiar. Pelos indícios da literatura sobre a tecelagem artesanal de tradição doméstica no Triângulo Mineiro e Hidrolândia (GO) (GARCIA, 1981; GEISEL; LODY, 1983), o fuso era um instrumento mais utilizado nos tempos das mães e avós das entrevistadas, tendo a roda suplantado totalmente seu uso já na época que as entrevistadas eram crianças.

Figura 38 – Processo de fiação coma roda de fiar, Triângulo Mineiro.



Fonte: Fonte: Maureau, Fonseca e Altafin (1984, p. 22).

A roda possuía em mecanismo acionado por pedal que permitia que a fibra em pasta, que estava sendo alimentada pelas mãos da fiandeira, fosse estirada e torcida formando o fio. As artesãs se sentavam próximas à roda, com um recipiente contendo as pastas de um de seus lados e iam alimentando o instrumento na formação de um fio contínuo, chamado pelas artesãs de fiado. A Figura 38 ilustra o processo.

Ana (2019) diz que fiava muito: “Tinha vez que fiava quatro, cinco novelos por dia. Levava uma semana ou mais para fiar uns quinze novelos”. A quantidade de novelos produzidos estava diretamente relacionado com a espessura do fio. Era a fiandeira que controlava essa espessura com a quantidade de pasta com que ela alimentava a roda.

As entrevistadas disseram que era mais difícil fiar fino, porque podia formar o “lambisco” (fio frágil e irregular), que podia arrebentar ao ser urdido. O fio grosso não

tinha esse problema e demorava menos tempo para fiar: “Fiado fino é mais difícil, né? Que aí não rende quase nada. Agora o grosso num instantinho você fia” (ODILIA, 2019). A fiandeira fiava até que a canelinha, peça em que o fio se enrolava, ficasse cheia. O próximo passo era o enovelamento.

Apesar da fiação ser um trabalho considerado leve para uma iniciada, após um período prolongado de execução, a atividade podia causar fadiga e dores musculares (GARCIA, 1981). Para a produção de um tecido era necessário uma quantidade considerável do fio e, consequentemente, muitas horas passadas realizando a tarefa, o que explica a razão dos mutirões serem eventos frequentes.

5.3.2.1.5 Enovelamento e dobramento

O enovelamento (Figura 39) era realizado para facilitar o transporte do fio de um instrumento ao outro e também para que ele não se emaranhasse durante o período que não estivesse em uso. Começa pela escolha de um material para ser o núcleo, que poderia ser qualquer objeto pequeno, como uma semente, uma pedra ou pedaço de madeira. O fio podia ser enrolado de diversas maneiras, mas geralmente procurava-se manter uma uniformidade entorno do núcleo (MIRANDOLA, 1993).

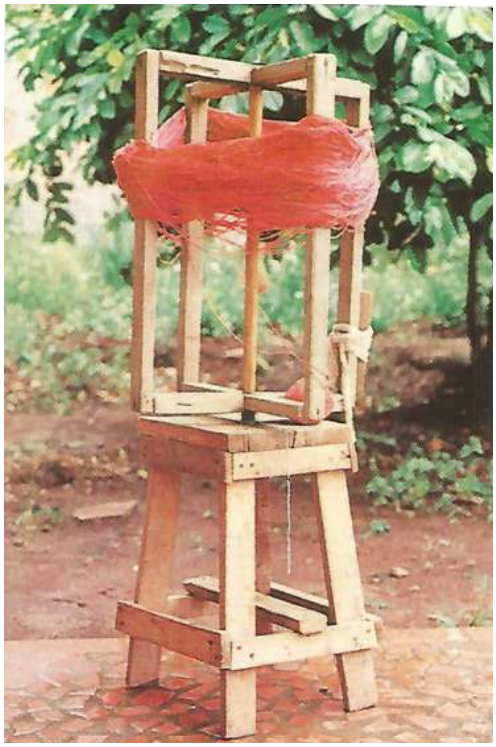
Os tamanhos do novelos tendiam a serem padronizado, pois geralmente correspondiam à quantidade de fio de uma canelinha cheia ou o dobro, triplo, e assim por diante (MIRANDOLA, 1993). As artesãs mais treinadas sabiam estimar quantos novelos de um determinado fio eram necessários para que se fizesse uma peça apenas de vê-lo (DUARTE, 2009).

Figura 39 – Processo de enovelamento, Resende Costa (MG), 198-?.

Fonte: Geisel e Lody (1983, 60).

Caso opte-se por tingir o fio, este precisava ser dobrado em forma de meada. Para tanto as artesãs podiam utilizar as mais diferentes técnicas, como enrolar no próprio corpo, pedir ajuda de outras pessoas, utilizar móveis, estacas presas ao chão ou mesmo um instrumento próprio para esse fim, chamado dobradeira, mostrada na Figura 40 (MIRANDOLA, 1993).

Figura 40 – Dobradeira utilizada para criar meadas, Sorocaba (SP).



Fonte: Geisel e Lody (1983, p. 58).

5.3.2.1.1 Tingimento

O processo de tingimento era realizado nas meadas (Figura 41), não tendo sido relatado casos em que se tingia o tecido ou a peça do vestuário pronta. As substâncias empregadas podiam ser de origem sintética, como o corante da marca *Guarany* e a anilina, ou natural, provenientes de plantas, minerais e outros materiais. Entre as plantas tintoriais citadas pelas entrevistadas está o Anil, a Quaresminha, a Aroeira, o Urucum, o Capitãozinho, a Erva de Passarinho e o Murici. Todos essas plantas já foram previamente mencionadas na literatura. Elas não eram cultivadas, mas sim

coletadas nas vegetações que cresciam espontaneamente na região. Outros materiais utilizados para tingir eram a ferrugem, extraída de objetos de ferro oxidados, e a lama.

Figura 41 – Meadas tingidas com a planta Quaresminha, Triângulo Mineiro.

Fonte: Maureau, Fonseca e Altafin (1984, p. 28).

As entrevistadas disseram que os fios de tingimento natural não desbotavam, enquanto os que empregavam corantes sintéticos além de desbotar, podiam manchar outras roupas que estivessem, ocasionalmente, sendo lavadas juntas. A tinta Guarany tingia apenas meadas de algodão. Essa não é uma característica apenas dos corantes artificiais, já que muitas plantas tintoriais não tingiam a lã. Para o tingimento dessa fibra era muito utilizada a Quaresminha. As entrevistadas relatam como se dava o processo de tingimento com alguns materiais tintoriais:

> Aí para colorir a lã, tinha Quaresminha. A gente colhia lá no brejo a Quaresminha, as folhas da quaresma para colorir a lã [...] Igual, o Anil para lã não servia. Não pegava aquela tinta na lã, sabe? (NEIDE, 2019).

> Você vai no campo e pega a Quaresminha, a rama da Quaresminha amarela. Aí você levava ela lá para casa, chegando lá você punha um tacho e água para ferver. Você punha uma camada de lã e uma camada de folha. Fervia ela, ela ficava amarelinha (MARIA, 2019).

> Eu mesma só usava essas duas: a tinta Guarany e a Quaresma. Agora a minha mãe tingia no Anil. Um ramo que chamava Anil, sabe? Ela punha aquele anil muito tempo, assim, numa vasilha... Uma semana, parece. Aí soltava aquela tinta. Ela ia lá e mergulhava as meadas lá dentro. Ficava azulzinho [...] (ANA, 2019).

> Tingia com anil, que é um ramo que você põe ele para curtir, deixa de molho oito ou dez dias, aí depois você pega ele e bate bastante... Batia bastante até misturar. Aí depois você passava as meadas e ia passando a meada naquela tinta e pondo no sol para quarar e gastava até três dias para tingir, para pegar bem. [...] mas da lama não era para fazer coberta não. Era para fazer os baixeiros para pôr no cavalo. Aí tingia e passava na lama e deixava quarando até pegar a tinta (IVONE, 2019).

> [O broto da aroeira] Dá uma cor roxa. Um roxo dos mais bonitos e não solta de jeito nenhum. Urucum, tem o amarelo. Ele ficava amarelo. Um amarelo bem bonito [...] Você põe uma vasilha d'água. E arranja aqueles ferros bem velhos e põe lá dentro e põe sal e rapadura. Põe lá dentro, a hora que você vê ele escumando, aí você pode tirar aqueles ferros, põe o fiado lá dentro e passa na decoada e joga lá no chão. Fica vermelhinho. O trem mais bonito! (ODILIA, 2019).

> E tingia no Murici. Murici é do cerrado. Uma fruta. Ele tinge de marrom. [...] A casca do Murici. Era fruta e a casca [...] [Erva-de-passarinho] Mais era marrom [...]. Diz que a Aroeira tinge de avermelhado, roxo (LOURENZA, 2019).

Como é possível observar, pelos relatos das entrevistadas, havia uma grande variedade de receitas de tingimento. A literatura sobre a tecelagem artesanal de tradição doméstica apresenta um volume considerável de dados sobre o tingimento natural (DUARTE, 2009; GARCIA, 1981; GEISEL; LODY, 1983; IAMAMURA, 2015; MAUREAU; FONSECA: ALTAFIN, 1984; MARCOLINA, 1981; MIRANDOLA, 1993).

Para a fixação da substância tintorial, o método mais comum era o uso da decoada (lixívia), obtida a partir de uma solução de cinzas e água. O sal também era empregado.

Ivone comenta que nos dias em que havia chuva nenhum tingimento funcionava direito. Ela também observa que nem sempre o tingimento era uniforme, podendo ser intencionalmente mesclado:

> [...] a minha mãe tingia, quando ia tingir assim, de anil, amarrava com palha de milho para ficar bem certinho. Não amarrava com cordão não. Amarrava com palha de milho. Aí tingia de azul marinho... Quase da cor dessa caneta aí, por exemplo. Aí amarrava e ficava mesclado de branco. E quando era para tingir de marrom também, que era aquele processo que eu te falei, que tingia com coisa velha, com ferrugem. Porque ferrugem não solta, né? Se uma coisa sua pegar ferrugem, não solta. Aí tingia, mas amarrava na cintura para ficar mesclada. Era bonita até! Se você visse o tanto que os panos ficavam bonitos! (IVONE, 2019).

Essa técnica é observada por Mirandola (1993) e, segundo sua pesquisa, as meadas dela decorrentes recebem o nome de meadas “guingão”.

Depois do tingimento, o fio precisava ser transformado em novelo para a etapa de medição.

5.3.2.1.1 Medição

Antes que os processos de preparação da tecelagem ocorressem era preciso que fossem definidas as quantidades de fio necessárias para a produção de cada peça. Essas quantidades eram normalmente estipuladas pela experiência das artesãs e aconteciam muitas vezes apenas medindo “a olho”. Podia-se também utilizar, se disponível, balanças de madeira (Figura 42) que funcionavam com peso e contrapeso (DUARTE, 2009; MIRANDOLA, 1993). Realizar a medição era uma tarefa importante quando o tecido era encomendado, pois a pessoa que fazia a encomenda normalmente era encarregada de fornecer a matéria prima para a tecelã e por vezes fazia o pagamento por meio desta, utilizando o sistema de “meia”. Assim, por exemplo, se fosse necessário quatro novelos para uma peça, seriam fornecidos oito, dos quais o excedente consistia no pagamento pelo serviço.

Figura 42 – Balança de contrapeso, Berilo (MG).

Fonte: Geisel e Lody (1983, p. 80).

5.3.2.2 Tecelagem

A atividade de tecer consiste em entrelaçar os fios de urdume com os da trama. Na tecelagem artesanal de tradição doméstica o instrumento mais utilizado para essa tarefa era o tear horizontal de quatro pedais. Antes que o tecimento em si

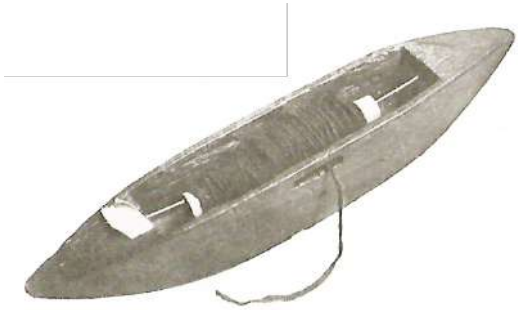
acontecesse, era necessário preparar os fios que seriam utilizados tanto na trama quanto no urdume.

5.3.2.2.1 Canelamento

O fio utilizado na trama precisava ser enrolado em um pequeno cilindro chamado canelinha, para depois ser depositado em uma lançadeira (Figura 43), que iria permitir o entrelaçamento com os fios do urdume (MIRANDOLA, 1993). Normalmente eram enchidas várias canelinhas de uma só vez, dado que era necessário trocá-las assim que o fio da lançadeira acabasse.

Nenhuma das entrevistas de Ipameri mencionou essa etapa do processo, mas ela com certeza acontecia, pois é imprescindível para que o tecimento ocorresse. Mirandola (1993) conta que esse processo era normalmente feito manualmente, sem nenhum instrumento auxiliar. Contudo, cita a existência de uma ferramenta chamada caneleiro, que podia consistir em um objeto a parte ou apenas uma alteração no mecanismo da roda de fiar de modo que pudesse encher a canelinha.

