

## **A transdução do passado: dos panos funcionais aos tecidos simbólicos**

### *The transduction of the past: from the functional fabric to symbolic fabric*

**Claudia Renata Duarte**  
Mestre em História, PUC-SP  
claudiarenatadu@gmail.com

Resumo: Através de um estudo sobre a tecelagem manual no Triângulo Mineiro, o texto apresenta alguns aspectos da cultura material da região, ressaltando as permanências e transformações técnicas e estéticas deste patrimônio da arte de tecer. A introdução e consumo de tecidos industriais e sintéticos a partir da década de 1960 fez com que os panos de algodão artesanais praticamente desaparecessem. No entanto, na década de 1980 ocorreu uma retomada de interesse por esses produtos, não mais como tecidos funcionais, mas reinvestidos de valores simbólicos.

Palavras-chave: cultura material, tecelagem manual, Triângulo Mineiro

*Abstract: Through a study on manual weaver's work in Triangulo Mineiro, this study presents some aspects of the material culture of the region, pointing out constants and technical and esthetical transformation of the patrimonial weaver art. The introduction and consumption of industrial and synthetic fabrics since the decade of 1960 made the handicraft cotton fabric almost disappear. However, in the 80's, there were a recover of interest for this products not as functional fabric but coated by symbolic values.*

*Keywords: material culture, manual weaving, Triangulo Mineiro region*

Poucas coisas nos são tão familiares como os tecidos. Eles são parte integrante de nosso meio, servem ao vestuário, aos usos domésticos, à decoração, aos cuidados dos objetos, do corpo e da casa. Suas funções são inumeráveis, quase infinitas. Se os tecidos são, por definição, objetos banais do cotidiano, como podem eles então serem concebidos como patrimônio?

Mas a que se refere a noção de patrimônio hoje? Em linhas gerais podemos afirmar que a idéia atual de patrimônio diz respeito a uma construção social específica de um lugar e de um tempo dado, emanada de uma seleção coletiva fundada sobre valores que traduzem a capacidade de um objeto ou de um saber testemunhar diferentes campos da cultura, os quais contribuem de maneira decisiva para definir a identidade dos habitantes de um espaço.

Nesse registro, a produção ainda em vigor dos tecidos artesanais no Triângulo Mineiro

é representativa de como algumas tradições do passado podem ser valorizadas como patrimônio histórico, artístico e cultural, justamente por se enquadrarem na categoria de objetos de uso cotidiano. Dessa forma, através de uma pesquisa sobre um vasto inventário de códigos de repassos,<sup>1</sup> do estudo de antigos teares, rodas e outras ferramentas ainda em funcionamento, foi possível demonstrar que, longe de ser apenas uma sobrevivência do passado, este saber fazer da tecelagem manual é ainda vivo na região e pode ser interpretado como um patrimônio de habilidades e também como uma prática de resistência cotidiana à dissolução da memória, de uma cultura popular ameaçada constantemente pela massificação do consumo.

Mas, é preciso estar atento para o fato de que a ação de salvaguarda desta técnica apesar de reafirmar sua legitimidade, não deixa entretanto de modificar o seu sentido, ou seja, sua função na sociedade contemporânea.

Desta forma, o trabalho de resgate da memória contido na idéia de patrimônio ultrapassa o nível da reconstituição da prática de tecer para aceder a um segundo nível, aquele da interpretação dessa atividade nos dias atuais.

Assim, neste texto apresentaremos o caminho percorrido por esta atividade artesanal desde o período em que os teares e rodas eram acionados cotidianamente pelas artesãs em seus lares até o momento em que se deu a institucionalização deste saber-fazer. Institucionalização que transformou os panos artesanais de algodão, de tecidos utilitários cotidianos a tecidos cuja função principal é eminentemente simbólica, pois sua produção e aquisição se realizam num universo de valorização de um saber fazer que remonta as tradições da cultura local. Uma cultura tecelã cujos registros históricos têm origem nos séculos XVII e XVIII, época na qual os primeiros colonizadores começaram a se fixar na região.

Em Minas Gerais, dado o isolamento das áreas auríferas e a facilidade com que nela se poderia produzir o algodão - como os indígenas faziam há séculos -, os primeiros colonizadores deram início à fabricação caseira de tecidos, destinada a suprir suas necessidades imediatas (LIBBY, 2000, p. 1).

