

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ITAJUBÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO,
TECNOLOGIAS E SOCIEDADE

Guilherme Leite Garrido Silva

RASTREANDO ARTEFATOS ARTESANAIS EM UM MUNICÍPIO DO SUL
DE MINAS GERAIS

Itajubá

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ITAJUBÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO,
TECNOLOGIAS E SOCIEDADE

Guilherme Leite Garrido Silva

RASTREANDO ARTEFATOS ARTESANAIS EM UM MUNICÍPIO DO SUL
DE MINAS GERAIS

Dissertação de mestrado submetida à banca de defesa
do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento,
Tecnologias e Sociedade (DTecS) em 06 de Março de
2017.

Orientador: Prof. Dr. Adilson da Silva Mello

Avaliador: Prof. Dr. Guilherme Corrêa Meyer

Avaliador: Prof. Dr. Luiz Eugênio Veneziani Pasin

Itajubá

2017

Guilherme Leite Garrido Silva

RASTREANDO ARTEFATOS ARTESANAIS EM UM MUNICÍPIO DO SUL
DE MINAS GERAIS

Dissertação de mestrado submetida à banca de
defesa do Programa de Pós-Graduação em
Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade (DTecS)

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Adilson da Silva Mello

Prof. Dr. Luiz Eugênio Veneziani Pasin

Prof. Dr. Guilherme Corrêa Meyer

Itajubá/MG, Março de 2017.

AGRADECIMENTOS

Quem lê um agradecimento pressupõe uma certa ordenação, escalonamento ou qualquer outro método que transmita um gradiente axiológico. Não há ordem. E na desordem é que agradeço aos meus pais Brener e Regina pelos infinitos momentos de apoio e pelas incontáveis maneiras de incentivo. Agradeço a minha irmã Bárbara pelo constante companheirismo em todas as situações ao longo de nossas vidas. À Lauren, sem a qual em quase nada os horizontes se expandiriam e que se faz cada vez mais imprescindível para que o sentido se renove.

Sou muito grato também aos cooperados da Cooperativa Mariense de Artesanato – Gente de Fibra que sempre me receberam com atenção e delicadeza. Agradeço a Domingos Tótora por ter compartilhado diversas vezes relatos e experiências, e por ter me apresentado os detalhes de seu trabalho. Agradeço a Leonardo Bueno, quem prestemente abriu as portas de seu ateliê.

Agradeço aos colegas de mestrado Camila, Isabella, Douglas, Marcelo, Carlos e Paula pelos diversos momentos de alegria, discussão, aprendizagem e experiência ao longo desses últimos anos. Agradeço também ao meu orientador Adilson, quem sempre me confiou as tarefas mais desafiadoras ao longo do curso. À Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por ter apoiado e fomentado o planejamento, desenvolvimento e execução dessa pesquisa. É com gratidão que me despeço.

Itajubá, Março de 2017.

*"Tentei dizer isso metodologicamente, porque
estamos em uma universidade e devemos
expressar essas coisas suculentas de uma
forma seca."*

Vilém Flusser

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Comparativo entre peças produzidas por Domingos Tótora	37
Figura 2. Fibra da casca da bananeira em seu estado natural	40
Figura 3. Cordame feito da fibra da bananeira	41
Figura 4. Ateliê de Domingos Tótora em Maria da Fé em Janeiro de 2016	44
Figura 5. Comparativo entre peças produzidas pela Cooperativa Mariense de Artesanato – Gente de Fibra	47
Figura 6. Exemplo de uma iniciativa individual na Cooperativa Gente de Fibra realizada em Abril de 2016	49
Figura 7. Fluxograma de linha de produção da Cooperativa Gente de Fibra	50
Figura 8. Papelão mergulhado em água	51
Figura 9. Liquidificador industrial	52
Figura 10. Peneira para escoamento do excesso de água	52
Figura 11. Prensa para blocos de massa	53
Figura 12. Estoque de massa semiprocessada	54
Figura 13. Misturador industrial	54
Figura 14. Massa sendo aplicada sobre molde	55
Figura 15. Painel de pressão industrial	56
Figura 16. Fibra de bananeira beneficiada e desfiada	56
Figura 17. Secagem das peças ao ar livre	57
Figura 18. Secagem das peças no forno industrial	58
Figura 19. Etapa de pintura com pigmentos naturais terrosos	58
Figura 20. Etapa de encordoamento artesanal	59
Figura 21. Oficina de Domingos Tótora em Maria da Fé	62
Figura 22. Imagem ilustrativa de um produto da Linha Barrado	63
Figura 23. Imagem ilustrativa de um produto da Linha Janela	64
Figura 24. Imagem ilustrativa de um produto da Linha Borda	64
Figura 25. Imagem ilustrativa de um produto da Linha Coral	65
Figura 26. Imagem ilustrativa de um produto da Linha Luminárias	65
Figura 27. Imagem ilustrativa de um produto da Linha Vazada	66
Figura 28. Imagem ilustrativa de um produto da Linha Fibras	66
Figura 29. Representação gráfica das classificações SEBRAE para artesanato	72

Figura 30. Tipologia de matéria-prima classificada pelo SEBRAE	74
Figura 31. Exemplo de apropriação da identidade local pelo artefato produzido na Cooperativa Gente de Fibra	79
Figura 32. Cadeira intitulada “Rio Manso”, por Domingos Tótora	80
Figura 33. Ateliê Domingos Tótora em Maria da Fé	84
Figura 34. Ateliê Leonardo Bueno em Maria da Fé	85
Figura 35. Torno mecânico presente na linha de produção de Leonardo Bueno	86

LISTA DE SIGLAS

ANT – *Actor-Network Theory*

CC – Cartografia de Controvérsias

CNPJ – Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IQS – Instituto de Qualidade Sustentável

SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

UNIFEI – Universidade Federal de Itajubá

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Justificativa	14
Objetivos Geral e Específicos	15
A CONSTRUÇÃO DE UM PENSAMENTO EM REDE	17
Recriação de Associações	24
Um objeto cartografado	28
METODOLOGIA	31
CAPÍTULO I – O autor e a técnica	35
O diálogo híbrido na criação	42
A técnica compartilhada	45
CAPÍTULO II – As partes são o todo	61
Coletivo criador	61
Instituição actante	68
Interface design	75
Intersecção conceitual	81
CAPÍTULO III – As influências no (re)arranjo dos atores	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99
APÊNDICE A – Transcrição de entrevista com Domingos Tótora	103
APÊNDICE B – Transcrição de entrevista com Leonardo Bueno	113
ANEXO A – Termo de autorização de uso de nome Domingos Tótora	125
ANEXO B – Termo de autorização de uso de nome Leonardo Bueno	126

RESUMO

Esta pesquisa realizou uma análise sobre os artefatos artesanais produzidos no município de Maria da Fé, no sul de Minas Gerais. Com a utilização da *Actor-Network Theory* (ANT), foram identificados três atores principais que produzem parte do artefato artesanal no município. Os procedimentos metodológicos de investigação com foco sobre o artefato foram realizados por meio de entrevistas, observações e anotações e caderno de campo, observando a Cartografia de Controvérsias como um método guia para delineamento do campo. Foi constatado que os elementos técnicos da produção artesanal e os atores interessados ao tema no município influenciaram o desenvolvimento do artesanato local, promovendo fonte de renda para a população e reconfiguração dos aspectos sociais locais. A tecnologia presente na produção artesanal possuiu interface com o design, porém se apoiou na construção discursiva para se reafirmar como ponto de referência para o artesanato brasileiro.

Palavras-chave: Artefato; Artesanato; Actor-Network Theory; Tecnologia.

ABSTRACT

This research developed an analysis over artisanal artifacts produced at Maria da Fe, South of Minas Gerais. By the use of Actor-Network Theory (ANT), three main actors were identified as producers of part of local craftwork. Methodological procedures for investigation focused on the artifact were developed by interviews, observation and notes on field notebook, observing Cartography of Controversies as a guide method for field delimitation. It was found that technical elements of artisanal production and local actors interested on theme influenced the development of local craft, promoting source of income for population and reconfiguration of local social aspects. Technology present in artisanal production has interface with design, but supported itself at discursive construction to reinforce it as reference for Brazilian craftwork.

Key-words: Artifact; Craftwork; Actor-Network Theory; Technology.

INTRODUÇÃO

Ir a campo com um olhar formatado é agir verticalmente sobre o objeto de pesquisa, forçando o enquadramento e a estabilização daquilo que é multiforme e dinâmico. Compreender um social é considerar aquilo que nos torna seres sociais, aquilo que media nossa sociabilidade. Foram apresentadas nessas breves linhas as duas principais guias que balizaram o desenvolvimento do pensamento expresso nesse trabalho. O primeiro é ter ciência de que as variáveis do campo não podem ser rotuladas, formatadas, nem generalizadas. O segundo é que há mais elementos que compõem o social do que apenas os seres humanos.

Portanto, é necessário observar esse novo social proposto a fim de encontrar os elementos que o constituem. Segundo Latour (2005) esse social é composto de elementos humanos e não humanos. Esses atores¹ se associam e se reassociam em rede, compondo uma instabilidade na qual suas relevâncias são consideradas equivalentemente.

Nesse social, o elemento não humano está presente como condicionante na constituição de uma rede. A rede expressa nesse trabalho é composta de objetos, instrumentos, instituições, pessoas, intenções, bem como as forças que cada um desses elementos carrega. Por conseguinte, mecanismos congruente e alternativos serão requisitados para que a observação seja realizada conforme as demandas desafiadoras dos procedimentos teóricos e empíricos. Assim, a interdisciplinaridade se apresenta como opção de abordagem teórico-metodológica para desenvolvimento desse trabalho.

A interdisciplinaridade aqui proposta está situada pela Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) na Grande Área Multidisciplinar². Para tal realização interdisciplinar de pesquisa, as perspectivas da Sociologia, da Antropologia, da Filosofia e do Design foram utilizadas com o intuito de buscar diferentes pontos de vista sobre um único objeto de pesquisa. A abordagem interdisciplinar buscou observar a rede de afetações presente na produção artesanal de artefatos de decoração e utilitários no município de Maria da Fé, no sul de Minas Gerais.

Essa pesquisa surge como uma ramificação dos trabalhos realizados pelo Grupo de Ensino, Pesquisa e Extensão em Tecnologia e Ciência (GEPETEC), pertencente ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade (DTecS) da Universidade Federal de Itajubá (UNIFEI).

¹ O conceito de “ator” aqui utilizado se refere àquele presente em Latour, Bruno. *Reassembling the Social: an introduction to Actor-Network Theory*. New York: Oxford University Press Inc., 2005.

² Fonte: Documento de Área 2013 disponível em: <http://www.capes.gov.br/component/content/article/44-avaliacao/4674-interdisciplinar>

Atuando com pesquisas acerca do artesanato no município de Maria da Fé, ao sul de Minas Gerais, o GEPETEC compreende diferentes perspectivas sobre o tema mediante a utilização da *Actor-Network Theory*. Ademais, a interdisciplinaridade presente nessas pesquisas provê múltiplas observações sobre o o mesmo objeto de pesquisa. Dessa forma, o primeiro trabalho realizado em Maria da Fé foi desenvolvido por Domingos (2014) que buscou observar a interface entre a produção tecnológica para artesanato e a engenharia de materiais como caminho viável para o desenvolvimento produtivo do artesanato.