Figura 43 – Ferramentas lançadeira e canelinha, Triângulo Mineiro.



Fonte: Maureau, Fonseca e Altafin (1984, p. 49).

5.3.2.2.1 Urdimento

O urdimento consistia em ordenar os fios que iriam formar o urdume de maneira correspondente às dimensões e padronagens desejadas para a peça final. O comprimento era calculado pela extensão do fio e a largura pelo número de fios

usados. A padronagem se dava pela distribuição de fios de diferentes cores (GEISEL; LODY, 1983).

Esta tarefa normalmente era realizada com a ajuda de um instrumento chamado urdideira (Figura 44), que podia apresentar vários formatos, mas também podia ser feita recorrendo-se a estacas de madeira presas ao chão ou mesmo com a ajuda de outras pessoas. Veronica urdia com tocos:

> Tinha muito tear que tinha a urdideira no tear. Agora, eu não. Eu urdia no chão. Fazia uns tocos, tudo ia pondo e fincava tudo. Essa aqui ela já urdiu o fiado já. Enrolando para poder ir para o tear. Quando a gente tira, né? Então já faz a trança assim no braço (VERONICA, 2019).

Assim que terminasse o urdimento, os fios eram dispostos em uma trança para evitar que embaraçassem no deslocamento para o tear.

Figura 44 – Urdideira pertencente à entrevistada Ana.

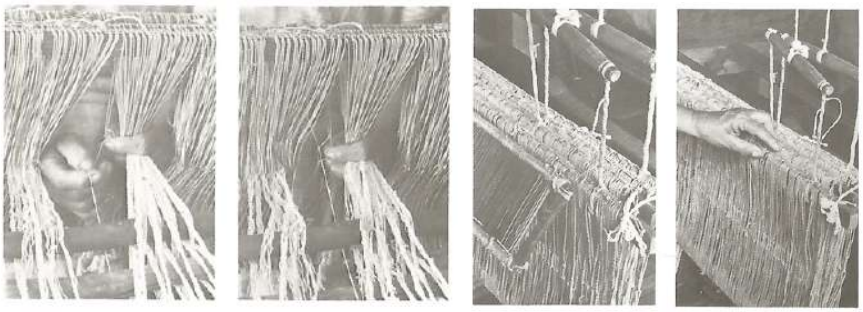
Fonte: acervo particular da entrevistada Ana Carolina Vaz. Fotografia: Livia Teixeira Duarte, 2021.

5.3.2.2.1 Passagem do fio no liço do tear

Após serem urdidos, os fios que formariam o urdume precisavam ser dispostos no tear e passados pelo liço, mecanismo ligado aos pedais que permitia que alguns fios fossem levantados e outros abaixados para que a lançadeira contendo o fio da trama passasse. O liço era composto por “folhas”, correspondente ao número de pedais, que por sua vez continham orifícios por onde os fios eram passados. A passagem dos fios por determinadas folhas do liço, mostrado na Figura 45, variava de acordo com o tipo de tecido a ser produzido (GARCIA, 1981).

A passagem dos fios pelos liços era uma das tarefas mais trabalhosas de todo o processo, pois eram inúmeros fios e se o objetivo era criar padronagens, como o repasso, a distribuição dos fios devia ser feita seguindo um receita específica. Terminando esse processo, o tecimento em si podia começar.

Figura 45 – Passagem dos fios pelas folhas de liço, Triângulo Mineiro.

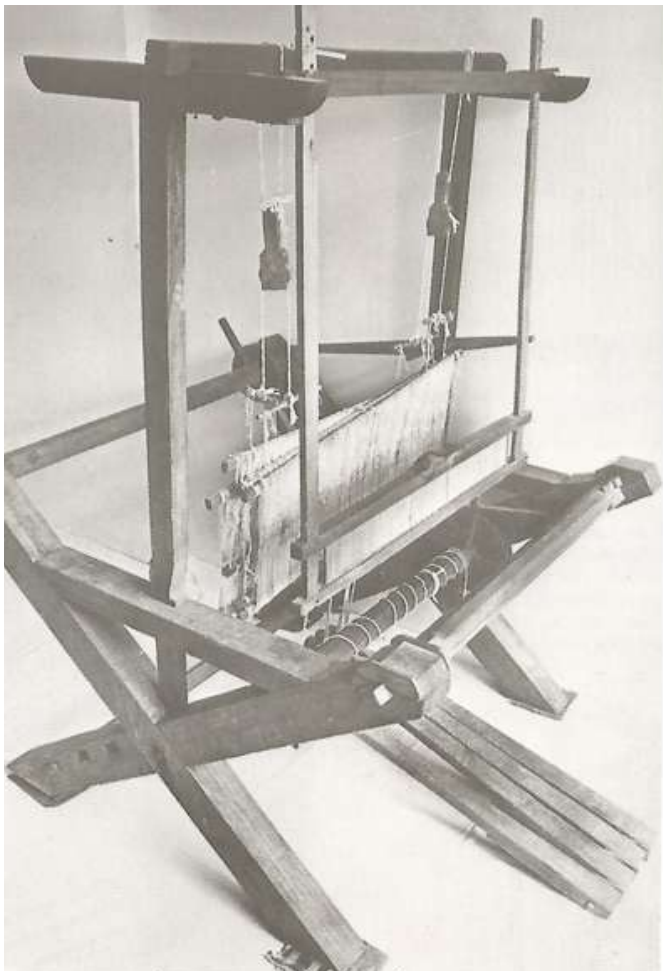


Fonte: adaptado de Maureau, Fonseca e Altafin (1984, p.46).

5.3.2.2.1 Tecimento

O tecimento acontecia pelo entrelaçamento dos fios do urdume e da trama por meio do movimento da lançadeira, que ia sendo jogada ora para um lado, ora para o outro, ao mesmo tempo que os pedais eram acionados levantando e abaixando os fios do urdume. Ao final de cada movimento o pente, ferramenta que empurrava o fio da trama junto ao tecido formado, era batido (MAUREAU; FONSECA: ALTAFIN, 1984). Como já mencionado, na região de Ipameri o tear utilizado era o horizontal de liço com quatro pedais (Figura 46). Nenhuma entrevistada mencionou o uso de teares verticais.

Figura 46 – Tear de quatro liços.



Fonte: Maureau, Fonseca e Altafin (1984, p. 38).

O tear, por ser um objeto de grande porte, normalmente era disposto em um cômodo separado dentro da casa ou mesmo em um espaço coberto do lado externo. Dependendo do número de artesãs que morassem na casa e do volume de produção, podia haver vários teares:

> Na minha casa quando eu era solteira nós tínhamos três teares em casa [...] Cada cômodo tinha um tear. A mãe tinha um, a mulher que morava lá em casa tinha outro e eu tinha outro. Nós tecíamos... Ficava assim aquela penca de tecido pendurado assim de fazer as cobertas, fazer os lençóis... Tudo, fazia tudo. Naquele tempo a gente fiava...Tecia branco para fazer lençol. Tecia de coisa para fazer coberta (VERONICA, 2019).

Em dias de chuva era mais difícil tecer. Maria explica como resolvia a questão:

> Eu era de dia no tear e de noite na roda. [...] Estivesse chovendo, porque quando está chovendo, o fiado não abre. Aquela pluma do fiado não deixa abrir, né? Você pisa na pisadeira, ele fica agarrando, pegando. Eu acendia

> fogo. Foguinho de jeito que não queimava a linha... Para poder tecer. Tecia o dia inteirinho (MARIA, 2019).

As artesãs também afirmam que não era indicado deixar o pano muitos dias no tear: “Prega demais, as linhas arrebentam muito, porque elas são muito esticadas no tear, aí arrebenta bastante” (IVONE, 2019). Outro cuidado para que o produto final tivesse qualidade era a escolha de uma combinação de fios adequados. Lourenza explica que o fio amarelo é difícil de tecer, pois forma “listras”: “O amarelo eu não gosto de pôr muito não que ele faz listra. O amarelo é danado para fazer listra. O amarelo é bom tecer sozinho. Você vê de longe a listra... Ele separa”. Ela explica que esse efeito de “listras” impede que as imagens dos repassos seja bem delineadas (LOURENZA, 2019).

A tecelagem era provavelmente o trabalho têxtil mais pesado, pois exigia um grande esforço físico e mental das artesãs. Era necessário uma série de procedimentos de preparação e que demandavam bastante esforço físico. Com relação ao momento do tecimento, os teares costumam ter uma espécie de apoio para corpo, mas não chega a ser um assento. Assim, a artesã ficava praticamente em pé durante toda a realização da atividade, além de precisar ter força nos braços para içar a lançadeira repetidas vezes e bater o pente. O esforço mental também era considerável em todas as fases de preparação, inclusive no tecimento, quando as entrevistadas deveriam estar atentas aos pedais acionados a cada novo movimento. Portanto, não sem motivo, algumas entrevistadas disseram não tecer mais por não terem mais condição física e/ou mental para tanto.

Finda a tarefa de tecer, a peça era retirada do tear, passava pelo acabamento e seguia para a próxima etapa da Produção.

5.3.2.3 Corte

Dentro do universo da costura industrial, o termo corte remete à atividade de cortar os tecidos no formato dos moldes (FURCO; MENDES, 2018). Possivelmente pela preponderância do vestuário industrializado frente ao artesanal, esse é atualmente o significado mais atribuído ao termo corte.

Contudo, as entrevistadas não atribuem este sentido ao termo. Para elas, corte faz referência aos diferentes métodos sistematizados de produzir um molde de roupa

e cortar o tecido a partir dele. É o mesmo significado presente na expressão “corte e costura”. Dizer, nesse contexto, que alguém sabia o corte, equivaleria a dizer, na acepção ligada à indústria, que essa pessoa domina algum sistema de modelagem de roupas.

Neide (2019) diz que o método de corte por ela utilizado era o *Centesimal* e explica seu funcionamento:

> O meu corte de costura era *Centesimal*. Aí a gente tirava as medidas nas pessoas, fazia os moldes. [...] Eu tenho o estojo até hoje: as réguinhas com os números. A gente media o tamanho do busto. Olhava, pegava... A réguazinha que tinha aquele número. Aí a gente fazia o molde. A gente riscava na mesa o nome do papel, sabe? Cortava e depois por aquele molde a gente fazia camisas, fazia calças. Blusas... Não achava difícil não. [...] Eu tirava medida de tudo: do busto, cintura, costas, ombro, comprimento, quadril. Tudo eu tinha. Até hoje eu ainda tiro, se for para tirar o molde assim, eu tiro.

O *Método Centesimal* foi criado na década de 1930 pela dona de casa Carmen de Andrade Mello Silva. Carmen, que morava em Belo Horizonte na época, descobriu algumas técnicas de modelagem que proporcionavam um ótimo caimento as roupas. Logo suas habilidades ganharam prestígio entre as amigas e ela percebeu que ali poderia haver uma possibilidade de negócio. Com a ajuda do marido engenheiro, sistematizou o método, que passou a se basear em escalas e tinha a vantagem não demandar cálculos. Passou então a divulgar seu método por meio de aulas, treinamento de professoras e vendas de estojos de modelagem (Figura 47). Aos poucos a técnica ultrapassou os limites das terras mineiras e se espalhou por outros estados. Ainda hoje ele é empregado, inclusive sendo inserido no currículo de instituições de ensino superior (FIRMO, 2014).

Figura 47 – Estojo do Corte Centesimal da década de 1950.

Fonte: Corte Centesimal, 2021.

Ana também aprendeu o corte:

> Ela [sua vizinha] ensinava tudo para gente. A gente punha o trem, o pano. Primeiro as roupas de mulher eram no papel, né? Punha o papel lá e fazia o molde no papel, aí punha por cima do pano e cortava beirando o papel. Agora a calça era medida na fita mesmo. Media na fita. Mede a fita na calça, calça de homem. [...] Parece que era corte americano que ela falava.[...] Punha a régua assim, riscava, para cortar e a fita. Usava a fita, a régua e o lápis (ANA, 2019).

Ana não soube precisar o nome do método que ela utilizava, mas a descrição não coincide com o método Centesimal. Não foram também encontradas menções a esse tipo de corte dito *americano* na literatura.

Outro método de corte encontrado durante a pesquisa foi o realizado por Ivone. Ela possui um estojo com peças de madeira com os formatos dos moldes e opções de regulagens por meio de porcas borboleta (Figura 48). O nome “Geia” está estampado na tampa. Também não foi possível encontrar maiores informações sobre esse sistema, mas no Brasil o método *Ioli* foi o que mais se assemelhou, pois também

utiliza peças de madeira (MÉTODO IOLI). No exterior o método do começo do século XX *Dress Cutting Machine* também tem caraterísticas bastante semelhantes (KIDWELL, 1979).

Figura 48 – Caixa do método GEIA.

Fonte: acervo particular da entrevistada Ivone da Costa Pinto. Fotografia: Livia Teixeira Duarte, 2021.