A prática difundiu-se até a segunda metade dos oitocentos, quando ultrapassou os limites da simples produção para o consumo doméstico e os panos mineiros começaram a ser

---

<sup>1</sup> Código de repasso é a programação grafada em papel que indica o padrão do tecido, ele contém as indicações necessárias tanto para passar os fios no tear, como para a sequência de pedalagem durante a execução da trama.

comercializados por toda a Capitania do Estado.

Em meados de 1770, o governador das Gerais Antônio de Noronha, denunciava às autoridades metropolitanas a multiplicação dos “estabelecimentos fabris” no interior da capitania, os quais, em seu entender, já ameaçavam tornar a região independente da importação de gêneros europeus. Os mineiros “vestiam a si e à sua própria família e a escravatura fazendo panos nas suas próprias fazendas, fábricas e teares” (MAXWELL, 1978, p. 86; CARVALHO, 1916, p. 9).

As denúncias em relação a tais atividades praticadas na Colônia não demoraram a surtir efeito e, em 1785, foi expedido o famoso *Alvará* de 5 de janeiro, proibindo a manufatura de vários tipos de tecidos, fazendo uma exceção "(...) àquelles dos ditos Teares, e Manufacturas, em que se técem, ou manufacturam Fazendas grossas de Algodão, que servem para o uso, e vestuario dos Negros, para enfadar, e empacotar Fazendas, e para outros Ministérios semelhantes" (p. 158).

Talvez por reconhecer a impossibilidade de suprir todo o vasto mercado colonial com produtos europeus, o documento fazia tais exceções. Em todo caso, a julgar pelas evidências disponíveis, o alvará não conseguiu estancar o crescimento do setor têxtil doméstico em Minas Gerais até a sua revogação ocorrida em 8 de abril de 1808.

Nesta época existiam muitos locais nos quais se produziam tecidos, segundo consta no documento intitulado “Teares do Brasil” - uma coleção de informes distritais, publicado pela Revista do Arquivo Público Mineiro (1995, p. 23-154). Apesar deste registro não fazer alusão à região do Triângulo Mineiro, os relatos dos viajantes, os inventários relativos ao século XIX, e a memória das dezenas de fiandeiras e tecedeiras existentes na atualidade, confirmam a continuidade de uma tecelagem manual existente no Triângulo Mineiro, desde o final do século XVIII, atribuindo ao tecido artesanal de algodão uma marcante participação na estética mineira.

O alvará não impediu o manuseio dos teares mineiros, entretanto, a partir da década de 60 do século XIX ocorreu uma importante transformação na atividade têxtil em Minas Gerais. Nesta data instalaram-se as primeiras unidades industriais que se diferenciavam da produção doméstica existente nas propriedades rurais, assentada numa base técnica rudimentar. Com a criação da Fábrica do Cedro (firma Mascarenhas & Irmãos) em 1868, localizada em Taboleiro Grande, iniciava-se a “era da indústria têxtil mineira”, sucedendo à duas outras experiências fracassadas, uma de 1837 com a criação da Cia Industrial Mineira do Distrito das Neves,

município de Sabará e a outra de 1850, a Fábrica Cana do Reino, em Conceição do Serro (CARDOSO, 1986, p. 64; LACOMBE, 1947, p. 98-101).

Em Uberabinha, antigo nome da cidade de Uberlândia, a produção industrial de tecidos iniciada em meados de 1920 foi à falência em pouco mais de três anos. (A TRIBUNA, 1927, p. 5). Apesar do seu fracasso, este empreendimento é representativo de uma época na qual a tradição dos teares caseiros começava a perder espaço em função do aparecimento de novas modalidades de consumo e de trabalho no meio urbano. No entanto, o caráter rural do município contribuiu para que a atividade permanecesse como uma ocupação importante para uma significativa parcela da população.

A partir das décadas de 1950 e 1960 verifica-se um rápido processo de urbanização em Uberlândia, acelerando a migração da zona rural de várias artesãs do Triângulo mineiro. Nesse deslocamento, boa parte de seus instrumentos de trabalho foram deixados para trás, seja pela falta de espaço nas habitações urbanas, ou mesmo pelo fato da tecelagem manual ser uma tarefa onerosa na cidade, já que neste ambiente se tornava difícil produzir a matéria-prima, ou seja, o algodão, sendo necessário então despender recursos financeiros para continuar tecendo.