Em seguida, Veiga (2016) buscou estudar a inserção do designer no ambiente de produção artesanal ao desconstruir o discurso competente frente às práticas artesanais já instaladas naquela sociedade. Lima (2016), por sua vez, buscou compreender a questão da construção identitária do artesanato produzido por uma associação de artesãos de Maria da Fé. Os últimos dois trabalhos resultaram na criação de uma ferramenta de estabilização do contexto social para fins de análise, conforme os moldes iniciados por Venturini (2012).

Portanto, a presente pesquisa se apresenta como um fechamento da última perspectiva acerca do artesanato produzido em Maria da Fé, realizando uma observação sobre os componentes desse artesanato que não foram compreendidos nas pesquisas supracitadas. Buscou-se, portanto, mediante todos esses trabalhos realizados pelo GEPETEC, mapear os pontos dessa rede que contribuíram para a formação do artesanato em Maria da Fé.

O relato de constituição dessa rede não será feito pela perspectiva dos humanos, mas sim abordando o artefato artesanal como o narrador de sua própria história. Esse artefato aqui compreendido não possui sua definição apenas apoiada no seu significado de dicionário. Ou seja, não se refere apenas ao “produto ou obra do trabalho mecânico”³. O artefato aqui referenciado também não se direciona a um objeto específico de uma série, nem mesmo a uma série de produção, mas se refere à materialização do artesanato como instituição intangível da cultura local. Portanto, para essa pesquisa, quando houver referência ao termo artefato artesanal de Maria da Fé, compreende-se o artefato proveniente das oficinas de Domingos Tótor, de Leonardo Bueno e da Cooperativa Mariense de Artesanato – Gente de Fibra.

Assim, o desenvolvimento desse trabalho foi realizado em três capítulos. O primeiro capítulo busca apresentar o primeiro exemplo da relação entre atores de diferentes naturezas. São apresentados o autor e a técnica de produção artesanal que iniciaram o movimento de reconfiguração do artesanato no município de Maria da Fé. Ainda no primeiro capítulo

³ <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=&palavra=Artefato>

também é apresentado o primeiro movimento de dissipação dessa técnica e compartilhamento de saberes, reordenando mais uma vez o cenário do artesanato mariense.

O segundo capítulo busca colocar em evidência os elementos inumanos institucionalizados, como o próprio design, que cunham sobre o artefato e os indícios carregados como rastros dessa relação. Assim, se faz necessária a inserção gradual de componentes dessa rede que vão sendo agenciados⁴ mediante o decorrer da narrativa.

No capítulo três, o desenvolvimento histórico do artefato artesanal mariense agrega mais um ator, explicitando o rearranjo do cenário artesanal em Maria da Fé no início dos anos 2000. A justaposição dos diferentes tipos de artefatos artesanais produzidos no município possui como intersecção um elemento intangível e que resta como fonte de novas questões e possibilidades de investigação.

Mas para que possam ser desenvolvidos os capítulos supracitados, é necessário introduzir o encadeamento dos arranjos que possibilitaram o surgimento e o desenvolvimento do artesanato na cidade de Maria da Fé.

Com uma população em torno de 14.500 habitantes⁵, o município situado no sul do Estado de Minas Gerais teve sua economia baseada em produtos derivados do setor primário. Além da produção pecuária, a monocultura da batata foi o aspecto que colocou o município em posição de relevância no cenário de produção agrícola nacional durante décadas (ALVES *et al.*, 2012). A presença da Empresa de Pesquisa Agropecuária de Minas Gerais (EPAMIG) desde 1974 promoveu grande vantagem competitiva aos produtores locais, já que os avanços em técnicas de manejo e cultura da batata eram de tradicionalmente praticados na região (ALVES *et al.*, 2012).

Porém, nem mesmo essas condições foram suficientes para que na segunda metade da década de 1990 o mercado de produção de batata em Maria da Fé sofresse uma grande crise. De acordo com Pinho (2013), muitas famílias da região perderam a produção e seus bens para quitar dívidas com o setor bancário. O principal motivo apontado para a quebra do mercado foi a rápida e eficiente inserção dos produtores de batata do Estado do Paraná no cenário de produção nacional. As vantagens logísticas para escoamento de produção beneficiaram os produtores paranaenses, viabilizando os investimentos e afetando o mercado batateiro em Maria da Fé.

⁴ Para Latour (2005), o conceito de agenciamento corresponda à toda ação, que parte de um ator humano ou não humano, e que afeta outro componente da rede, seja esse outro componente um elemento humano ou inumano.

⁵ População estimada para o ano de 2015. Fonte: IBGE. Disponível em:

<http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=313990&search=minas-gerais|maria-da-fe>

Segundo Pinho (2013), o excedente de mão de obra no município inflou as indústrias da região, mas outra parcela dessa população buscou formas alternativas de sustento. Uma dessas alternativas foi o artesanato facilmente encontrado nas regiões interioranas, como o bordado, o crochê, o fuxico e a reutilização de materiais recicláveis.

Mais de duas décadas se passaram e tais tipos de artesanato ainda estão presentes no município⁶. Entretanto, nesse período outras formas de trabalho artesanal foram desenvolvidas, e tais produções colocaram Maria da Fé no cenário internacional de produtos artesanais. Um dos motivos apontados para essa projeção é a associação do design às técnicas de produção manufaturada, o que afetou em diversos aspectos o produto final. Porém, outros elementos menos explícitos se mostraram tão relevantes ao artefato artesanal mariense quanto a sua origem atrelada ao design brasileiro. Tais interferências e características serão abordadas mais profundamente ao longo do trabalho.