Quase todas as entrevistadas produziam peças do vestuário, apesar de poucas delas dizerem saber o corte. Isso acontecia porque utilizavam a técnica de cortar “por um”, em que o molde era feito a partir de uma roupa pronta. Como não se tratava de um método sistematizado, não era considerado como corte. A fala de Neide demonstra esse pensamento:

> Ela [sua sogra] pegava a roupa, por exemplo, um vestido seu, aí ela dobrava, botava em cima do pano, do tecido. Ali ela cortava mais ou menos daquele tamanho. Não tirava molde igual eu por exemplo tirava não. Ela não tinha corte não. De corte e costura que falava, né? Ela cortava por um. Engraçado, né? E fazia. Dava certo. Fazia vestido de noiva. Tudo assim também. Por um (NEIDE, 2019).

Odilia e Lourenza oferecem mais detalhes de como o processo ocorria:

> [...] eu pegava outra roupa, dobrava ela bem dobradinha e com aquela roupa eu cortava. Aí ficava certinha. A gente pegava uma roupa que ficava boa para a pessoa e aí dobrava ela bem dobradinha... Igual eu faço até hoje, que eu não uso fita para coisa não. Só para medir comprimento, largura, mas eu gosto mais é na medida da roupa da pessoa. Eu corto e costuro (ODILIA, 2019).
>
> Uai, punha em cima também a calça. Você pegava ela, enfiava uma perna dentro da outra, a parte de trás é maior. Aí você punha o gancho

> maior assim, descia a perna. A parte da frente é menor, né? (LOURENZA, 2019).

Maria fazia o corte “por um” em um pedaço de papel primeiro, provavelmente para reutilizá-lo, e depois cortava o tecido:

> Eu tirei o molde num papel, né? Agora depois, a hora que ia costurar, eu assentava aquele molde no papel, na roupa, no pano... Não é na roupa, é no pano... Mandava a tesourinha. Aí eu cortava. Depois eu ia para máquina juntar aqueles pedaços para fazer a roupa (MARIA, 2019).

A técnica de cortar “por um” era a mais comum, pois tratava-se da mais intuitiva. Não necessitava o uso de réguas para tirar medidas, algo que muitas mulheres não sabiam utilizar. Se demandassem alterações, estas podiam ser feitas com ajudas de outras formas de medição:

> Uma hora media num cordãozinho, depois mais que foi ficando mais desenvolvido, aí ela [sua mãe] tinha fita métrica. Mas, assim, que eu entendi por gente que ela começava, media assim num pano, outra hora media num pedacinho de pau, não tinha fita métrica. Não sabia quantos centímetros calculava (IVONE, 2019).

Como a maior parte das peças de roupas produzidas nesse contexto eram confeccionadas pela técnica “por um”, é interessante pensar na cadeia de reprodutibilidade e nas possíveis variações que as modelagens eram submetidas ao serem feitas as cópias das peças já prontas.

Desde pelo menos os anos 1940, já havia revistas que forneciam moldes prontos para a confecção de peças do vestuário, como a Fon-fon e o Jornal das Moças. As publicações continham desenhos de moda (croquis), que além de servirem como inspiração, possuíam a função prática de orientar as leitoras a produzir os modelos anexados, contando até com a visualização da parte traseira. Os moldes podiam vir em tamanho natural, seguindo a numeração industrial do tamanho 42 ou podiam ser graduados, ou seja, reproduzidos em outros tamanhos, com o acréscimo ou decréscimo em partes da roupa. Também havia aqueles que vinham em tamanho reduzido e deveriam ser ampliados com escalas (PRADO; BRAGA, 2011)

Na época que as entrevistadas produziam roupas para suas famílias, elas não tinham acesso a revistas com moldes prontos como estas. Odilia (2019) conta que as revistas possuíam apenas as ilustrações de moda:

> Não vinha cortado, nem nada. Não vinha trespontado, porque muitos vêm trespontado com o lugar de você cortar, né? Não, vinha só uma… Mesma coisa que você ver uma foto. Ali você via aquele tipo ali, a cabeça funcionava para fazer aquilo daquele jeito. Fazia...

Após elas realizarem o corte, seja qual fosse a técnica empregada, iniciavam a atividade de costura.

5.3.2.4 Costura

A costura é ao ato de unir um ou mais materiais por meio de uma agulha com linha (MICHAELIS, 2021). A atividade pode ser feita a mão ou utilizando uma máquina de costura.

As primeiras tentativas patenteadas de se criar uma máquina de costura datam de meados do século XVIII. Com o passar dos anos foram feitos melhoramentos nos mecanismo e adicionados novos, de forma que máquinas eficientes e comercialmente viáveis só foram lançadas quase um século depois. Os primeiros modelos utilizavam a mão para serem acionados, mas já em 1856 já havia sido implementado o modelo com pedal, que se tornou bastante popular. As versões elétricas irão ser patenteadas no final do século XIX, momento em que já há uma profusão de marcas disponíveis e que as máquinas se disseminam ao redor do mundo. Essa invenção foi uma das principais contribuições para o avanço de produção de roupas em série (PRADO; BRAGA, 2011; PRADO, 2019).

No Brasil as máquinas de costura não tardaram a chegar, apesar de somente no fim do século XIX terem se popularizado. Lojas revendedoras foram instaladas e anúncios passaram a ser veiculados em jornais e revistas com o objetivo de incentivar à aquisição dos produtos. Em pouco tempo as máquinas tornaram-se item fundamental para as donas de casa e para os empreendimentos de “roupas prontas”, já existentes mesmo nos tempos que a costura era realizada de forma totalmente manual (MONTELEONE, 2013; PRADO; BRAGA 2011; PRADO, 2019).

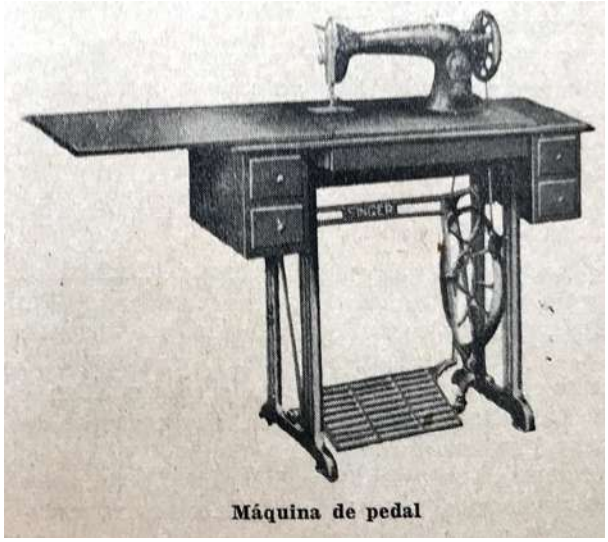
Na região de Ipameri as tecnologias ligadas às máquinas de costura parecem ter demorado mais a chegar, seja pela distância dos grandes centros, seja pelo reduzido poder aquisitivo das famílias. As entrevistadas contam que suas mães e avós usavam máquinas de costura acionadas pela mão, sendo que desde meados do século XIX existiam modelos com pedais. Já elas, quando puderam adquirir as suas próprias, tiveram acesso a máquinas acionadas com o pé, mesmo já existindo modelos automatizados antes mesmo delas terem nascido. De qualquer modo, esses modelos não seriam adequados ao contexto da região, pois quase nenhuma propriedade contava com energia elétrica na época. Ana e Odilia falam sobre suas máquinas de costura:

> Minha mãe tinha uma maquininha de mão. Aí a minha irmã casou, minha mãe deu a máquina para ela. Aí eu peguei depois, passando uns tempos, que eu comprei uma, de pé (ANA, 2019).

> De primeiro tinha a de mão, depois que eu comprei uma de pé. E eu tenho ela até hoje. Ela tem mais de 50 anos que está comigo. [...] Uso! Estava costurando ela, a hora que você chegou eu estava costurando ela. A que aguenta a batida é ela. Essas de banda atrapalha e ela não azanga de jeito nenhum. Aguenta costura grossa que você pode pôr e mandar sem medo. Se quebrar a agulha, você troca a agulha. Pronto. E essas outras qualquer coisa estraga, você tem que arranjar quem a conserta. E ela solta qualquer coisa eu mesma sei como é que arruma (ODILIA, 2019).

Lorenza e Jeronima afirmam que a primeira máquina de costura que conheceram foi da marca Singer (Figura 49). Depois tiveram contato com outras marcas, como a Leonam e a Vigorelli. A Singer foi uma das marcas pioneiras no Brasil e já em 1856 possuía um ponto de venda no Rio de Janeiro. Tornou-se tão famosa que no começo do século XX era considerada quase sinônimo de máquina de costura (PRADO, BRAGA, 2011). As irmãs lembram que quando eram crianças, frequentava a região um mascate de máquinas de costura: ”Consertava máquina e depois vendia, sabe?”(LOURENZA, 2019)

Figura 49 – Máquina de costura de pedal da marca Singer.



Fonte: Freitas, 1948.

A linha utilizada na costura era industrializada, de algodão, vendida em carretéis e mais tarde, retroses. Elas eram adquiridas nas lojas das cidades (NEIDE, 2019; ODILIA, 2019).

As entrevistadas foram unânimes em afirmar que a peça mais difícil de se costurar era a calça para homem.

> Camisa era fácil. Camisa que a gente fazia uma no dia. Calça não fazia não. Calça era bem difícil (NEIDE, 2019).
>
> Levei acho que uns 20 dias só para aprender roupa de mulher. Agora fazer calça eu demorei mais. [...] Aí eu demorei, capaz de uns dois meses, para fazer calça (ANA, 2019).
>
> Por que dá mais trabalho? Por causa do recorte, as coisas, os bolsos que você tem que fazer. Que de primeiro não eram esses bolsos que tem hoje em dia: por fora... Era tudo por dentro. Tinha que fazer tudo bem arrumadinho (ODILIA, 2019).

De fato, como mencionado no capítulo anterior, mesmos as calças masculinas do dia a dia possuíam bolsos embutidos e outros elementos que tornavam a operação trabalhosa e demorada.

Assim que as peças fossem costuradas, estavam prontas para a próxima fase de seu ciclo de vida: o Uso.

5.3.3 Uso

A fase de Uso se refere ao período em que o produto será de fato utilizado. Nela o item pode passar por uma manutenção, reparo de danos e mesmo substituição de certas partes (VEZZOLI; MANZINI, 2011). Estes processos permitem que um produto inapto para o uso volte a estar apto para o uso.

Os produtos têxteis que passavam por um processo de degradação mais intenso pelo uso eram os artigos do vestuário. Maria afirma que a roupa da roça se "gastava" muito. De fato, os homens passavam grande parte do seu dia em ambientes propensos a que a roupa sujasse ou rasgasse, como lavouras, matas e campos. As mulheres também faziam uma série de tarefas que podiam danificar a roupa, como cozinhar, tratar dos animais do quintal e cuidar da limpeza da casa. Como a disponibilidade de roupas era pequena e não havia acesso fácil a novas, havia uma tentativa de fazer com que elas durassem o máximo possível. Dessa forma, as mulheres despendiam uma boa parte de suas horas nas tarefas de manutenção e reparo desses artigos.

5.3.3.1 Manutenção

A manutenção consistia na lavagem e, se desejado, passagem à ferro e engomagem. O relato das entrevistadas sobre o modo com que elas realizavam a lavagem era muito semelhante. Primeiro a peças eram levadas para um local próximo a um ponto de água, como um rego ou mesmo um córrego. Eram então molhadas e esfregava-se sabão nelas. As entrevistadas disseram que na época não havia sabão em pó, nem alvejante a base de cloro, amaciante ou sabão de quadro (sabão em barra). O sabão utilizado era o "sabão de bola", feito de banha de porco e decoada (lixívia).

> O sabão era feito com a manteiga de... Matava porco, fritava o toucinho e com aquele toucinho fazia, com decoada que era feita de cinza. [...] Ao invés de soda usava essa decoada (EDITH, 2019).

Neide conta como era feita a decoada:

> Tirava a cinza do fogão, imprensava ela numa vasilha, apertava ela bastante e punha água. Aquela água que saia, chama decoada (NEIDE, 2019).

Após ensaboar as peças, estas eram dispostas em um quarador para tomarem sol. Os quaradores eram simplesmente locais onde as roupas podiam ser deixadas estendidas. Podiam ser varais, gramados ou até construções anexas à casa, próprias para esse fim. Na fazenda do pai de Neide o quarador era feito com pedras. Edith diz que era melhor quando construíam o quarador porque dessa forma sempre havia onde se estender as roupas. Na fazenda de Ivone o item era de cimento.

Quando as peças estavam muito sujas, elas podiam ser fervidas em tacho antes de serem lavadas. Depois eram ensaboadas e postas para quarar da mesma forma. Após um tempo no sol, as peças eram batidas para que a sujeira fosse retirada. Algumas entrevistadas usavam para bater uma peça de madeira chamada batedor. Veronica (2019) relatou que usava um sabugo de milho queimado para esfregar as peças.

Após serem batidas, as peças eram enxaguadas em água corrente. Se estivessem bem limpas, podiam ser postas para secar. Caso o contrário, eram novamente ensaboadas e repetia-se o processo. Ivone conta que levava três dias lavando roupas:

> Eu lavava roupa três dias.[...] Ensaboava... Esfregava e punha para quarar lá no quarador. [...] Punha para quarar, apanhava, batia, voltava para quarar. No outro dia fervia tudo, depois voltava para quarar outra vez. No outro dia que ia torcer. [...] Cheirava de limpa (IVONE, 2019).