Diante desses empecilhos seria natural que as artesãs desistissem de armar seus teares ou girar suas rodas de fiar e, realmente, muitas desistiram, transformando seus instrumentos em tamboretas, lenhas, ou deixando-os apodrecer ao relento. Em contrapartida, como já vimos, algumas destas mulheres continuaram tecendo em suas novas casas, tanto para o próprio consumo, como para terceiros.

No ambiente urbano a crescente penetração dos produtos industriais, considerados por muitos como portadores do “progresso”, ocasionou uma paulatina substituição dos similares artesanais, fazendo com que a transmissão das técnicas tradicionais da tecelagem fossem preteridas em nome de novos valores.

Assim, a tecelagem manual perdeu progressivamente o seu caráter de atividade cotidiana e passou a existir enquanto sobrevivência artesanal. Esta mudança na antiga história local do ofício corresponde às alterações nos costumes e modos de vida verificados a partir desta época. “A velha indústria caseira é desterrada da cidade pelo progresso, juntamente com outras tantas sobrevivências de costumes e ritos de um passado já longínquo”: as palavras do historiador Sérgio Buarque de Holanda referentes aos ofícios paulistas podem ser usadas para ilustrar o sentido geral das mudanças ocorridas na tecelagem do Triângulo

Mineiro (1975, p. 385).

A construção de teares, rodas, descaroçadores de algodão e todos os outros equipamentos necessários à fiação e a tecelagem pertence ao passado e atualmente seus proprietários somente os conservam em funcionamento por meio de consertos sucessivos. Possuí-los em nossos dias, só por compra de segunda mão ou por herança. Contudo, a guarda e o cuidado com estas ferramentas mantêm vivo este patrimônio da tecelã e fiandeira, que tem sido transmitido cada vez em menor escala às gerações mais novas.

A partir da coleta de depoimentos de vinte e oito artesãs, entre fiandeiras e tecelãs ainda em atividade em Uberlândia, Ituiutaba e São Gotardo foi possível compor um quadro com as tipologias dos tecidos, as variações cromáticas, os usos e desusos dos panos mineiros entre as décadas de 1930 e 2000. Elas narram ainda as interferências ocorridas na produção dos fios e tecidos a partir da migração para cidade e o conseqüente enxerto de novos elementos aos fios, tecidos e vestuário.

Os trajes de algodãozinho responderam às necessidades funcionais dos mineiros até o momento em que passaram a ser considerados rústicos demais. Mas, tendo em vista que a própria noção de "rústico" é histórica e está ligada às mudanças de padrões estéticos e de conforto, este estudo percorreu a trajetória do emprego destes tecidos, desde o período em que eram utilizados em larga escala pelos habitantes da zona rural, até o momento em que surgiu uma espécie de recusa em usá-los.

Os costumes de fiar, tecer e também de vestir o algodãozinho se consolidaram na zona rural do Triângulo Mineiro e, por muito tempo, formaram e foram percebidos como uma parte importante do modo de vida da região. Fiava-se o algodão para tecer todos os panos da casa, como toalhas, lençóis, cobertas, panos de mesa e também a maior parte dos tecidos destinados aos trajes. Em geral, urdia-se de uma só vez uma quantidade de varas de tecido suficiente para vestir todos os membros da família.

As indumentárias correspondiam às necessidades da vida social. Por ser um tecido resistente, as roupas cosidas em algodão eram destinadas ao trabalho na roça, já os vestidos confeccionados em chitas - tecidos ordinários de algodão e estampados a cores -, ganguinhas e sedas, bem como as camisas de casimira - tecido encorpado de lã, usado em geral para o vestuário masculino -, eram reservados aos domingos e festas. Uma prática comum, apesar de não ocorrer com muita frequência durante o ano, era o deslocamento do chefe da casa até as cidades mais próximas para adquirir peças inteiras de uma mesma fazenda com as quais se

fazia as roupas de passeio.

Apesar da simplicidade que compunha a estética caipira, muitos artificios eram utilizados para fazer com que os vestidos de algodão ganhassem vivacidade. Aliadas ao tingimento dos fios, fitas e sianinhas usadas como adorno em contornos e bainhas também enfeitavam e enchiam de graça a indumentária feminina. Os fios eram tingidos em cores variadas a partir de substâncias corantes e resinas filmógenas naturais. Era comum amarrar um cordão nas meadas de linhas antes do processo tintorial, para que ao secar, os fios ficassem mesclados, ora com a cor natural, ora com a cor da pigmentação escolhida. Esta técnica resultava em belos tecidos xadrezes ou riscados.