Contudo, antes de explorar o artesanato mariense será necessária uma fundamentação teórica que explique a construção de pensamentos no decorrer da pesquisa. Essa fundamentação proverá elementos para que, de acordo com Latour (2005), seja possível “abrir a caixa-preta” do artefato artesanal mariense. Ou pelas palavras de Meyer (2013), isso significa rastrear os fatos e atores que compuseram a constituição daquilo que se faz presente.

Justificativa

A justificativa para esse trabalho reside na oportunidade de desenvolver uma compreensão dos ajustes ocorridos em uma sociedade pela perspectiva de elementos recorrentemente desconsiderados aos estudos sociais. Esses ajustes são os elementos que condicionaram mudanças nos campos econômico e social, como a substituição do principal esteio econômico do município, e o crescente interesse sobre o setor de turismo.

A crescente aceitação da ANT no cenário de pesquisas em Ciências Sociais é uma resposta à histórica negação do posicionamento dos Construtivistas na compreensão do social, pois a ANT provê maior gama de variáveis a serem consideradas durante o processo construtivo das realidades sociais (THOMAS; BUCH, 2013). Assim, a técnica e a tecnologia presentes no tema da produção artesanal são atribuídos a capacidade que lhes confere o status de condicionantes das associações e reassociações de elementos humanos.

⁶ Pesquisas acerca desse tipo de artesanato foram realizadas por Veiga (2016) e Lima (2016).

Essa investigação fecha um ciclo das pesquisas desenvolvidas pelo GEPETEC acerca do artesanato produzido em Maria da Fé, transportando o foco da discussão sobre a relação entre Domingos Tótora e a Cooperativa Mariense de Artesanato – Gente de Fibra, e complexificando a rede com a inserção de um novo elemento desconsiderado das pesquisas anteriores, Leonardo Bueno.

Para tanto, essa pesquisa, além de partir da ANT como base epistemológica, ainda se propõe ser realizada de maneira interdisciplinar, ou seja, colocar-se diante das múltiplas fronteiras que as disciplinas possuem com o desconhecido. Ademais, realizar uma pesquisa nesses moldes sobre a produção artesanal em um município sul mineiro é uma forma de atrair a atenção dos grupos interessados para as questões concernentes às potencialidades das iniciativas em desenvolvimento tecnológico.

Objetivos Geral e Específicos

Essa pesquisa possui como objeto a produção de artefatos artesanais no município de Maria da Fé, situado no Estado de Minas Gerais e como problema a identificação dos rastros do desenvolvimento desses artefatos ao longo do tempo. O objetivo geral nesse sentido foi relatar a história de desenvolvimento do artefato artesanal mariense pela perspectiva do próprio artefato.

Como objetivos específicos, buscou-se identificar os elementos que pudessem se enquadrar como narradores dessa história; explorar as fronteiras entre as denominações e apropriações conceituais evidenciadas pelos atores humanos; e confrontar esses elementos discursivos com aquilo apresentado pelos artefatos no decorrer da pesquisa.

Se esse trabalho se propõe a se apoiar em uma epistemologia controversa, a metodologia aqui utilizada buscou seguir uma coerência com a instabilidade inerente às etapas empíricas de pesquisa. Utilizar uma metodologia predefinida seria uma maneira de engessar, de cristalizar a observação, limitando as possibilidades de investigação a determinados procedimentos metodológicos. Apesar da proposta dessa pesquisa ser um relato da história dos artefatos por eles mesmos, a concretude do fato não impede que o caráter instável da rede ainda exerça sobre o campo suas dinâmicas intrínsecas.

Em outras palavras, os cenários observados durante as pesquisas de campo foram considerados fenômenos, os quais se reformulavam quando na presença do pesquisador, obrigando o próprio pesquisador a rearranjar suas perspectivas sobre a dinamicidade do fenômeno.

Essas adaptações ocorreram, sobretudo, na metodologia que foi sendo construída durante a investigação, mas também sobre as referências teóricas que se apresentaram como bases de apoio epistemológico ao longo do percurso investigativo. Assim, o pesquisador muda o objeto simplesmente por estar diante dele, ou seja, transforma o objeto de pesquisa em fenômeno. Mas, o fenômeno também afeta o pesquisador, assim, esse se torna o epifenômeno quando está diante do objeto. Nessa relação dialógica que se prevê um rastreamento dos trajetórias dos artefatos artesanais ao longo do seu desenvolvimento até o momento de realização dessa pesquisa.

A CONSTRUÇÃO DE UM PENSAMENTO EM REDE

A complexidade inerente ao desenvolvimento das sociedades modernas não comporta as tradicionais respostas clássicas aos seus fatos e conformações. Enquadramentos e reduções sistematizam e esterilizam o caráter orgânico do Social, sobretudo quando observado pelas lentes da ANT.

Michel Callon, Isabelle Stengers, John Law e Bruno Latour vêm ao longo das últimas quatro décadas buscando sustentar a assertiva de que o Social, além de ser produto da interação entre pessoas e coisas, também se apresenta de forma encadeada, interdependente e em rede.

Latour (2005) afirma que as relações presentes nessa rede são ao mesmo tempo causa e consequência de controvérsias e negociações entre os atores, resultando em uma complexa reverberação de suas associações.

Para Michel Callon, essa rede é o “conjunto coordenado de atores heterogêneos” (CALLON, 2013, p. 148) que desenvolvem uma interdependência capaz de comportar elementos de diferentes naturezas. Assim, observar o Social pela perspectiva de rede, como uma formação ramificada e interdependente possibilita identificar a variedade de trajetórias dos seus elementos componentes (CALLON, 2013). Isso se dá ao fato do agrupamento e reagrupamento desses componentes mediante disputas que visam o estabelecimento de seus interesses (LATOUR, 2005).