Veronica foi a única a mencionar que usava o Anil, um produto industrializado usado para deixar as peças com uma aparência mais branca. Ela explica como funcionava seu uso: “Uma pedra assim que derrete na água, que enxagua a roupa e põe para secar” (VERONICA, 2019).

As peças secavam em varais de arame, muitas vezes farpados, ou qualquer outro local disponível, como cercas do quintal, curral ou mesmo em cima de plantas.

Havia uma separação das peças na hora de se fazer a lavagem. Peças delicadas não eram fervidas, nem batidas ou quaradas. Peças coloridas eram lavadas separadamente e não eram colocadas para quarar nem secar ao sol. Colchas quase não eram lavadas, mas quando eram, as tingidas com corante *Guarany* seguiam o

mesmo processo, mas precisavam ser lavadas separadas, pois a tinta podia impregnar outros tecidos.

Dalila conta que sua avó lavava roupa para uma pensão:

> Ela ia no córrego. Ela tinha um batedor grandão assim, olha. Pegava aqueles lençolzão [e batia]. [...] Aí ela estendia eles lá. Ficava esperando secar. O que secava ela dobrava, punha na cabeça e ia embora (DALILA, 2019).

A literatura sobre as lavadeiras é uma fonte importante de informação sobre esse processo. Santos (2019), em sua pesquisa sobre as lavadeiras do município de Codó (MA), descreve as etapas da lavagem de modo quase idêntico a das entrevistadas de Ipameri. As maiores diferenças estão nos materiais utilizados, como, por exemplo, o uso de algumas plantas locais para determinadas funções. O Melão-São-Caeteno ou Erva de Lavadeira era utilizado para retirar manchas mais resistentes. Já a folha da Oriza era usada para perfumar as peças. O sabão empregado era o de barra, o qual as entrevistadas da presente pesquisa não tinham acesso. Monteleone (2013), no contexto do Rio de Janeiro oitocentista, conta que as lavadeiras utilizavam folhas de aloés e de uma árvore de nome Timbuba para ensaboar as roupas.

Neide e Veronica fazem sabão de bola até hoje. Neide faz da mesma forma que antes, com banha e decoada. Já Veronica faz o seu de manteiga, água e soda cáustica, porque diz que assim fica mais claro e com o cheiro mais suave. Edith fala que a vantagem de fazer o seu sabão é que sempre que precisa tem um disponível.

Depois que as peças secavam, algumas eram passadas a ferro de brasa. Neide usava brasas de sabugo. Ela diz que: “Eu lembro que eu tinha dois [ferros]. Eu punha a brasa nos dois. A hora que um esfriava pegava o outro para andar mais depressa. Porque era só roupa de homem, né? (NEIDE, 2019)” Ivone conta que era uma tarefa cansativa:

> Era muito coisa, cansativo também. Aí você passava poucas peças, o ferro esfriava, aí você tinha que pôr a brasa de novo. Aí a gente fazia... Abria um litro, litro desses que vem com óleo, embaixo, em cima abria só um pouquinho, deixava assim. Era a chaminé. Você punha em cima

> do ferro, aí ficava assim. Aí a brasa ativava de novo. Não apagava, sabe? (IVONE, 2019)

A escolha de passar ou não certas peças variava bastante conforme a entrevistada. Algumas passavam todas, de roupas até forros para a cozinha. Outras só passavam roupas de sair. Neide conta que antigamente passava todos os tipos de peça. Um dia um parente médico veio visitá-la e disse: “para que passar isso? E falei: uai, vocês mesmos falam que deve passar para matar os micróbios. Falou: coitada, deixa de bobagem, micróbio não morre com isso não. Larga isso, não precisava de passar isso não” (NEIDE, 2019). Desde então ela parou de passar certas peças. Edith diz que depois do ferro de brasa, antes de utilizar o ferro elétrico, usou um modelo a gás comprado por seu marido.

Algumas peças eram engomadas. Usava-se para tanto uma solução de água e polvilho. Ivone não soube precisar a receita:

> Você punha pouquinho, porque senão virava grude, pregava. Tinha que ser bem fininha. E tinha que saber, para também passar, porque se você, por exemplo, eu vou passar aqui, vou engomar aqui. Aí eu deixo muita goma, aí tinha que saber passar por igual para engomar por igual. Mas era muito difícil a gente usar isso, roupa engomada. Só quando queria ir numa festa. Usava engomar as anáguas para ficar bem armados os vestidos. Porque usava muito godê, usava... As anáguas eram de muita roda, fazia feito saia cigana de três partes, cada uma punha mais pano do que a outra. Engomava aquilo que os vestidos ficavam [riso]... (IVONE, 2019)

Veronica diz que as camisas dos homens para passeio também eram normalmente engomadas.

5.3.3.2 Reparo

Quando os artigos têxteis apresentavam avarias, para mantê-los em uso, eles eram remendados ou cerzidos. O remendo era feito utilizando um retalho de tecido parecido ao da peça. Veronica diz: “Papai vestia roupa remendada demais. A mãe remendava com luz de lamparina até meia noite, remendando a roupa para poder vestir” (VERONICA, 2019).

Cerzir já era um processo mais complexo. Ivone explica como se fazia:

> Cerzir... Você tem o buraco. Aí você passa uma linha de cá, outra de cá, outra de cá. Aí depois você vai pegando desencontrado, de atravessado, bem encostadinho para tampar o buraco. Mas geralmente a gente punha era remendo, quando era roupa lá da roça, mais grosseira. Porque cerzir era muito difícil. Muito mesmo (IVONE, 2019).

Algumas entrevistadas comentaram que achavam curioso a moda atual de usar roupas rasgadas: “Hoje eu vejo aqueles rapazes, aqueles cantores com as calças rasgada, eu lembro, nós de primeiro a gente remendava aquelas roupas tudo [risadas]” (ANA, 2019). Elas não comentaram, mas deve ser ainda mais incompreensível para elas o ato de danificar uma peça em perfeito estado para alcançar essa estética.

5.3.4 Eliminação

Para Vezzoli e Manzini (2011) é possível que o produto tenha diversos destinos na fase de Eliminação. Ele pode ser reutilizado com a mesma função ou outra; pode ser reciclado para que se utilize as propriedades de seus materiais; ou pode ser simplesmente descartado, de forma que nenhuma de suas partes será aproveitada.

No ciclo de vida do produto artesanal têxtil analisado, a eliminação de uma peça inapta para o uso e a qual não se desejava fazer reparos, consistia na reutilização ou no descarte desta. O julgamento de que um artigo está em condição ou não de uso é cultural e subjetiva. Muitas vezes as peças eram doadas por não apresentar mais uma boa aparência dentro dos padrões estabelecidos pela pessoa a qual elas pertenciam.

5.3.4.1 Descarte

Na zona rural não havia coleta de lixo, por isso o material descartado não tinha destino certo. Segundo as entrevistadas, o destino mais comum era a incineração. Objetos que não tinham serventia iam sendo depositados em um amontoado no quintal ou mato próximo, e quando juntasse uma quantidade razoável, eram incinerados. Odilia diz que: “Para não ficar jogada no lixo lá você punha fogo. Porque naquele tempo você podia queimar as coisas. Hoje em dia você não pode” (ODILIA, 2019).

5.3.4.2 Reutilização

A reutilização dos materiais têxteis era feita de diversas formas. Lençóis gastos eram cortados e transformados em outras peças, tecidos velhos podiam virar panos de chão.

Os retalhos das peças já feitas normalmente eram guardados para emendar roupas e receber novos usos. Odilia fazia roupas para os filhos menores com os retalhos das feitas para os maiores. Os retalhos eram utilizados também para fazer colchas de retalhos, colxonils ou mesmo fuxicos que adornariam outras peças. Ivone fala sobre estes novos usos:

> Às vezes fazia aquelas fuxico, um forrinho, uma coisa assim, mas nunca que aproveitava muito nada. Eu tinha uma colcha de retalhos muito bonita, feita assim de nesga, mamãe fez quando eu casei, aí forrou com *cretone*, era muito bonita a colcha. Era essas coisas assim que a gente utilizava os retalhos. Mamãe tinha um saco assim de retalho, porque ela costurava muito para fora (IVONE, 2019).

Ana diz que tinha um conhecido que dava outro uso para os retalhos de tecido artesanal:

> Eu tinha um compadre que eles usavam aquelas bingas de fogo, então ele pegava os retalhos de algodão, pegava tudo para fazer... Uma isca para pôr dentro da binga.[...] É para acender cigarro, sabe? [...] É um negocinho que eles punham e tira ela com pedra, assim olha. Então eles pegavam... A mulher dele ia lá e pegava os retalhos de pano de algodão. Ela pegava tudo (ANA, 2019).

A doação de peças, aqui considerada um a prática de reutilização, era comum. As pessoas de condição econômica mais elevada geralmente davam as peças que consideravam que não estavam mais adequadas ao uso para as pessoas mais pobres. Outro caso era quando os filhos cresciam, a peça estava em bom uso e não havia para quem passar a roupa dentro da família. Encontrava-se então alguém na comunidade que necessitava desses recursos.

> Também dava para as pessoas que não tinham. Outro dia nós fomos em Urutaí na casa da Fia, ela estava falando que ela vestiu, não sei se dez anos só roupa da Vera [sua filha], que a Vera dava para ela, roupa usada. Porque eles eram muito pobres, tinham catorze filhos e

> os pais pobres, moravam lá na roça. Aí a gente dava a roupa usada para eles (IVONE, 2019).

> Aí então hora que a roupa a gente já não queria mais, eu dava para a Dona Maria a roupa dos meninos. Eu vesti três filhos dela, direto, dos meninos meus. Eles iam crescendo, a roupa não servia, eu ia passando para mulher do peão (EDITH, 2019).

Na reutilização por doação a roupa inapta ao uso se torna apta ao uso não por um processo de mudança física, mas por uma mudança relacionada ao seu estado simbólico dentro daquela determinada sociedade.

5.4 A SUSTENTABILIDADE PRESENTE NO CICLO DE VIDA DE UM PRODUTO ARTESANAL TÊXTIL

5.4.1 Conceito de sustentabilidade e desenvolvimento sustentável

Na presente pesquisa a sustentabilidade será entendida como um conjunto de pensamentos e ações que coincidem com ideias do desenvolvimento sustentável. Não existe um consenso sobre a definição do termo desenvolvimento sustentável, mas o conceito mais difundido é aquele que o determina como a busca por um desenvolvimento global comprometido com as questões econômicas, sociais e ambientais. Sachs (2017, p. 211), assim o define:

> [...], o desenvolvimento sustentável sugere um mundo em que o progresso econômico seja generalizado, a pobreza extrema eliminada, a confiança social encorajada através de políticas que fortaleçam a comunidade e o ambiente protegido da degradação provocada pelo homem. Nota-se que o desenvolvimento sustentável recomenda um enquadramento holístico, em que a sociedade aspira objetivos econômicos, sociais e ambientais. Podemos resumir a questão à seguinte fórmula: os Objetivos do Desenvolvimento Sustentável implicam em um crescimento econômico socialmente inclusivo e ambientalmente sustentável.

Contudo, outras definições são possíveis e existentes. Sachs (1986, apud SILVA, 2006, p. 17), por exemplo, adiciona as dimensões espaciais e culturais nessa discussão. O autor argumenta que é: "[...] preciso não somente respeitar e observar a relação urbana *vs*. rural, mas, principalmente, procurar manter os valores culturais

nesse processo". Para ele não haveria um desenvolvimento sustentável que desconsiderasse as raízes culturais da sociedade.

Estudiosos como Backes (s.d., apud CAMARGO, 2005, p. 71) acreditam que esse uso generalizado e a diversidade de conceitos ligados ao termo desenvolvimento sustentável geram controvérsias e incerteza. Franco (2000, apud CAMARGO, 2005, p. 71) considera o termo complexo e controvertido.

O certo é que para que se possa compreender o desenvolvimento sustentável, é essencial se conhecer o processo de conscientização do homem das questões ambientais.

5.4.2 A consciência ambiental

Apesar de ter se intensificado com o advento da Revolução Industrial, a degradação do meio ambiente pelo homem acontece desde tempos remotos. No momento em que o ser humano inicia o cultivo de plantas e passa a criar animais, o que ocorre há menos de 10.000 anos, passa também a criar *ecossistemas cultivados*, ou seja, artificializados. A partir de então torna-se o principal agente de transformação da ecosfera (MAZOYER; ROUDART, 2010, p. 52). Um exemplo é que há indícios de que o grande desflorestamento dos morros que circundavam a Mesopotâmia causou a rápida desertificação da região, por volta de 1000 A.C, contribuindo para o declínio da civilização mesopotâmica (JARZOMBEK, 2014, p. 285).