Este processo exigia o conhecimento das plantas da região e de suas propriedades. A fiandeira tinha acesso às folhas, ervas e cascas de paus que ofereciam pigmentos naturais, como o barbatimão, por exemplo, que fornece aos fios uma tonalidade marrom esverdeada de acordo com o tacho utilizado, de cobre ou ferro. De outros pigmentos como a quaresminha, extrai-se um tom amarelado que pode variar conforme a lua em que se tingem; do urucum consegue-se o vermelho, do anil descola-se o azul e, de ferros velhos, obtém-se a cor ferrugem.

Uma grande variedade de panos lisos ou trabalhados, serviram para vestir, até terem suas funções gradualmente redefinidas no decorrer das décadas de 1950 e 1960. A sensação desagradável do tecido de algodão em contato com a pele parece ter surgido nesta época, provocando uma nova relação do corpo com o cobrir-se, levando a uma procura por tecidos mais suaves.

Com a liberação dos costumes ocorrida a partir do período entre-guerras, liberou-se também o corpo, e este processo estabeleceu uma nova relação entre o organismo humano e o vestuário. Surgiram os tecidos leves, finos, macios e coloridos, feitos de novos materiais adaptados à revelação das formas. Junto à estas mudanças emergiu a preocupação com a flexibilidade e a elegância. Era preciso sentir-se bem na sua e numa segunda pele (GONÇALVES, 2002, p. 69). Mas, apesar desta nova relação com o vestir, pode-se também dizer o contrário, ou seja, a partir desta época, o corpo também tendeu a ser aprisionado por uma mentalidade e por um consumo massificado, descartando em ritmo acelerado os velhos valores, muitas vezes com critérios duvidosos.

A revolução têxtil não eliminou as fibras naturais seja de origem animal ou vegetal, mas criou-lhes grandes competidoras e associadas. O desenvolvimento da química industrial

com a criação de fios sintéticos esteve na base da evolução dos têxteis, unindo o “velho” ao “novo”, o algodão, a seda e a lã com materiais sintéticos. Desse casamento entre indústrias surgiu o Nylon, em 1935 nos laboratório da DuPont de Nemours, e posteriormente, o Tergal, tecidos provenientes dessas mesclas (GONÇALVES, 2002, p. 75). Eles podem ser considerados um dos grandes responsáveis pelo desuso dos tecidos artesanais, substituindo uma das únicas, senão as únicas peças que ainda eram utilizadas na zona rural até aquele momento, as calças masculinas usadas na roça.

Provavelmente a idéia de que o algodãozinho irrita a pele sequer existia na primeira metade do século XX. Com a migração das famílias das artesãs para o espaço urbano, verificou-se um desprestígio do uso desse tipo de tecido. Sentimento que acompanhava estas famílias recém-chegadas a este novo meio, onde a estética caipira revelava um certo ar de “inferioridade”. A adoção de novas formas de comportamento adquiridos na cidade contribuiu fortemente para criação de novos hábitos, como o de se comprar tecidos industrializados e também roupas prontas nas lojas.

De acordo com o Anuário Estatístico de Minas Gerais, a produção industrial de tecidos do Estado de Minas Gerais passou de Cr\$139.865.148 em 1936, para Cr\$1.204.731.071 em 1950 (p. 117). Tomando por base esses dados, é possível inferir que o vultoso aumento da produção industrial de tecidos corresponde à uma significativa redução na produção de tecidos manuais.

À medida que a competição entre os tecidos manuais e industriais se intensificou, a economia doméstica feminina foi se desestruturando diante das novas exigências por tecidos mais leves, passando a ser apontada como um “hábito” rural em oposição aos novos ritmos da vida urbana. Essa mudança de atitude provocou uma outra relação com os algodoads que geralmente eram plantados nos fundos dos quintais, ou em meio às plantações de leguminosas. Pois, ao se desvalorizar o uso dos tecidos advindos desta fibra, passando-se a vê-los como um pano que amassa, seca devagar, encolhe, pode ser atacado por parasitas e desfiar, passava-se também a perceber o seu cultivo como algo dispendioso. Afinal, porque cuidar de um algodoad se é para tecer apenas algumas peças por ano? Não bastasse o fato de tecelãs e fiandeiras não saber o que fazer com tanto algodão, o declínio da prática de mutirões de fiandeiras, onde se fiava num dia o produto de uma colheita, também contribuiu para o desuso dessa matéria-prima e contribuindo também para o aumento do consumo de linhas industriais e corantes sintéticos.