Callon (2013) ainda afirma que compreender o Social mediante a perspectiva de rede implica em observar seus aspectos históricos como mecanismo de análise de sua atual constituição. Em contrapartida, para se obter uma historicidade da rede, é necessário identificar os diversos tipos de agências que interagem entre si, conformando o cenário que se apresenta diante do observador. Em outras palavras, pela perspectiva da ANT, não apenas os humanos estão dotados de agência. Nesse Social há mais fontes de ação, de negociação e de interação do que apenas pessoas.

Os não humanos são denominados a partir desse momento como no conceito criado por Bruno Latour: actantes. O termo diferencia os inumanos da compreensão primária de que o termo ator remete estritamente a um componente humano. Portanto, de acordo com Latour (2005), esse actante, estando em ação ou em potência de ação, influi na configuração da rede, afetando tanto outros componentes inumanos, quanto os humanos.

A complexidade do termo se desdobra quando Latour (2005) afirma que o actante também busca compreender aquilo que é produto da afetação entre humanos e não humanos,

ou seja, o elemento híbrido. Tal complexidade se apresenta como uma oportunidade para abordar a construção do social por outra perspectiva. Assim, Latour (2005) explica o termo actante por meio de quatro exemplos da natureza híbrida de cada um deles:

Romper com qualquer influência do que poderia ser chamado de sociologia figurativa, a ANT se utiliza da palavra técnica actante que deriva do estudo de literatura. Aqui estão as quatro formas de expor um mesmo actante: “Imperialismo se esforça para o unilateralismo”; “Os Estados Unidos desejam se retirar das Nações Unidas”; “Bush Junior deseja se retirar das Nações Unidas”; “Muitos oficiais do exército e duas dúzias de líderes neoconservadores querem se retirar das Nações Unidas”. O primeiro é um traço estrutural, o segundo um conjunto corporativo, o terceiro um indivíduo, o terceiro um agregado frouxo de indivíduos que logicamente faz uma grande diferença para a contagem, mas todos eles oferecem diferentes figurações das mesmas ações. Nenhum dos quatro é mais ou menos “realista”, “concreto”, “abstrato” ou “artificial” do que outros. Eles simplesmente levam ao entrincheiramento de diferentes grupos e assim ajudam a resolver a primeira incerteza sobre a formação do grupo. A grande dificuldade da ANT é não ser intimidada pelo tipo de figuração: ideo-, ou tecno-, ou biomorfismos são “morfismos” tanto quanto a encarnação de algum actante em um único indivíduo. (LATOUR, 2005, p. 54).⁷

Ficam expressos, portanto, que os actantes possíveis em uma observação baseada na *Actor-Network Theory* (ANT), de Bruno Latour, versam desde objetos materiais a aspectos imateriais do social, passando por instituições, formalizações, convenções, possibilitando mudanças de trajetória repentinas.

Essa imprevisibilidade disposta na teoria é conceituada como instabilidade. Segundo Latour (2005), além desse social ser composto de elementos humanos e não humanos em posições simétricas de relevância (Princípio de Simetria), ele se configura em rede, não hierarquizada, e de maneira instável, apresentando novas configurações a cada momento de observação.

Para Latour (2005), a simetria entre os agentes não corresponde a igualar os humanos aos não humanos, mas compreender que os não humanos devem ser observados ponderadamente às suas relevâncias dentro da rede. Pelas palavras do autor, a simetria é colocada da seguinte forma:

A ANT não é, eu repito que não é, o estabelecimento de alguma absurda ‘simetria entre humanos e não humanos’. Para ser simétrico, para nós, isso simplesmente significa não impor a priori alguma espúria assimetria entre ações intencionais humanas e um mundo material de relações causais. Existem divisões que alguém nunca deveria tentar ultrapassar, ir além, tentar

⁷ Tradução livre do autor.

superar dialeticamente. Eles devem preferir ser ignorados e deixados para seus próprios aparelhos, como um formidável castelo que agora está em ruínas. (LATOURE, 2005, p. 76)⁸

Ainda de acordo com Latour (2005), os componentes dessa rede buscam negociar suas controvérsias visando estabilizações momentâneas, as quais são afetadas em um segundo momento por qualquer fator de afetação que se inscreva na rede. Portanto, os eventos descritos nessa pesquisa dificilmente serão verificados pelo leitor, caso esse vá a campo. Nesse momento outra rede se configura, e ainda segundo Latour (2005), não há como saber quais serão seus próximos formatos.

As concepções de saber, técnica, ciência e tecnologia são objetos de pesquisa e recorrentes fontes de questões presentes nos estudos sociais sobre sociedade e desenvolvimento. Germano (2011) entende o saber como o conhecimento empírico de um processo para construção de objetos ou práticas. Ou seja, o saber promove a criação e o desenvolvimento de técnicas ou tecnologias que nascem com um objetivo de atuação no meio social.

Ainda desenvolvendo a perspectiva de Germano (2011), o desenvolvimento desse saber por procedimentos técnicos, buscando um método para desenvolvimento, controle e comprovação, passa a ser denominado ciência. Nesse momento então, aquele conhecimento que antes era transmitido empiricamente para a sociedade, começa a ser entendido como um *logos* formalmente descrito e socialmente aceito perante os indivíduos que o concebe como verdade.

O processo aqui descrito rapidamente não se perfaz com a mesma agilidade na prática. Muitas vezes o saber desenvolvido na sociedade informalmente, resiste às formatações científicas através de sua disseminação pela cultura oral ou por uma espécie de *mimesis* presente no compartilhamento dos ofícios (GERMANO, 2011).

Do desenvolvimento da ciência, e também do saber informal, nasce o produto a que se dá o nome de tecnologia. Segundo Germano (2011), essa tecnologia tem como berço e como alvo a própria sociedade. O autor reitera que a concepção da tecnologia não deve ser reduzida a aparatos materiais, mas abranger a noção sistemática das práticas ou procedimentos.