Contudo, ainda que os resultados danosos da interação homem-natureza ocorram há milênios, as reflexões sobre assunto ao longo da história foram pontuais. Camargo (2005, p. 44) registra que em todas as épocas houve pessoas preocupadas com questões ambientais. Filósofos, santos cristãos, pensadores e cientistas já se debruçaram sobre o tema. Mas a grande tomada de consciência veio somente no século XX. Para tanto, colabora o fato de que na época essas questões deixarem de afetar somente proletários, para impactar também as classes mais favorecidas. Outro fator seria a ocorrência de eventos de alcance mundial, como as duas grandes guerras, que impactaram o planeta em todos os aspectos, inclusive no ambiental. A devastação causada pelas bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki demonstraram o poder de destruição humana e que o modo como o homem vinha desenvolvendo suas atividades deveria ser revisto.

Não sem motivo, nos anos do pós-guerra foram criadas inúmeras organizações transnacionais, muitas das quais atuantes até os dias de hoje, para que se debatesse como o mundo poderia se desenvolver de forma responsável, evitando as mazelas do capitalismo. Com relação a esses revezes do crescimento econômico, Porto-Gonçalves (2006, p. 348) afirma que sociedades capitalistas que se desenvolveram com base na exploração de países em todos os continentes, tendo por base a extração de matéria prima e distribuição de seus excedentes, produziram guerras civis, etnocídios, genocídios e destruição do meio ambiente de maneira a colocar em alerta a própria sobrevivência no planeta.

Dessa forma, a criação de organizações transnacionais se fez necessária e urgente naquele momento do pós-guerra. Somente um alinhamento de objetivos entre as nações poderia ser efetivo no combate aos problemas do capitalismo, por isso foi necessário criar o que se define como governança global. Veiga (2013, p. 14) explica como surgiu a talvez mais importante dessas organizações, a Organização das Nações Unidas (ONU):

> [...], uma governança global do desenvolvimento foi gestada desde a paz de Versalhes, em 1919-1920, com a tentativa de reunir todas as nações no organismo que se mostrou o precursor da Organização das Nações Unidas (ONU), a Liga das Nações. Fruto das proposições liberais do presidente dos Estados Unidos Woodrow Wilson (1856-1924), o acordo anexado aos cinco tratados firmados nesse biênio foi o primeiro documento multilateral que se referiu explicitamente a necessidade de cooperação com tal finalidade, além de ressaltar as diferenças entre os "estágios de desenvolvimento" em que se encontravam os territórios do Império Otomano e as ex-colônias alemãs da África. No texto se afirma solenemente que o bem-estar e o desenvolvimento de todos esses povos constituíam "um sagrado dever da civilização".

O surgimento dessas organizações foi fundamental para disseminação da consciência ecológica a nível científico e global. Em 1948 um grupo de cientistas ligados a ONU criam a União Internacional Para a Conservação da Natureza (UICN), uma das primeiras entidades dedicada às discussões sobre o tema. No ano seguinte, 1949, foi realizado o primeiro grande evento relacionado ao ambientalismo global, a Conferência Científica das Nações Unidas sobre a Conservação e a Utilização de Recursos, que abriria caminho para importantes eventos do tipo, como a Conferência

de Estocolmo (1972), a Cúpula da Terra ou Rio-92 (1992) e o mais recente Rio + 20 (2012) (CAMARGO, 2005).

Esses eventos foram importantes para a elaboração de documentos cientificamente pautados que demonstrassem os danos causados pelo homem à Terra e que fossem estabelecidas metas buscando reverter o quadro. Entre os mais importantes relatórios estão: Limites para o crescimento (1972), redigido pelo Clube de Roma, grupo formado por intelectuais e empresários, que produziu uma série de estudos sobre a preservação ambiental (SILVA, 2006); o Relatório Brundtland ou Nosso Futuro Comum (1987), do Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente (Pnuma),que estabeleceu as diretrizes para o desenvolvimento sustentável; e a Agenda 21, também encomendado pela ONU, uma agenda de trabalho que definia os principais desafios a serem combatidos pela humanidade no século XXI e meios de alcançar esse objetivo (CAMARGO, 2005).

Enquanto organizações mundiais se reuniam de forma oficial, escritores e ativistas tentavam preencher as brechas de discussões que estavam sendo ignoradas ou não eram analisadas com as devidas atenções. A bióloga e escritora Rachel Carlson publica em 1962 o *best-seller* Primavera Silenciosa, em que denuncia os efeitos negativos do uso do pesticida DDT e abre caminho para o debate popular de ampla escala sobre questões ambientais. Nas décadas de 1960 e 1970 nascem, respectivamente, as organizações não-governamentais World Wildlife Fund, WWF, e o Greenpeace, que ainda atuam ativamente em prol do meio ambiente (CAMARGO, 2005).

Hoje as questões ambientais deixaram de ser preocupação exclusiva de ambientalistas. Se o século XX serviu para que a humanidade tomasse consciência de que deveria se ocupar não de dominar a natureza, mas sim de se aliar a ela, o início do século XXI veio para mostrar que essa consciência poderia ser monetizada e assimilada pela lógica do mercado. Áreas como o *Marketing Sustentável* demonstram que a consciência ambiental agrega valor a marcas e produtos. Sendo assim, deixou de ser tema polêmico e passou a ser uma das principais pautas da atualidade: a pauta da sustentabilidade.

5.4.3 A sustentabilidade presente na cultura campesina da região de Ipameri

Na época que as entrevistadas participavam dos processos descritos, a questão da consciência ambiental ainda não era disseminada como hoje. Dessa forma, seria um anacronismo afirmar que elas praticavam ações sustentáveis. Contudo, isso não impede avaliar com a visão de hoje que certas práticas antigas de alguma forma coincidem com os ideias da sustentabilidade.

As entrevistadas realmente afirmam que antigamente não havia a preocupação com o meio ambiente, do modo como ela é entendida hoje, talvez devido ao nível de degradação causada pelo homem ser menor. Odilia conta:

> De primeiro não tinha esse negócio de você jogar trem em córrego também. Não tinha essa queimação de trem. Tinha as épocas de queimar os campos, queimar os matos. [...] o povo não fazia igual faz hoje não. Joga as coisas dentro de córrego, joga esgoto, joga trem, não tinha isso dentro de córrego. As águas eram limpinhas, qualquer lugar que você chegava você podia beber uma água que ela era limpinha, limpinha, que aquilo chegava a doer nas suas vistas de tão branca que era (ODILIA, 2019).

Odilia também afirma que o uso de agrotóxicos e outros produtos sintéticos não acontecia da mesma maneira que nos dias atuais:

> Plantava e colhia. Não tinha veneno, não nada. Não tinha agrotóxico de nada. Porca você engordava era com milho no chiqueiro, galinha criada lá com milho no terreiro. Era tudo aquele trem mais sadio. Não era esses trem cheio de veneno, remédio que você come hoje em dia. Você devia ter conhecido.[...] Não, era uns trem gostoso. Não era esses trem que a gente come hoje em dia não. Que hoje em dia não tem gosto. De primeiro tinha. A carne de porco era gostosa, a carne de gado cheirava de longe. Hoje não tem cheiro, não tem gosto (ODILIA, 2019).

Neide (2019) diz que havia a preocupação em conservar certas espécies vegetais as quais a comunidade fazia uso extrativista:

> Igual a plantas que dava para gente colorir os fiados, aí a gente tinha que tomar cuidado para não deixar cortar, para não acabar, sabe? Porque, igual, muitas plantas que davam para tingir a linha. Igual todo ano roça o pasto, que tira os matos para limpar os pastos, a gente tinha que pedir para não cortar, para deixar que a gente ia precisar

> daquele ramos, daquela planta. Nossa, porque para lá nos nossos lados agora, virou um trem de lavoura. Se você ver acabou assim com as coisas naturais tudo. Igual gabiroba. Você conhece gabiroba? Gabiroba não existe mais, lá tinha demais, não existe. Pequi. Os lavoristas cortaram os pés de pequi tudo. Mangaba, quase não existe isso mais. Você sabe o que é mangaba também? [...]Tinha demais lá na fazenda. Hoje não tem mais. Acabou tudo, com a lavoura. Não tem. Eu acho que é por isso que está ruim para chover. Acabou com as coisas toda. As nascentes tudo... [...] E a gente preocupa por isso. Antes eu vigiei muito. Depois... Ah, não dá conta. Igual tem a passagem na bíblia, né? O homem constrói, ele mesmo destrói, né? [silêncio] Está triste. [silêncio]

Ivone também compartilha a mesma visão:

> A gente sempre teve esse cuidado de não acabar com as coisas, com as árvores, sem precisão. Tanto que foi até quando a gente mudou de lá, tinha aquela mata, tinha tudo para... Não acabava com tudo não, porque senão ficava muito triste, né? (IVONE, 2019)

O mito do Anhanguera, já citado, narra que os indígenas temiam que o ganancioso homem branco destruísse os recursos naturais de suas terras. Mais de 200 anos depois a ameaça se concretizou, mas foi a mecanização do campo que de fato tirou os recursos naturais do controle dos habitantes locais e impeliu-os a cidade.

5.4.4 Análise da sustentabilidade presente no ciclo de vida de um produto têxtil artesanal genérico

No livro Moda e Sustentabilidade, Fletcher e Grose (2011) apontam caminhos para uma mudança nos paradigmas da produção no setor da moda e vestuário. A partir dessa referência, é possível perceber que a produção artesanal de artigos têxteis analisada no presente estudo possui muitos aspectos que hoje seriam considerados sustentáveis, tanto à nível de materiais empregados e processos desenvolvidos, quanto ao modo como esses elementos se organizam formando um todo. Ainda que a obra leve em conta principalmente o contexto industrial, é possível fazer um paralelo com a produção artesanal. A seguir, tendo como base a obra de Fletcher e Grose (2011), é feito um levantamento preliminar desses aspectos.

5.4.4.1 Quanto aos produtos e processos

Fletcher e Grose (2011) explicam que as características de um sistema não são facilmente alteradas, por isso as primeiras iniciativas visando uma mudança de paradigma tendem a ser referentes a elementos de mais fácil controle, no caso da moda, por exemplo, escolhas a nível de produtos e processos. Dessa forma, as autoras elencam os principais modos de tornar estes elementos mais sustentáveis, incluindo uso de materiais menos poluentes, descarte apropriado de resíduos, rede de distribuição mais eficaz, entre outros. O ciclo de vida descrito na presente pesquisa apresentava alguns destes aspectos aqui destacados:

5.4.4.1.1 Uso de materiais sustentáveis

Fletcher e Grose (2011, p. 12) afirmam que a escolha dos materiais é um elemento essencial na busca pela sustentabilidade, pois eles são “a síntese tangível de fluxo de recursos, uso de energia e trabalho”. No caso dos produtos têxteis, como as fibras são suas principais matérias primas, a seleção destas tem um papel fundamental quando se busca uma peça mais sustentável. Na escolha das fibras empregadas, é importante ter em mente que:

> Todos os materiais afetam de alguma forma os sistemas ecológicos e sociais, mas esses impactos diferem de uma fibra para outra quanto ao tipo e à escala. O resultado é um conjunto complexo de compensações entre determinadas características materiais e questões específicas da sustentabilidade que têm de ser negociadas para cada tipo de fibra (FLETCHER; GROSE, 2011, p. 13).

As fibras utilizadas pelo processo de têxtil artesanal analisado possuem as principais propriedades que Fletcher e Grose (2011) aponta, que, se combinadas outras iniciativas, podem vir a tornar a produção mais sustentável.

Em primeiro lugar, o processo produtivo estudado utiliza fibras renováveis: algodão, lã e paina. Estas possuem um potencial quase infinito de serem renovadas, apenas dependendo da existência de animais e vegetais que possam fornecê-las. Outras fibras não apresentam essa mesma propriedade, pois a renovação dos recursos primários leva muito mais tempo para acontecer. É o caso das fibras

provenientes do petróleo, já que este recurso demora pelo menos um milhão de anos para se regenerar (FLETCHER; GROSE, 2011).

Um segundo ponto é que algodão, lã e paina são fibras facilmente decompostas na natureza. Ao serem descartadas, normalmente são logo assimiladas pelo meio ambiente, evitando que os resíduos se acumulem por longos períodos. Fibras sintéticas como o poliéster não são consideradas biodegradáveis, pois os microrganismos decompositores existentes no meio não são capazes de degradar suas moléculas (FLETCHER; GROSE, 2011).

O uso dessas fibras também apresentava a vantagem de beneficiar o ser humano, pois o modo como eram produzidas e obtidas ofereciam melhores condições para o trabalhador. O algodão, por exemplo, era plantado entre outras culturas e não deixava de fornecer alimento para a família. O produtor também possuía uma maior autonomia na escolha de quando e quanto seria plantado.

No contexto rural da região de Ipameri citado pelas entrevistadas, o uso de agrotóxicos e pesticidas não existia ou era reduzido. Dessa forma, as fibras empregadas nos têxteis artesanais eram muito mais seguras de serem obtidas, trabalhadas e utilizadas.