Mas, se por um lado, os tecidos artesanais perderam espaço para o artigo industrial, por outro, na década de 1980 surgiu em Uberlândia um interesse renovado por eles. A exemplo do que ocorria em várias regiões do país, especialmente nas áreas mais densamente urbanizadas, assistia-se ao aparecimento de um novo fenômeno cultural representado pelas camadas de maior poder aquisitivo interessadas em consumir os “produtos naturais”, carregados de significados históricos e valores simbólicos. Estes consumidores, em sua maioria, passaram a reinterpretar a função tradicional das peças transformando-as em objetos decorativos ou peças de recordação turística.

Diante da crescente demanda por tecidos produzidos manualmente, o Governo do Estado de Minas Gerais iniciou um programa visando o aproveitamento do potencial representado pelas atividades artesanais em geral, como forma de gerar aumento de renda e emprego para os trabalhadores que viviam destes ofícios.

Dentro desta diretriz, através do Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato - PNDA, criado em 1977 pelo governo federal e executado pela Secretaria de Estado do Trabalho, Ação Social e Desportos de Minas Gerais, mapeou-se o Estado registrando-se a produção de cada região, e realizando-se o cadastramento dos artesãos. Segundo os dados de uma sub-amostra deste cadastramento que abrangeu 514 municípios, a parcela da população pobre que utilizava o artesanato como fonte principal ou complementar de renda era reduzida. O número médio de artesãos encontrados em atividade era de 20 por cidade, havendo, no entanto, indicações da existência, especialmente nas cidades caracterizadas como pólo de atração de migrantes de zona rural (como é o caso de Uberlândia), de um número muito maior de pessoas dominando as técnicas artesanais, mas que se encontravam delas afastadas. (QUIRINO, 1979, p. 36)

Ainda segundo Quirino, o artesanato dos fios, em suas diferentes formas, foi localizado em 219 localidades de Minas Gerais, ou seja, em 70,4% dos municípios mineiros. A fiação, constituindo a modalidade mais difundida de artesanato, totalizou 19,2% das ocorrências registradas. No que se refere ao Triângulo Mineiro, ela se mostrou presente em mais de três quartos de seus municípios, alcançando o índice de 90%. Isto significa que o Triângulo se destacou com 16,4% das ocorrências, ocupando o segundo lugar na produção de fios no Estado. Em relação à produção de tecidos, esta atingiu apenas 4,4% das ocorrências artesanais em Minas Gerais, sendo que na região do Triângulo Mineiro a tecelagem manual representava 18% do artesanato ali produzido (1979, p. 39).



As informações produzidas pelo PNDA resultaram, em Minas Gerais, na elaboração do projeto de implantação de Unidades de Produção Artesanal. Neste projeto, as Prefeituras Municipais, apoiadas pelo Governo do Estado, estudaram a viabilidade da construção de micro-unidades de produção de acordo com a vocação de cada localidade.

Estes estudos se enquadravam dentro de um programa maior criado pelo Governo Estadual, o PROECI - Programa Estadual de Cidades Intermediárias -, atingindo 140 municípios brasileiros, sendo viabilizados por meio de um empréstimo junto ao Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID).

Uberlândia foi um dos municípios beneficiados pelo programa com a criação do Centro de Fiação e Tecelagem Dona Belmira. Sua implantação resultou de uma assessoria prestada aos técnicos da Secretaria do Trabalho e Ação Social do Estado de Minas - SETAS/MG, pelo artista plástico Edmar de Almeida, em 1976.

O objeto dessa assessoria, assim como a escolha da cidade, deveu-se à exposição-documento realizada em 1975, no Museu de Artes de São Paulo, intitulada “Repastos – Edmar e as tecedeiras do Triângulo Mineiro”. Nesta mostra, o artista plástico e um grupo de trinta e cinco artesãs de Uberlândia e região, fizeram um levantamento das técnicas da tecelagem manual destas localidades, através da coleta e do acervamento dos repastos, expondo dezenas de metros de tecidos com a tipologia tradicional do Triângulo Mineiro (DUARTE, 1998, p. 15).

A exposição despertou o interesse dos meios culturais e oficiais de Uberlândia, e resultou na formulação do projeto “Centros Intermediários - Implantação de Unidade de Produção de Tecelagem Artesanal em Uberlândia - MG, Proposta Técnica”. O projeto visava transformar a atividade, partindo da própria prática das tecelãs, para atingir um mercado mais amplo e elevar o nível de renda das pessoas envolvidas. Depois de várias reformulações, ele é aceito pelo Governo do Estado e aprovado pelo BID, por meio de um convênio de número 87, em abril de 1988, resultando na construção do Centro.