Assim, essa tecnologia volta ao seio social para suprir as necessidades inicialmente identificadas. Mas, de acordo com Latour (2000), a tecnologia, ao se fazer presente na sociedade, atua como o fator limiar entre as possibilidades de desenvolvimento de novos conhecimentos, ou seja, como a baliza para o ser e o fazer humanos.

⁸ Tradução livre do autor.

Observando o artefato artesanal de Maria da Fé, não se pode afirmar, pela perspectiva de Germano (2011) que há uma ciência em pleno desenvolvimento. Os métodos e os procedimentos não são formais, nem reconhecidos institucionalmente pela sociedade como elementos provenientes de um ramo da ciência. Mas é evidente, quando se avalia o artefato artesanal mariense, que esse é uma tecnologia desenvolvida pela e para a sociedade.

Para compreender o desenvolvimento da tecnologia, é necessário que haja uma espécie de simetria dos atores que compõem o cenário de surgimento dessa tecnologia. Nesse cenário, estão presentes os elementos influenciadores e influenciados pelo desenvolvimento e presença da tecnologia, respectivamente.

Esses componentes, nem sempre humanos, são fontes de inquietação para o observador desse Social, que aqui é compreendido como um esquema formatado em rede (LATOUR, 2005). Isso ocorre porque esses componentes da rede, para o caso dessa pesquisa, afetaram e foram afetados pela criação, desenvolvimento e estabelecimento do artefato artesanal no município de Maria da Fé.

O pensamento desenvolvido por Latour (2005) quanto à necessidade de recompreensão do social se faz concebendo as relações entre os atores sociais como um sistema enredado, no qual a presença de determinado ator afeta, direta e indiretamente, a configuração de outros atores da rede.

Essa concepção interliga os diferentes componentes dessa rede, mas se propõe a um novo nível de complexidade quando compreende que o social é formado não apenas pelos humanos, mas aderindo também a relevância dos não humanos.

Por isso, compreender o desenvolvimento de uma tecnologia não é apenas voltar as atenções para quem a desenvolveu, mas buscar rastrear todos os elementos, independente de sua natureza, que contribuíram para os trajetos da constituição dessa tecnologia (LATOUR, 2000; 2005).

O rastreamento dessas atividades torna possível a identificação de eventuais pontos de resistência à adaptação de novas práticas (LATOUR; WOOLGAR, 1997). Essas concepções, denominadas controvérsias, são os momentos em que os elementos componentes desse social em questão concordam em não entrarem e acordo sobre as questões que lhes competem (LATOUR, 2005). Dessa forma, a construção do social se faz, além da presença de humanos e não humanos, também pelos direcionamentos derivados das controvérsias.

Aos olhos do senso comum, as controvérsias seriam inerentes às relações humanas, estritamente. Para Latour (2005) e para outros pensadores construtivistas como John Law e

Isabelle Stengers⁹, os componentes não humanos desse social também possuem agência sobre outros atores, resultando em um encadeamento não ordenado de afetações.

O inumano, portanto, age de forma recalcitrante (LATOURE, 2005). A primeira aparição da palavra recalcitrante em *Reassembling the Social*, ocorre na segunda fonte de incertezas, ou seja, no estagio da observação das ações. Analisando as ações presentes no social, Latour (2005) compreende que algo que interfira no curso de uma ação, também é considerado como uma ação, independente do caráter positivo ou negativo dessa interferência. Assim, Latour (2005) dá ao objeto a capacidade de agir ante – ou resistir – às questões que antes eram restritas às deliberações humanas.

Essa interferência, ação do objeto controverso, é o reforço à afirmação presente na concepção de agência dos inumanos, investigada mais profundamente na terceira fonte de incertezas de *Reassembling the Social*. Para essa pesquisa, compreender que o aspecto não humano possui uma simetria na agência em relação aos aspectos humanos é essencial para estabelecer uma narrativa dos inumanos sobre sua própria trajetória.

Portanto, os elementos não humanos que afetaram o desenvolvimento da tecnologia artesanal presente em Maria da Fé são essenciais para compreender o cenário que se apresenta atualmente. Pela perspectiva de Latour e Woolgar (1997), esses inumanos são inscrites e possuidores de extrema relevância para conformação da rede.

Mas para observar esses inumanos, a ANT prevê níveis de observação do campo, de acordo com as capacidades do pesquisador e da própria pesquisa. Assim, para o caso do artefato artesanal de Maria da Fé, os níveis de observação compreenderam desde os fatos inerentes aos componentes humanos, quanto aos fatos e agências dos aspectos inumanos.

Por exemplo, as entrevistas realizadas com os atores ofereceram elementos discursivos que contribuiriam tanto para o rastreo histórico do desenvolvimento do artefato, quanto para o entendimento do cenário atual encontrado em Maria da Fé. Mas quando colocados esses indícios diante dos artefatos, as rotulagens acerca de sua fonte – artesanato, arte, design – surgem as controvérsias que corroboram ou contrariam as afirmações humanas.

Os humanos agem de acordo com os interesses individuais ou os interesses momentâneos dos grupos, os quais também estão em pleno estado de reformulação. Dessa forma os componentes humanos direcionam as ações de acordo com os objetivos contextuais, mas sem negociar as recalcitrâncias derivadas dos não humanos.

⁹ Cf. *The Invention of Modern Science*.

A negociação ocorre por parte dos humanos, na maioria das vezes. Assim, dependendo da perspectiva do observador, o protagonismo de uma controvérsia específica flutua ora para o elemento humano, ora para o elemento não humano da rede. Latour (2005) exemplifica esse papel negociador do componente humano.