O gasto energético era baixo, pois as plantações, quase sempre apresentavam pouca mecanização. Como as próprias entrevistadas comentam, a plantação e a colheita eram feitas manualmente. Os processos seguintes de processamento da fibra, formação do fio e do tecido também não necessitavam de energia elétrica. Em toda a fase produtiva, a fase de tingimento é provavelmente aquela que possuía um gasto energético mais elevado, pois geralmente era realizada com a ajuda do calor provindo de um fogão a lenha.

Com o aumento, a nível mundial, da industrialização, da população e poluição das águas, os recursos hídricos têm se tornado cada vez mais escassos. Dessa forma, pensar na economia desse bem é necessário para que haja uma produção mais sustentável. Entre as fibras, o algodão irrigado é o que consome maior quantidade de água, quase 4000 litros por quilograma. Já o algodão irrigado com a água da chuva possui um consumo muito menor, aproximadamente 800 litros por quilograma, enquanto a lã menos de 100 litros, sendo uma das fibras que menos demanda o recurso (FLETCHER; GROSE, 2011). Por serem as lavouras normalmente irrigadas com água das chuvas, as fibras obtidas no processo produtivo analisado consomem menos água do que outros modos de produção.

5.4.4.1.2 Uso de processos sustentáveis

Os processos utilizados na produção têxtil também contribuem diretamente para a sustentabilidade dos produtos. Para Fletcher e Grose (2011, p. 34): “a intenção geral, na perspectiva ambiental, é especificar formas de processamento que usem o mínimo de recursos e causem o menor impacto possível”.

O branqueamento de fios e tecidos é um dos processos têxteis que mais poluem, por muitas vezes serem utilizadas substâncias químicas danosas ao meio ambiente e aos seres vivos (FLETCHER; GROSE, 2011). O processo produtivo analisado não contava com o uso de alvejantes, portanto não sofria as consequências negativas do uso desse produto.

O tingimento também pode ser um processo bastante poluente, por utilizar variadas substâncias químicas potencialmente tóxicas, tais como corantes e aditivos (FLETCHER; GROSE, 2011). Mesmo que a produção analisada empregasse, por vezes, corantes sintéticos como o da marca Guarany, a quantidade de produção era muito reduzida para causar efeitos comparáveis ao da produção industrial. Também era muito comum o uso dos corantes naturais, que eram obtidos com recursos locais e menos tóxicos ao meio ambiente e pessoas. Para a fixação da cor, era usada normalmente a decoada (lixívia), menos poluente que outros fixadores industrializados. Outro ponto é que o tingimento nem sempre era necessário, pois era utilizado o algodão do tipo ganga, naturalmente colorido.

5.4.4.1.3 Distribuição mínima

Segundo Fletcher e Grose (2011) o modo de distribuição de peças do vestuário e seus componentes no formato de produção atual não são eficientes e poderiam ser mais sustentáveis optando-se por ações como o uso de biocombustíveis, transportes ferroviários e marítimos, ao invés de rodoviários e aéreos, e uma comunicação mais efetiva entre os agentes da cadeia de fornecimento e consumidores.

No processo produtivo analisado a distribuição é uma etapa virtualmente inexistente, pois o ciclo de vida do produto ocorria quase sempre sem sair dos limites da propriedade da família produtora. Os únicos insumos presentes em todo o ciclo que costumavam vir de outras localidades, portanto precisavam passar por um deslocamento maior em uma dita distribuição, eram os aviamentos, linhas de costura

e corantes sintéticos. Por ser o uso destes itens reduzida se comparada com os restante de insumos, os danos ambientais causados pela distribuição eram mínimos.

5.4.4.1.4 Cuidados do consumidor

Fletcher e Grose (2011) afirmam que na etapa de uso, os cuidados dos consumidores com as peças representam uma grande parte dos recursos dispendidos em todo seu ciclo de vida, pois demandam energia, água, entre outros. Portanto, é uma etapa extremamente importante para se pensar a sustentabilidade.

No ciclo de vida analisado, a maior parte dos processos utilizava menos recursos e energia que os atuais. A lavagem era manual, feita com água, muitas vezes, corrente, e o sabão utilizado era o de bola, pouco poluente. Não era comum o uso de alvejante e o sol se encarregava de clarear os tecidos. Tal qual a lavagem, a secagem também não demandava energia elétrica. A passadoria era provavelmente o processo menos sustentável, pois havia mais gasto energético e emissão de gases no meio ambiente provenientes da queima dos materiais para alimentar o ferro a brasa.

5.4.4.1.5 Baixo nível de descarte de resíduos

O acúmulo de resíduos em aterros sanitários é um grande problema da atualidade. Muitas das roupas inaptas para o uso tem como destino esses locais (FLETCHER; GROSE, 2011).

Contudo, como já mencionado, no ciclo do produto estudado não havia coleta de lixo, portanto o fim dos materiais era outro. Reutilização e restauração eram muito comuns. Como as entrevistadas narram, a feitura de remendos em roupas era bastante frequente, principalmente naquelas de uso cotidiano. O descarte também era evitado reutilizando o tecido para produzir nova peças do vestuário, utilitários domésticos, etc., ou mesmo doando as peças para outras pessoas.

Somente aqueles produtos têxteis totalmente inaptos para o uso eram de fato descartados e normalmente queimados junto a outros resíduos.

5.4.4.2 Quanto aos sistemas

Fletcher e Grose (2011) entende que apesar de mudanças relacionadas a materiais e processos serem modos válidos de se trazer uma perspectiva sustentável para a moda, elas alteram muito pouco a indústria como um todo, pois os sistemas de produção, modelos de negócios e comportamento de consumidores continuam os mesmos. Dessa forma, aspectos culturais e econômicos precisam ser trabalhados de forma a se criar um paradigma com características mais sustentáveis. Entre os aspectos a nível sistêmico que podem contribuir para uma maior sustentabilidade na moda citados por Fletcher e Grose (2011) e também presentes no processo produtivo artesanal têxtil descrito, estão:

5.4.4.2.1 Vida útil otimizada

Para Fletcher e Grose (2011) a industrialização trouxe uma despersonalização para produção. Hoje o consumidor sabe poucas informações a respeito da origem dos produtos e quem os fabricou. Além desse fator, os preços baixos, a facilidade de compra e a falta de “empatia” pelos produtos fazem com que eles percam valor simbólico e sejam facilmente descartados, mesmo sem estarem de fato gastos.

Se no sistema industrial há uma despersonalização e diminuição na vida útil do produto, no modo de produção artesanal analisado acontecia o inverso. Por conta da escassez de recursos, os produtos eram feitos para durar o máximo possível. Além disso, como normalmente as pessoas que utilizavam os artigos eram as mesmas ou muitos próximas daqueles que os produziam, sabiam o esforço e tempo despendidos em sua confecção, dando assim um maior valor a eles.

5.4.4.2.1 Produção local

Fletcher e Grose (2011) afirmam que alguns críticos da indústria da moda atual consideram o sistema globalizado um dos principais fatores de sua insustentabilidade. A despersonalização criada por esse modelo impede que os consumidores tenham contato com o real impacto da produção e possam avaliar seus pontos positivos e negativos. O modelo local, por outro lado, facilita esse tipo de relacionamento.

Também obtém vantagens dos recursos disponíveis na proximidade, sejam eles materiais (matérias primas) ou humanos (artesãos locais).

O ciclo de vida analisado na presente pesquisa é um bom exemplo de modelo produção local. A maioria dos recursos são obtidos na região e os artesãos são pessoas da própria comunidade. Esta proximidade entre os produtores e os consumidores faz com que os produtos e produtores sejam mais valorizados.

5.4.4.2.1 Velocidade mais equilibrada

O sistema de moda atual se pauta majoritariamente pela rapidez. A indústria lança produtos em um ritmo cada vez mais rápido e o consumidor demanda sempre novidades. Essa lógica acaba propiciando uma maior concorrência entre as empresas, que para se manterem competitivas acabam se distanciando cada vez mais dos valores da sustentabilidade: exploram seus funcionários em longas jornadas de trabalho, retiram recursos primários além da capacidade de renovação do meio e causam danos ambientais severos (FLETCHER; GROSE, 2011).

O modelo analisado, por outro lado, segue um ritmo muito diverso da indústria. A velocidade está muito conectada com ciclos naturais, as estações do ano, as tradições e os recursos disponíveis no momento. As artesãs produzem suas peças quando existe uma brecha de tempo entre suas outras atividades. A tosquia segue as fases da lua e a plantação e colheita, meses específicos.

Essas práticas estão relacionadas com o que hoje é conhecido como *slow fashion* ou moda lenta e que apresentam uma:

> [...] produção em pequena escala, técnicas tradicionais de confecção, materiais disponíveis na região e mercados locais. [...] Desafia a obsessão da moda rápida com a produção em massa e o estilo globalizado e se torna guardião da diversidade. Questiona a ênfase da moda rápido na imagem e no “novo” em detrimento da confecção e manutenção das peças materiais existentes (FLETCHER; GROSE, 2011).

No contexto de Ipameri, a produção lenta não era uma escolha, mas sim um modo de fazer moldado por aquela sociedade, que cumpria as necessidades daquela realidade e, portanto, perpetuou-se durante um longo período de tempo.

5.4.4.2.1 Satisfação de necessidades básicas

Fletcher e Grose (2011) afirmam que o mercado, impulsionado pelo ideal de crescimento econômico, tende a manipular os consumidores de forma que eles pensem que possuem certas necessidades que na verdade eles não têm. Um modo de diferenciar as necessidades reais das geradas pela indústria seria utilizar o modelo de Manfred Max-Neef, que defende que existem nove necessidades humanas fundamentais: Subsistência, Proteção, Afeição, Compreensão, Participação, Lazer, Criação, Identidade e Liberdade.

No contexto da produção do têxtil artesanal analisado, todas as necessidades fundamentais podem ser satisfeitas. A produção de artigos do vestuário satisfazia a necessidade de subsistência e proteção contra o condições ambientais. A afeição estava presente no carinho das artesãs pelas peças por elas produzidas e enxovais. A compreensão, participação e lazer eram encontrados nas conversas e cantos dos mutirões. A criação ocorria nas escolhas das cores dos tecidos e nos modelos de roupas. A identidade se fortalecia na transmissão dos repassos. A liberdade se expressava na possibilidade de produzir seus próprios itens de uso sem necessitarem da indústria para tanto.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa buscou entender certos aspectos do universo das práticas têxteis artesanais na região de Ipameri (GO) em um período em que o modo de vida rural ainda era muito presente tanto no campo quanto na cidade. O que se encontrou foi um emaranhado de memórias, sentimentos, conhecimentos, histórias, técnicas, em que é difícil discernir onde começa um fio e termina o outro, se são dois fios distintos ou apenas um.

O ponto de partida para a compreensão do fenômeno foi a literatura existente sobre a tecelagem artesanal de tradição doméstica, praticada na região abordada pela pesquisa. O levantamento mostrou que os primeiros estudos realizados, ao contrário do que se esperava, não estavam no domínio das ciências humanas, mas atrelados às ciências da natureza. A motivação era o entendimento do povo sertanejo por meio da Antropologia Física. Desde aquela época, nos anos 1940, previa-se o desaparecimento da atividade, algo que, como visto, não ocorreu. Nas próximas décadas a tecelagem artesanal passaria a ser tema, principalmente, de estudos sociológicos e antropológicos. A partir da década de 1990 outras áreas do conhecimento passam a se interessar sobre o tema, mas apenas em trabalhos recentes a tecelagem artesanal foi a objeto do campo de Têxtil e Moda.

Outra tendência observada é que os estudos pioneiros tinham uma concepção do fenômeno como algo inalterável, portanto, mais suscetível à uma possível extinção. Acompanhando as novas correntes de pensamento, as pesquisas mais recentes enxergam a tecelagem artesanal como um fenômeno fluido, suscetível a transformações e repleto de contradições, mas por isso mesmo vivo. Estas pesquisas também tendem a tecer considerações de um ponto de vista local, não generalizando uma atividade que pode apresentar muitas facetas.

Quanto a questão dos contextos e que a tecelagem artesanal era realizada, é interessante observar que os locais que contam com um maior número de pesquisas são aqueles em que a produção atual é mais voltada para à comercialização: seja em escalas quase industriais de produção como em Resende Costa; com vista à geração de renda e inclusão no mercado de trabalho, como em Uberlândia; ou mesmo focando no turista como consumidor, como em Pirenópolis.

Durante muito tempo as características produtivas da tecelagem artesanal realizada nas localidades presentes no levantamento eram muito parecidas. Entretanto, no século XX houve mudanças consideráveis nestas práticas, de forma que passou a haver diferenças mais pronunciadas de local para local. Nesse período não só o fazer artesanal da tecelagem se transformou, mas também da fiação, da costura e da modelagem.

Na região de Ipameri (GO) esta mudança é sentida pelas entrevistadas, que vivenciaram o antes e depois da transição. O antes era um fazer voltado para as necessidades da família e da comunidade. O contexto era o do campesinato goiano, originado das culturas dos migrantes paulista e mineiros, indígenas e africanos cativos. Neste modo de vida o trabalho era elemento central e as mulheres campesinas tinham muito o que fazer. Cozinhar, arrumar a casa, cuidar dos filhos e ainda encontrar tempo para confeccionar seus têxteis. Assim restava pouco tempo para estudar e para almejarem serem chamadas por seus nomes e não pelo de seus maridos.