Como a tecelagem artesanal mineira possui características próprias que exigem trabalho coletivo em etapas diferenciadas - compreendendo desde o descaroçar o algodão até a finalização do tecido -, ela oferece a oportunidade para o idoso, o adulto, a criança e até o portador de necessidades especiais, de participar de seu processo. Daí o seu alcance social.

O objetivo era criar um centro de tecelagem onde seriam desenvolvidos apenas trabalhos com o tear. Porém, identificou-se nos bairros periféricos, através da mobilização das

Associações de Moradores, um grande número de pessoas interessadas em trabalhar com a tecelagem e também com a fiação, muitas das quais apresentavam necessidade imediata de iniciar as atividades, pois eventualmente recorriam a esse tipo de trabalho como meio de vida ou para complementar a renda familiar, mas que estavam sem praticar o ofício por falta de condições mínimas para exercê-lo.

A preocupação com o artesanato enquanto atividade econômica e com as possíveis formas de organizá-lo, visando aumentar a renda de populações carentes, pode ser observada em períodos de crise econômica, ou de grande concentração de renda. Em outros períodos da história brasileira observa-se tentativas de intervenção e proteção ao artesanato por parte do Estado. A constituição de 1938 já previa em seu artigo 136, que “o trabalho manual tem direito à solicitude e proteção especial do Estado” (QUIRINO, 1979, p. 8). No caso específico de Minas Gerais, o governo do Estado vem implantando políticas de apoio ao artesanato desde a década de 1950. Nesta época o governador Magalhães Pinto (1961-1966), lançou um projeto com o lema, “uma oficina em cada lar”, realizando pesquisas, cursos, exposições, assinando vários convênios destinados a incrementar o trabalho manual e elaborando um plano de cooperativas artesanais. Nesse sentido, em 1966 criou-se o trabalho artesanal nas cadeias públicas do Estado com o objetivo de proteger os detentos contra os males causados pela ociosidade prolongada, dando-lhes algumas condições de empregar o tempo vago e usar a imaginação em benefício próprio e da família (MARTINS, 1973, p. 41).

O Centro de Fiação e Tecelagem de Uberlândia também surgiu a partir de uma intervenção do poder público, com a intenção declarada de “guardar” uma das tradições regionais, oferecendo às artesãs um emprego, e à população do município uma oportunidade de reconhecer e adquirir produtos artesanais que trazem um pouco da história do lugar.

Na ocasião da criação do Centro dois discursos se cruzaram: o da tradição e o do mercado. Eles devem ser examinados para que se possa analisar a tecelagem ali praticada. O primeiro deles tende a cair na tentação folclorista e enxergar o artesanato como uma sobrevivência de culturas em extinção. O segundo, ocorrendo muitas vezes como uma reação ao primeiro, tende a privilegiar a explicação econômica, compreendendo o artesanato como um objeto qualquer regido pela lógica mercantil. É numa oscilação permanente entre estas duas posições que se realizam as atividades cotidianas do Centro, gerenciadas por uma hierarquia funcional.

Ele congrega o trabalho de 27 senhoras, entre fiandeiras e tecelãs, que têm entre 60 e

80 anos de idade. Estas mulheres são o elo de ligação entre o que foi legado pelo passado - a técnica, os diversos repassos e pisados do tear -, com as possibilidades futuras determinadas neste espaço pela figura, até então estranha neste ofício, do *designer*. Há sempre uma procura de um ponto médio entre a novidade e a tradição na base das operações de estética. Aqui nos servimos deste termo como indicativo das qualidades que nos apercebemos através das sensações de beleza. Nos tecidos, tais qualidades se dão na cor e no desenho em primeiro lugar, mas também no aspecto dado pela estrutura (cruzamento dos fios), a textura e a natureza das matérias-primas têxteis, já que as fibras têm características visuais próprias.

Desta forma, assimilando os novos elementos introduzidos pelos *designers*, os tecidos ali produzidos tornaram-se cada vez mais híbridos. Além das matérias primas sintéticas, novas leituras sobre os repassos tradicionais e novas pesquisas com matérias corantes naturais foram experimentadas. Neste espaço ainda é possível encontrar grandes panos esticados nos teares e fiandeiras produzindo fios, diariamente.