Não importa o quão iletrado eles finjam ser, mas os cientistas naturais serão forçados a contar com ao menos alguns dos muitos equívocos dos seus objetos recalcitrantes. Por outro lado, parece que apenas os sociólogos do social – especialmente os sociólogos críticos – podem abafar eficientemente o vocabulário preciso dos seus informantes para seus propósitos metalinguísticos. (LATOURE, 2005, p. 125).¹⁰

Dessa forma, Latour (2005) indica que os humanos possuem a flexibilidade de interpretar e de negociar com os não humanos a fim de atingirem seus propósitos. Não se pode entender, entretanto, que os não humanos se ponham como barreiras às aspirações humanas, mas pela perspectiva de rede, eles coexistem – e muitas vezes viabilizam o equilíbrio momentâneo desse social – com os componentes humanos.

Dessa relação entre elementos díspares é que nasce a tecnologia artesanal em Maria da Fé. Os processos de desenvolvimento dessa tecnologia oferecem uma análise sobre a colaboração entre humanos e não humanos para a conformação de um elemento híbrido: o artefato artesanal de Maria da Fé.

O hibridismo de Latour (2005) consiste no pensamento de que determinados elementos que compõem o social não podem ser enquadrados nas classificações de humanos ou de não humanos. Esse enquadramento reduz e ofusca a capacidade de observação do social a meros rótulos que culminam em uma desagregação do social, e não na reagregação, como propõem os construtivistas.

Tomando outro exemplo para conceituar o hibridismo, Latour (2005) ilustra:

Tome, por exemplo, o caso do quilograma platinado mantido pelo Escritório Internacional de Pesos e Medidas (Bureau International des Poids et Mesures) em um profundo espaço dentro do Breteuil Pavillon, no Parque Sèvres, nos arredores de Paris. Isso é uma convenção? Sim. Isso é um objeto material? Sim. Isso é uma instituição internacional? Mais uma vez, sim. Isso representa a cúpula da cadeia metrológica, o modelo ideal no qual todas as outras cópias inferiores são comparadas em uma cerimônia solene a cada dois anos? De novo, sim. Não há dúvida que isso é um híbrido. E ainda, são exatamente essas entidades confusas que permitem todas as redes

¹⁰ Tradução livre do autor.

metrológicas do mundo obterem certo “peso comum”. (LATOURE, 2005, p. 228).¹¹

Analogamente, a tecnologia artesanal encontrada em Maria da Fé é o resultado do saber artesanal; é o resultado da interferência técnica sobre esse saber; é a combinação de outras técnicas artesanais tácitas; é a adaptação material condicionada a outros fatores materiais; é a representação imaterial de uma identidade local.

Segundo Horn, Meyer e Ribeiro (2013), o elemento híbrido resultante da interação humano-inumano, deve ser considerado como um terceiro componente da rede. Mas, não apenas um componente dado e certo, e sim um elemento capaz de se expressar em duas classificações.

A primeira é quando o elemento híbrido é portador da interferência sobre outros elementos e sobre si mesmo, alternando suas funções e seus objetivos diferentes daqueles intuitos. O elemento híbrido, então, age em translação às suas ações previstas. A segunda se refere a sua composição. O composto humano-inumano não deve ser alocado em classificações humanas ou não humanas, mas em uma terceira lacuna que fornece o caráter híbrido ao elemento (HORN; MEYER; RIBEIRO 2013).

Nessa concepção, a agência desse ator na rede é igualmente considerada mutável, a depender do momento em que esse ator é observado. Assim, Latour (2005) utiliza o termo “tradução” para descrever os diferentes tipos de afetação e de agência que um ator provoca ou sofre na rede, dependendo do momento em que se é observado. E esse mesmo ator, em determinado momento, quando passa a agenciar muitos atores em sua volta, passa a ser uma rede própria, capaz de afetar e ser igualmente afetada por agência de outros componentes de diferentes naturezas (LATOURE, 2005; LEMOS, 2013).

Além desses aspectos, a tecnologia artesanal exerceu sobre Maria da Fé evidentes mudanças no campo socioeconômico: famílias deixaram o trabalho rural nos campos de plantação de batata e se voltaram à possibilidade do trabalho em ramos do artesanato, como a reciclagem de materiais plásticos, a produção de novos compósitos, como aquele desenvolvido por Domingos Tótora, e o reforço dos tradicionais métodos de trabalho manual, como o crochê e o bordado.

Nesse movimento, é construído um nicho de produção artesanal por meio da organização desses artesãos em associações e cooperativas, fomentadas pelo apoio da Prefeitura Municipal de Maria da Fé (VEIGA, 2016).

¹¹ Tradução livre do autor.

A atenção gerada pelo artefato artesanal produzido no interior de Minas Gerais atraiu transformações a esse social. Essas transformações não ficam restritas ao campo financeiro ou econômico, mas são compreendidas nessa pesquisa pelo conceito de desenvolvimento de Amartya Sen.

Sen (2010), afirma que o desenvolvimento de uma sociedade não pode se resumir aos índices socioeconômicos. Na realidade, esses índices se mostraram pouco eficientes na tarefa de retratarem quantitativamente aspectos que possuem natureza qualitativa. Assim, Sen (2010) teoriza que o desenvolvimento de uma sociedade se faz pela garantia de suas liberdades, sejam essas de cunho político, religioso, social, artístico, e também econômico ou financeiro. O artesanato mariense proveu potência de realização aos artesãos locais, conferindo uma rede de relações que se reconfigura a cada aspecto novo que se observe na realidade.

É certo que o artefato artesanal de Maria da Fé não compreendeu todas as transformações e garantias de liberdade apresentadas por Sen (2010), mas reforçou a formação dos grupos, exercendo maior poder de disputa em busca dos seus interesses, como nos exemplos citados anteriormente do desenvolvimento do trabalho associativo e cooperativo por meio de agrupamento de atores com interesses comuns.