Não sem motivos, a relação das entrevistadas com os têxteis é dúbia: um fardo e um prazer. Eram atividades passadas de geração para geração de forma a permitir que elas fossem úteis as suas famílias, mas que ao mesmo tempo criava conexões e espaços de sociabilidade para essas mulheres, como no caso dos mutirões. Nesses eventos repletos de relatos as entrevistadas narravam sobre suas vidas e técnicas.

A partir de relatos das entrevistadas também foi possível entender, desde a obtenção da matéria prima até o seu descarte, como os têxteis ligados a tecelagem artesanal formavam um ciclo produtivo. Quais eram os processos desempenhados, quais os materiais necessários, todos esses elementos ajudaram a construir uma visão abrangente do fazer têxtil realizado naquele contexto.

Os tempos mudaram, as entrevistadas vivenciaram a modernização do campo, a urbanização e a invasão dos industrializados. Mudaram-se para a cidade, passaram a trabalhar fora de casa, abandonaram velhas práticas e adotaram novas. Hoje a maioria continua com seus fazeres têxteis, ainda que com novos fins. Suas memórias contam sobre uma época em que os têxteis tinham um outro padrão produtivo, muito mais ligado com a natureza e seu ritmo.

A presente pesquisa também procurou avaliar de que forma esse processo produtivo podia ser considerado coincidente com os ideais do desenvolvimento sustentável. A conclusão que se chegou é analisar o ciclo de vida do produto artesanal

têxtil talvez carregue menos importância por saber quais as práticas são sustentáveis, do que para compreender que já existiram formas produtivas mais sustentáveis, outras possibilidades além da atual. Voltar para moldes semelhantes de produção é bastante improvável, mas criar paradigmas a partir do que já existiu é uma opção.

Como pode ser observado pelo levantamento realizado, existem muitos aspectos da produção têxtil artesanal analisada que hoje podem ser considerados sustentáveis. Por outro lado, existiam alguns pontos não tão sustentáveis: os resíduos eram incinerados, havia o gasto energético de passar roupas e tingir peças, alguns insumos, como aviamentos, eram provenientes de locais distantes, a condição de trabalho da artesã nem sempre era adequada. Como este ciclo produtivo tinha aspectos negativos relacionados à sustentabilidade, todos os outros extintos, existentes ou por serem criados também terão, pois todas as ações humanas envolvem impactos, seja sobre as pessoas, seja sobre o restante do seres e elementos do planeta. Como Fletcher e Grose (2011) afirmam, a busca pela sustentabilidade é feita de negociações. Danos sempre haverão, pois a presença humana está sempre causando alguma reação no meio. O que se pode fazer é pesar escolhas de forma essas interações sejam as menos danosas possíveis. Um primeiro passo para fazer escolhas melhores é conhecer as tecnologias existentes e avaliar de que forma elas podem contribuir para a sustentabilidade. É isso que a presente pesquisa buscou fazer.

As artesãs que confeccionavam os produtos têxteis abordados não realizavam suas tarefas pensando em como promover a sustentabilidade, um conceito não pertencente ao universo o qual elas faziam parte. Suas possibilidades de escolhas eram reduzidas: os materiais empregados eram basicamente àqueles locais e o conhecimento sobre os processos era aperfeiçoado pela prática cotidiana transmitida por gerações. A tecnologia que elas utilizavam era um produto muito próprio daquele modo de vida e que dificilmente voltaria a ser reproduzida nos mesmos moldes, por mais benefícios que possuíssem. Por isso, o mais importante aqui é explicitar quais eram esses processos e de que forma eles se relacionavam formando um ciclo de vida do produto. Assim, é possível pensar um modo de produção menos danoso, seja por incorporar certos processos ou por repensar novas possibilidades a partir dos processos existentes. Essas práticas podem, de alguma forma, serem consideradas sustentáveis, pois foram dominantes por muito tempo e resistiram às práticas industriais, além de darem origem a elas.

Como sugestão para pesquisas futuras é possível verificar uma grande lacuna de conhecimento referente à história das tecnologias têxteis no Brasil. Existem poucas fontes sobre a história dos métodos de modelagem, por exemplo, e a presente pesquisa demonstra que existiram muitos: Centesimal, Ioli, etc. Além disso, seria interessante realizar uma análise do ciclo de vida do produto têxtil artesanal e compará-lo com um produto industrializado. Para tanto poderia ser utilizado o método da Avaliação de ciclo do Produto (ACV), ou em inglês*, Life Cycle Assessment* (LCA).

Chegando ao final dessa pesquisa, o que se retira desse emaranhado é que as tecnologias, assim como as pessoas, estão em constante mudança. Essa mudança molda não só o que estar por vir, mas também as concepções que temos do passado. Cabe a nós registrarmos e refletirmos sobre essas técnicas na esperança de que elas sejam úteis na criação de formas melhores de se produzir e viver. Muito do que será feito com essas informações está além do nosso alcance. Mas que nunca desconsiderem o conhecimento do passado, como a fala de Jeronima aponta:

> A minha mãe falava assim: quando for 2000... É... quando passar de 2000 vocês vão ver que coisa horrorosa. Tá vendo?[...] Tanta doença que vai vir. Bicho você vai bater veneno, ele não morre.[...] O povo era mais sabido do que hoje (JERONIMA, 2019).

REFERÊNCIAS

AGRICOLA, Nestor Persio Alvim. Tradição cultural e sustentabilidade no campo. In: AGRICOLA, Josie Melissa Acelo. **Cerrado, energia e sustentabilidade**. Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2012.

ALBERTI, Verena. **Manual de História** . 3 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

ANGROSINO, Michael V. **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

ARAUJO, Yone Corrêa de. **Memória e gênese: singularidade e ressignificação na construção de uma poética visual.** Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ASSIS, Wilson Rocha Fernandes. **Estudos de história de Goiás**. Goiânia: Editora Palavrear, 2019.

AVILA-PIRES, Fernando Dias de. João Moojen (1904-1985). **Arquivos do Museu Nacional,** v. 12, n. 25, 2005.

BERTRAN, Paulo. **História da terra e do homem no Planalto Central: Eco-história do Distrito Federal: do indígena ao colonizador**. Brasília: Solo Editores, 2000.

BONADIO, Maria Claudia. **Moda e sociabilidade: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920**. São Paulo: Editora Senac, 2007.

BORGES, Adélia. **Design+ Artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

BOSI, Alfredo. O positivismo no Brasil: uma ideologia de longa duração. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla (ed.). **Do Positivismo à Desconstrução: Ideias Francesas na América**. São Paulo: Edusp, 2004.

BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 4ª ed., 1994.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BRANCHER, Nicole Rochele Cardoso. Reflexões sobre o consumo de artesanato na internet**. Brazilian Journal of Development**, v. 7, n. 3, p. 29317-29329, 2021.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues; RAMALHO, José Ricardo Pereira. **Campesinato goiano**. Goiânia: UFG, 1986.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Plantar, colher, comer: um estudo sobre o campesinato goiano**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

BRANDÃO, Hilma Aparecida. **Memórias de um tempo perdido: a estrada de ferro Goiás e a cidade de Ipameri (início do século XX)**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

BUENO, Luçany Silva. **As técnicas tradicionais das fiandeiras e tecedeiras de Hidrolândia - Goiás**. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia - Pontifícia Universidade - Católica de Goiás, Goiânia, 2005.

CAMARGO, Ana Luiza de Brasil. **Desenvolvimento sustentável: dimensões e desafios.** Campinas: Papirus, 2005.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: EDUSP, 1998.

CAO, Hui; FOLAN, Paul. Product life cycle: the evolution of a paradigm and literature review from 1950–2009. **Production Planning & Contro**l, v. 23, n. 8, p. 641-662, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Rede de dormir**. São Paulo: Global, 2015.

CASTRO, Amanda Motta. **Fios , Tramas , Cores , Repassos E Inventabilidade : A formação das tecelãs em Resende da Costa, MG**. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade do Vale dos Sinos, São Leopoldo, 2015.

CAVALCANTE, Vanessa Peixoto. **Artesanato têxtil e design: um estudo sobre alterações na forma do objeto artesanal têxtil brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CAVALCANTE, Vanessa Peixoto; KANAMARU, Antonio Takao. A tradição familiar de entrelaçar fios em contexto urbano: investigação sobre produção artesanal têxtil familiar em Brasília (DF). **2º CONTEXMOD**, v. 1, n. 2, p. 15, 2014.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Revista Estudos Históricos,** v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

CHAUL, Nasr N. Fayad. **Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade**. Goiânia: Editora UFG, 2018.

CLARO, Silene Ferreira. **Revista do Arquivo Municipal de São Paulo: um espaço científico e cultural esquecido (proposta inicial e as mudanças na trajetória-1934-1950).** Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CORTE CENTESIMAL, 2021. Disponível em:
< http://www.cortecentesimal.com.br/corte/index.php>. Acesso em: 11 mai. 2021.

CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa: método qualitativo, quantitativo e misto**. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.

CRUZ, Thais Wense de Mendonça. **Miragens da existência: o tecelão, a tecelagem e sua simbologia.** São Paulo: Annablume, 1998.

DUARTE, Cláudia Renata. **A tecelagem manual no Triângulo Mineiro: história e cultura material**. Uberlândia: EDUFU, 2009.

EGGERT, Edla. **Trabalho precário x profissionalização de tecelãs: um desafio para a formação educacional no campo do artesanato gaúcho**. In: Anais do VIII Congresso Iberoamericano de Ciência, Tecnologia e Gênero. Curitiba: UFTPR, 2010.

FERNANDES, Antonia Terra. de Calazans. **Memórias de ofícios: história dos artesãos de ofício em São Paulo**. São Paulo: Intermeios, 2017.

FERRANTE, Elena. Elena Ferrante: em entrevista rara, autora comenta o processo de escrita da tetralogia napolitana. [Entrevista concedida a] Didier Jacob. **Los Angeles Times**, maio 2018, v17, p.201. Disponível em: <https://fabianesecches.medium.com/elena-ferrante-em-entrevista-rara-autora-comenta-o-processo-de-escrita-da-tetralogia-napolitana-892bc0b840c7/>. Acesso em: 01 abr. 2021.

FERREIRA, Frederico Hudson. **Arte têxtil mestiça em Pirenópolis (GO): tradição e contemporaneidade.** Dissertação (Mestrado em Arte) – Instituto de Artes - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

FERREIRA, Elton Bruno; MATOS, Maria Izilda Santos de. Pelos interiores-a invenção do caipira: cultura, tradição e cozinha. **Revista Tempo e Argumento,** v. 11, n. 27, p. 192-220, 2019.

FIRMINO, Waldivino Gomes. **Itinerários camponeses: *de lá para cá* e *daqui pra li* até o assentamento Olga Benário em Ipameri (GO)**. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2013.

FIRMO, Francis Da Silveira. **Método Centesimal: corte sob-medida - uma abordagem histórica.** In: Colóquio de Moda, 10, 2014. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202014/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO3-CULTURA/CO-Eixo-3-Metodo-Centesimal-corte-sob-medida.pdf>. Acesso em: 11 mai. 2021.

FLETCHER, Kate; GROSE, Lynda. **Moda & Sustentabilidade: design para mudança**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

FLICK, Uwe. **Desenho de pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FREITAS, Maria Vitorina. **Artes e ofícios femininos: tecnologia.** São Paulo: Linográfica, 1948.

FURCO, Paulo de Tarso; MENDES, Antonia Neusa. **Costurar e empreender: o universo da confecção**. Editora Senac São Paulo, 2018.

GARCIA, Marcolina Martins. **Tecelagem artesanal: estudo etnográfico em Hidrolândia-Goiás**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1981.

GEISEL, Amália Lucy. **Amália Lucy Geise**l (depoimento, 2005). Rio de Janeiro, CPDOC/Fundação Getulio Vargas (FGV), (1h38min).

GEISEL, Amália Lucy; LODY, Raul Giovanni da Motta. **Artesanato brasileiro: tecelagem**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1983.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 2. ed. São Paulo: Editora Atlas SA, 1989.

GOMIDES, Lana de Araújo. A Marca Como Elemento Cultural–A Moda Ecológica de Flavia Aranha. **RELACult-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, v. 5, n. 5, 2019.

GONÇALVES, Maria Augusta Salin. O método expositivo. **Kinesis**, 1984.

GONDIM, Maria Stela da Costa. **A inter-relação entre saberes científicos e saberes populares na escola: uma proposta interdisciplinar baseada em saberes das artesãs do Triângulo Mineiro.** Dissertação (Mestrado em Ensino de Ciências) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

GODOI, Juliana; GUIMARÃES, Rafael Siqueira de. Do original à cópia: a voz dos estilistas sobre a criação da moda. **Emancipação**, v. 10, n. 1, p. 375–386, 2010.

GUARACIABA, Lorena. Tecelagem doméstica. **Separata em Boletim do Museu Nacional**. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 14-17, 1938-41. p. 395-416, 1942.

HALL, Stuart. Da diáspora. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Caminhos e fronteiras**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. São Paulo. Ubu Editora, 2020.