Mas fora do Centro, as poucas tecelãs que ainda praticam esta atividade enfrentam dificuldade em encontrar a matéria-prima natural. A necessidade de vender os tecidos rapidamente, em feiras de artesanato, o desuso do algodãozinho ditado pela moda urbana, dentre outros elementos, são apontados como responsáveis, em muitos casos, pela diminuição do tamanho das peças e pelo aumento do uso de fios e corantes industriais. Não se tecem mais cobertas e mantas a não ser por encomendas, preferindo-se os jogos americanos - hoje o produto mais vendido tanto nas feiras como no Centro, provavelmente pelo preço acessível.

O uso do código de repasso também tem sido reduzido, e isto por dois motivos aparentes: o tecido liso é menos complexo e sua tecitura mais ágil, principalmente quando se utiliza fios industriais, dispensando o ato de fiar. O tempo dispensado ao feitiço dos panos é outro, quando a produção é voltada para o mercado.

Portanto, é preciso assimilar e internalizar elementos externos àqueles da tradição. Reencontrar e conservar uma memória para produzir valor de uso pelas estruturas da patrimonialização implica em incorporar saberes armazenados a um processo econômico, na medida em que eles adquirem valor de troca. Fundamentalmente, o processo social de guarda e de difusão de saberes reenvia não somente à questão da aprendizagem técnica mas também a um aprendizado no que diz respeito à economia de mercado envolvendo assim uma comunicação entre as instâncias culturais e as estruturas produtivas.

Mas, se por um lado assistimos à assimilação de novos elementos aos tecidos, tanto

materiais, como simbólicos, por outro, verifica-se que o processo de reatualização desse artesanato mantém a mesma técnica milenar de cruzar os fios para formar a superfície plana e plena dos tecidos nos centenários teares de madeira. A estética do mercado lhes impõe, por vezes como foi descrito, profundas variações, mas as suas características essenciais são refratárias à evolução, devido à "inércia" técnica desta atividade artesanal. E é em função desta inércia que se conservam, com um mínimo de modificações e adaptações, os principais aspectos da tecelagem manual.

Caso esta prática não fosse tão rigidamente codificada em termos do gestual empregado - ou seja, na maneira de se utilizar o tear e os repassos -, não se teria oportunidade de inventariar este ofício tradicional, as matérias-primas, os instrumentos, os processos e os produtos utilizados, assim como o próprio gesto, já que este é também parte constitutiva de qualquer ciclo operatório.

Do esboço do repasso ao produto acabado, os suportes deste saber técnico se metamorfoseiam. O repasso é a grafia que indica o modo de se cruzar os fios e de se manusear o tear. Os gestos são reportados sobre um suporte de papel que materializa o movimento dos fios da urdidura e da trama necessários para confeccionar o desenho no tecido. É então nesta fase que se opera verdadeiramente a alquimia entre a arte do desenho e a concretização do tecido, da técnica da tecelagem. Assim, ao ritmo de diferentes gestos, o tecido ganha vida em princípio por sua concepção estética, para depois se materializar no momento de sua produção.

Ocorre aí uma transdução, uma transformação de um projeto escrito em um tecido tecido. O conceito de transdução formulado pelo filósofo Gilbert Simondon, define um processo que opera a passagem de um estado a outro como "uma operação física, biológica, mental, social, na qual uma atividade se propaga de pouco a pouco, ao interior de um domínio ou por meio de domínios aparentemente separados" (1989, p. 25). Na tecelagem manual ocorre verdadeiramente uma operação de transdução na medida em que a artesã faz passar a informação de um texto ou sinal gráfico inscrito em papel à outro sinal materializado no têxtil, ela passa de um domínio de saber a outro, de uma referência a outra. Esta operação consiste, essencialmente, em selecionar um elemento textual, retirá-lo de seu contexto original e deslocá-lo para fazê-lo entrar em ressonância com um novo contexto.

A fiandeira e a tecelã, quando torcem e batem o algodão na transformação da fibra em fio e deste em tecido, têm seu olhar, seus gestos, sua atenção participando do devir-

homogêneo da fibra, para que assim se realize a tomada da forma. Desse modo a “informação” não é simplesmente imposta do exterior a uma matéria inerte e amorfa, mas surge por transdução no próprio devir da matéria operada pela artesã.

As transformações no uso dos fios e dos tecidos artesanais ao longo da história não devem ser medidos apenas em termos de rupturas e reconciliações, mas igualmente em termos de novas descobertas: seu mérito não está só no fato das artesãs atualizarem constantemente o passado, mas nas novas relações que elas permitem instituir do presente para o futuro, mantendo viva a construção dos tecidos artesanais, que outrora eram feitos para a vestimenta e que hoje tiveram sua função reinvestida por um novo valor, um valor simbólico.

Como vimos, com o surgimento dos tecidos sintéticos, o algodãozinho, tão utilitário em outras épocas, perdeu espaço nos guarda-roupas e redefiniu o papel do tear dentro da família. Hoje quando se pensa em tecidos funcionais temos em mente tecidos que trazem em suas tramas elementos antibacterianos, hidratantes, anti-chamas, repelentes à água, etc. Busca-se nestes tecidos mais do que a função de cobrir, proteger o corpo ou estar na moda, busca-se também o aumento de performance, conforto, saúde e ergonomia. Neste sentido, a compra de um tecido artesanal se insere em outro registro, não porque ele se tornou anti-funcional, mas porque a sua função foi modificada. Agora, mais do que cobrir, ele se presta a um outro papel, ele representa a valorização da tradição e da cultura regional.

Desta forma, estas senhoras que ainda fiam e tecem representam um verdadeiro "patrimônio de habilidades". Apoiá-las não significa abster-se de inovar, mas aproveitar suas lições numa época em que o consumo cotidiano de tecnologias dirigidas pelos interesses do mercado relegam, muitas vezes, a criatividade e a inventividade a um segundo plano.

Repensar a estética daquilo que em nossos dias tomou o nome - muitas vezes questionável - de atividade rústica, não significa fazer uma saudação nostálgica da destreza manual que permitia a habilidosa criação de objetos outrora funcionais, mas sim chamar à atenção ao fato de que a partir do momento em que se percebe a tecelagem manual apenas como resquício fossilizado de uma sociedade tradicional, corre-se o risco de ignorar sua contemporaneidade e minimizar sua importância. Trata-se, portanto, de valorizar um antigo saber técnico e uma outra possibilidade funcional e estética em relação à tecnologia dominante.

## Referências

- Anuário Estatístico de Minas Gerais. Produção Geral – Séries Retrospectivas. IV Produção Industrial, 1950.
- CANCLINI, Nestor. G. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.
- CARDOSO, Heloísa Helena Pacheco. Disciplina e controle no espaço fabril: o trabalhador têxtil em Minas Gerais. In: Revista Brasileira de História, vol. 6, n. 11, p.63-74, set. 1986.
- CARVALHO, Daniel de. Notícia histórica sobre o algodão em Minas. Rio de Janeiro: Typ. Jornal do Comércio, 1916.
- CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.
- DUARTE, Claudia Renata. Tecelagem manual no Triângulo Mineiro: história e cultura material. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- DUARTE, Vanúsia. Arte que o tempo não vai apagar. In: Revista Minas Gerais. Belo Horizonte: Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Ano I, n. 12, p. 16-25, dez. 1998.
- GONÇALVES, Raquel. Histórias com sentidos. Lisboa-Portugal: Terramar, 2002.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Caminhos e fronteiras. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- LACOMBE, Américo Jacobina. “Origens da indústria de tecidos em Minas Gerais.” In: Digesto Econômico, n. 32, p.98-101, julho de 1947.
- LATOUR, Bruno. Jamais fomos modernos. Tradução: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LIBBY, Douglas Cole. A tecelagem doméstica em Minas Gerais Oitocentista. Histórias. Belo Horizonte: Unicentro Newton Paiva, ano 3, n. 5, p.1-5, junho de 2000.
- MARTINS, Saul. Contribuição ao estudo científico do artesanato. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973.
- MAXWELL, Kenneth. A devassa da devassa: a Inconfidência Mineira, Brasil e Portugal, 1750-1808. 2ª ed. Trad.: João Maia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- QUIRINO, Tarcísio Rego (et al.). Mapeamento do Artesanato Mineiro. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1979.
- Relatório, parecer, balanço geral e demais documentos apresentados à Assembléia Geral Ordinária da Companhia Industrial Triangulo Mineiro. In: A Tribuna, Uberabinha, 5 de junho

de 1927, nº 372, p.5.

Reprodução fac-similar do Alvará de 5 de janeiro de 1785 proibindo as manufaturas no Brasil. In: Revista do Arquivo Público Mineiro, Ano XL, Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1995.

SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 1989.