IBGE. **IBGE - cidades @.** Disponível em:< https://cidades.ibge.gov.br/> . Acesso em: 04 abr. 2021.

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE SÃO PAULO. Atas de 1988. In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, volume LXXXIII. São Paulo, 1988.

INSTITUTO MAURO BORGES DE ESTATÍSTICAS E ESTUDOS SOCIOECONÔMICOS - IMB**.** **Goiás em dados: 2017**. Secretaria de Estado de Gestão e Planejamento**,** Governo do Estado de Goiás. Goiânia, 2018a.

INSTITUTO MAURO BORGES DE ESTATÍSTICAS E ESTUDOS SOCIOECONÔMICOS - IMB. **Goiás: visão geral**. Secretaria de Estado de Gestão e Planejamento, Governo do Estado de Goiás. Goiânia, 2018b.

INSTITUTO URDUME, 2011. Disponível em: < https://www.urdume.com.br/>. Acesso em: 31 abr. 2021.

IAMAMURA, Patrícia do Nascimento. **Corantes naturais do Cerrado para a produção do design de superfícies têxteis desenvolvidos com teares manuais: região de Carmo do Rio Claro-Furnas/MG.** Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

JARZOMBEK, Mark M. **Architecture of first societies: A global perspective.** John Wiley & Sons, 2014.

KEULLER, Adriana Tavares do Amaral Martins. **Os Estudos Físicos de Antropologia no Museu Nacional do Rio de Janeiro: Cientistas, objetos, ideais e instrumentos (1876-1939)**. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

KIDWELL, Claudia B. **Cutting a fashionable fit: Dressmakers' drafting systems in the United States.** Smithsonian Studies in History and Technology, 1979.

LACERDA, Regina. **Folclore brasileiro: Goiás**. Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Arte-FUNARTE, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977.

LAUER, Mirko. **Crítica do artesanato: plástica e sociedade nos Andes peruanos**. São Paulo: Nobel, 1983.

LEAL, Oscar. **Viagem às terras goyanas (Brazil Central)**. Lisboa: Typographia Minerva Central, 1892.

MACHADO, Alvaro.; MATUCK, Rubens.; CHIODETTO, Eder. **Mestres-artesãos**. Escola de Reeducação do Movimento Ivaldo Bertazzo, 2000.

MAGALHÃES, Valéria Barbosa. Apresentação. In: MAGALHÃES, Valéria Barbosa (org.). **História Oral e Migrações: método, memória e experiências**. São Paulo: Letra & Voz, 2017.

MALERONKA, Wanda. **Fazer roupa virou moda: um figurino de ocupação da mulher, São Paulo 1920-1950**. São Paulo: Senac, 2007.

MARCONI, Marina de Andrade. **Achegas ao estudo do artesanato de colchas de Franca**. Franca: Diário de Franca, 1981.

MATOS, Patrícia Francisco de. **As tramas do agronegócio nas "terras" do Sudeste Goiano**. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geografia – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

MATTHEWS, Kolanjikombil. **Encyclopaedic Dictionary of Textile Terms: Volume 4.** New Delhi, CRC Press, 2018.

MAUREAU, Xavier; FONSECA, Maria Cecília Londres; ALTAFIN, Glória. **Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro: uma abordagem tecnológica**. (Org. e texto). Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

MAUREAU, Xavier; FONSECA, Maria Cecília Londres. Tecelagem manual no Triângulo Mineiro: uma política sistemática de inventário tecnológico. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 21, p. 56-63, 1986.

MAZOYER, Marcel; ROUDART, Laurence.**Histórias das agriculturas no mundo: do neolítico à crise contemporânea.** UNESP, 2010.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral.** 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

MELO, Ludmila Machado de. **Dançar sem Fronteiras: uma urdidura cênica das fiandeiras.** Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

MÉTODO IOLI. Disponível em: < http://www.metodoioli.com.br/>. Acesso em: 11 mai. 2021.

MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>. Acesso em: 22 abr. 2021.

MIRANDA, Eduardo Augusto Rocha. **O artesanato do noroeste mineiro como potencial de turismo sustentável.** Monografia (Especialização em Gestão de Negócios em Turismo) – Centro de Excelência em Turismo – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

MIRANDA, Maria Fernanda C. **Mulheres de Linhas: dos cantos femininos de fiação do Vale do Rio Urucuia ao processo de criação em dança.** Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

MIRANDOLA, Norma Simão Adad. **As tecedeiras de Goiás: estudo linguístico, etnográfico e folclórico**. CEGRAF/UFG, 1993.

MIRANDOLA, Norma Simão Adad. **Frases de para-choques de caminhões seus saberes**. Editora Kelps, 2019.

MONTELEONE, Joana de Moraes. **O circuito das roupas: a corte, o consumo e a moda (Rio de Janeiro, 1840-1889)**. Tese (Doutorado em História Econômica). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MOOJEN, João. **Tecelagem doméstica.** Separata em Boletim do Museu Nacional, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 14-17, 1938-41. p. 382-394, 1942.

NOMURA, Hitoshi. **Vultos do folclore brasileiro**. Fundação Guimarães Duque, 2001.

OLIVEIRA, Alessandra Barbosa de. **A reestruturação produtiva em um cluster da tecelagem artesanal e os impactos no conteúdo do trabalho: elementos para compreensão da relação saúde-trabalho.** Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) – Escola de Engenharia – Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte, 2006.

OLIVEIRA, Hamilton Afonso; PAIVA, Hudson Carneiro de. Estrada de Ferro Goyaz e seus impactos na cidade de Ipameri/GO (1913-1930). **Revista Expedições**, v. 9, n. 4, p. 40-58, 2018.

PATAI, Daphne. **História oral, feminismo e política**. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** São Paulo: Contexto, 2006.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos: história, tramas, tipos e usos**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2019.

PIRES, Bárbara Luisa Fernandes. **O tecido das contradições e a trama das equivalências: gênero, arte e sociedade no ensaísmo de Gilda de Mello e Souza**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. **A globalização da natureza e a natureza da globalização.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

PRADO, Luís André do; BRAGA, João. **História da moda no Brasil : das influências às autorreferências**. 2 ed. São Paulo: Disal Editora, 2011.

PRADO, Luís André do. **Indústria do vestuário e moda no Brasil, sec. XIX a 1960- da cópia e adaptação à autonomização pelo simulacro**. Tese (Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo,2019.

PREFEITURA DE IPAMERI, 2021a**. Distritos e povoados**. Disponível em:< http://www.ipameri.go.gov.br/ipameri/distritos-e-povoados>. Acesso em: 04 abr. 2021.

PREFEITURA DE IPAMERI, 2021b **História e tradições**. Disponível em:< http://www.ipameri.go.gov.br/ipameri/historia>. Acesso em: 04 abr. 2021.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva.** São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

RESENDE, Isabela Aparecida Pinto. **Da preservação à inovação: a valorização da técnica tradicional como estratégia de incentivo ao processo criativo na**

tecelagem manual de Resende Costa-MG. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2019.

RIBEIRO, Célia. A aula magistral ou simplesmente aula expositiva. **Máthesis**, n. 16, p. 189-201, 2007.

RIBEIRO, José Felipe.WALTER, Bruno Machado Teles. Fitofisionomias do bioma cerrado. In: SANO, Sueli Matiko.; ALMEIDA, S. P. de (ed.). **Cerrado: ambiente e flora.** Planaltina: EMBRAPA-CPAC, 1998.

RIBEIRO, Adelia Mieglivich Mieglievich. Revisitando o Museu Nacional e a história da Antropologia no Brasil pelas mãos de Heloísa Alberto Torres. **Política & Sociedade**, v. 18, n. 41, p. 27-59, 2019.

RICARDO, Luciana de Maya. **Tessituras de identidades: O Poder em Suas Mãos**. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

RODRIGUES, Ana Izaura Pina. **A tecelagem manual em Brasília: uma investigação antropológica sobre o universo têxtil**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia – Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

SACHS, Jeffrey D. **A era do desenvolvimento sustentável.** Actual, 2017.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à província de Goiás.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

SAINT-HILAIRE, Auguste de; COSTA, Adroaldo Mesquita da. **Viagem ao Rio Grande do Sul**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

SAINT-HILAIRE, Auguste de; LESSA, Clado Ribeira de. **Viagem pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Geraes**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938. v. 1

SALCEDO, Elena. **Moda ética para um futuro sustentável**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.

SANTOS, Arlethe Cezar dos. **Entre fios e tramas: mulheres e tecelagem na Chapada dos Veadeiros.** Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Sociobiodiversidade e Sustentabilidade no Cerrado)—Universidade de Brasília, Alto Paraíso de Goiás - GO, 2018.

SANTOS, Clara Cruz. **Profissões e identidades profissionais**. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2011.

SANTOS, Micênio Carlos Lopes dos; SILVA; Gustavo Melo. **Tear: artesanato de Resende Costa.** São João del Rey: FUNREI, 1997.

SANTOS, Thayse Roberta Lima dos. **O ofício das lavadeiras de Codó-MA** (1950-1980). Monografia (Licenciatura em Ciências Humanas-História) – Universidade Federal do Maranhão, Codó, 2019.

SILVA, Christian Luiz da. **Desenvolvimento sustentável: um modelo analítico integrado e adaptativo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SILVA, Cleisiane de Souza. **Estudo da matemática presente na tecelagem artesanal de Resende Costa, MG**. Dissertação (Mestrado em Educação, Processos Socioeducativos e Práticas Escolares) - Departamento de Ciências da Educação - Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2020.

SILVA, Gustavo Melo. **Mercados como construções sociais: divisão do trabalho, organização e estrutura social de um mercado em um território municipal**. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SILVEIRA, Maria Isabel Sulino Carvalho. **No vai e vem do tear manual: Carmo do Rio Claro por designers e artesãos**. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2013.

SOARES, Flávio **Relatório de atividades: documentário tecendo memórias: um olhar sobre as histórias contadas pela comunidade tecelã fios do cerrado.** Relatório de atividades (Mestrado em Tecnologia, Comunicação e Educação) - Faculdade de Educação – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

SOBREIRA, Maria Adircila Starling. O estudo de têxteis no Brasil: uma pesquisa bibliométrica na base de dados Scielo. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 12, n. 25, p. 213–229, 2019.

SOUZA, Cristiane Natalício de. **Artesanato de tradição do tear em Resende Costa, MG**: trabalho, produção e comércio. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

TEIXEIRA, Raquel Dias (org.). **No "vão" do Urucuia: fios que entrelaçam saberes.** Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2010.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: História Oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TORTORA, Phylis G.; EUBANK, Keith. **Survey of historic costume**. 4. ed. Nova Iorque: Fairchild Publications, Inc., 2005.

TRUEL, Juana. **Los textiles precolombinos y su conservación**. Versão Online. Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano-Ambiental para América Latina y el Caribe (RLA), 1975.

VAZ, Murah Rannier Peixoto. **As terras do Divino Espírito Santo: Desenvolvimento Histórico do Município de Ipameri – GO.** Orizona: Master Gráfica, 2017.

VEIGA, João. **Ipameri histórico.** V.2. Goiânia: Kelps, 1994.

VEIGA, José Eli da. **A desgovernança mundial da sustentabilidade.** Editora 34, 2013.

VEZZOLI, Carlo; MANZINI, Ezio. **O desenvolvimento de produtos sustentáveis**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

WANDERLEY, Maria de Nazareth Baudel. O campesinato brasileiro: uma história de resistência. **Revista de economia e sociologia rural,** v. 52, p. 25-44, 2014.

WHITAKER, Dulce. Análise de entrevistas em pesquisas com histórias de vida. **Cadernos CERU,** v. 2, n. 11, p. 147–158, 2000.

YIN, Robert K. **Pesquisa Qualitativa do Início ao Fim**. Porto Alegre: Penso Editora, 2006.

Fontes orais

Ana Carolina Vaz [80 anos]. [nov. 2019]. Entrevistadora: Livia Teixeira Duarte. Ipameri, GO, 19 nov. 2019.

Jeronima Vaz de Assis; Lourenza Vaz da Costa; Dalila da Silva Vaz Costa [84 anos; 78 anos; 37 anos]. [dez. 2019]. Entrevistadora: Livia Teixeira Duarte. Ipameri, GO, 28 dez. 2019.

Ivone da Costa Pinto [84 anos]. [nov. 2019]. Entrevistadora: Livia Teixeira Duarte. Ipameri, GO, 21 nov. 2019.

Maria Francisca da Costa [88 anos]. [nov. 2019]. Entrevistadora: Livia Teixeira Duarte. Ipameri, GO, 20 nov. 2019.

Maria Veronica do Nascimento [87 anos]. [dez. 2019]. Entrevistadora: Livia Teixeira Duarte. Ipameri, GO, 26 dez. 2019.

Neide dos Santos Costa; Edith Costa Daher [80 anos; 81 anos]. [nov. 2019]. Entrevistadora: Livia Teixeira Duarte. Ipameri, GO, 16 nov. 2019.

Odília Peixoto da Silva[72 anos]. [nov. 2019]. Entrevistadora: Livia Teixeira Duarte. Ipameri, GO, 19 nov. 2019.