Vale ressaltar que, pela perspectiva da ANT, tão relevantes quanto as iniciativas dos elementos humanos dessa rede, são as possibilidades que os elementos inumanos ofereceram aos anteriores. A disponibilidade de matéria-prima e de técnicas para artesanato atuou como importante requisito para o desenvolvimento histórico da produção artesanal mariense (LIMA, 2016; VEIGA, 2016).

Entretanto, para averiguar essas afirmações, outros elementos teóricos serão evocados a fim de reordenar os modos de observação desse social. Para isso, sociólogos construtivistas colaborarão em um primeiro momento para que o cenário de produção artesanal de Maria da Fé possa ser analisado através de outro prisma, que não seja aquele da Sociologia clássica.

Recriação de associações

A observação de uma tecnologia sobre a sociedade demanda uma perspectiva sociotécnica, ou seja, uma abordagem que compreenda tanto os aspectos técnicos que levaram à realização da tecnologia, quanto os fatores humanos que condicionaram tal efetivação. Mas, além dessa sociotecnicidade da observação, é necessário retomar a rede desse social, como afirmado por Latour (2005).

Assim, a *Actor-Network Theory* (ANT) presente no construtivismo de John Law e Bruno Latour deve ser revisitada como meio de elaboração de uma rede de agentes capaz de abranger maior número de variáveis que compõem um social. De acordo com Law (1992), a ANT possibilita compreender determinado social não apenas com os sistemas de interação entre seres humanos, mas também abrangendo “actantes, textos, equipamentos, arquiteturas [...]” (LAW, 1992, p.1).

As margens da ANT conferem ao observador a flexibilidade interpretativa necessária para o que François Dosse denomina “Ciência Pronta”. Dessa maneira, a busca pela reformulação dos conceitos sobre componentes das relações sociais é a procura por algo diferente da “ciência pronta”, ou seja, a tentativa de compreender e explicar as formações sociais pela agregação de fatores não convencionais aos modos tradicionais de se fazer ciência (DOSSE, 2003).

Um dos precursores dessa escola sociológica denominada Sociologia das Associações, Latour (2005) propõe o desmembramento e a reorganização das construções sociais preestabelecidas. Essa reassociação dos componentes do social é proposta como uma forma de identificar as conexões existentes entre os elementos componentes, a origem e causas destas conexões e como suas existências afetam a construção de outras conexões.

Como visto anteriormente, Latour (2005) sistematiza seu pensamento partindo das incertezas inerentes ao social. Assim, como ontologicamente imprevisíveis as movimentações sociais, também seriam coerentemente incertos os elementos que carregam as motivações para as afetações nesse social. A fonte dessas incertezas ora estariam no observador, ora estariam no objeto, então esse seria o motivo que reforça a necessidade de se reagregar o social (LATOURE, 2005, p. 22).

Para que haja essa reagregação dos elementos do social, é necessário que sua natureza seja em uma forma de rede de conexões capaz de ser ao mesmo tempo composta de vínculos estreitos, mas também constantemente mutável, já que a dinamicidade da relação entre seus atores torna o conjunto volátil, instável e autorregulador (LATOURE, 2004; 2005).

Porém, a proposta de uma teoria reagregadora do social, agora não mais planejado e dominado por humanos, é um desafio de compreensão que se apoia na observação das controvérsias que articulam as associações atores que buscam a estabilização dessa rede (MEYER, 2013). A observação dessas controvérsias, portanto, se apresenta como a cartografia de uma rede híbrida, associativa, mutável e interdependente (VENTURINI, 2010) que se apresenta como uma abordagem diferente do que é composto o social.

A presença de atores não humanos na construção social é forma de reconhecer a relevância dos objetos aos quais delegamos atividades e os quais guardam em si histórias de como, quando e onde atuaram como partes integrantes do social (LATOURE, 1992).

São buscados, portanto, em pesquisas e estudos que seguem a Sociologia das Associações os rastreamentos das conexões entre diversos atores de natureza diferentes, nesse caso produção de tecnologia, abordagem científica e sociedade (DOSSE, 2003). Esse movimento de reassociação do social é chave para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Seguindo então os passos da escola da Sociologia das Associações, os estudos foram centrados nas teorias e nos (não)métodos propostos por Bruno Latour (1992; 1997; 2005). Latour (2005) não indica métodos para realização das observações e reagregações do social. Tais diretrizes estão implícitas no posicionamento do observador como parte do campo, realizando um processo etnográfico que não aborde apenas as questões de fato, mas também as questões de interesse (LATOURE, 2005; 2014).

Mesmo que severas críticas venham sendo feitas sobre a ótica latouriana como uma observação relativa demais para os padrões de estudos sociais, como se posiciona Bloor (1999), o pensamento em rede para a reconstrução de um cenário social não busca destituir a Sociologia tradicional de sua posição hegemônica. O engendramento de conexões sociais possui fundamentação nos sociólogos clássicos, com sua forma predefinida e rígida de classificação, onde uma ação social, mesmo que com traços diferentes da teoria, é forçadamente classificada, sem que haja uma métrica mais precisa para sua rotulagem (DOSSE, 2003).

Latour (2011) afirma a existência de uma relação entre o social e o desenvolvimento das ciências, as quais sofrem influências diretas do primeiro aqui apresentado, como no caso da Economia, Psicologia e Administração. Essas, como outras ciências, apresentam fontes diretas com o meio social, sendo assim, manipuláveis de acordo com a ocorrência dos movimentos de interações sociais daqueles que a elas dizem respeito.

Um dos exemplos para justificação de suas afirmações dado pelo autor é a conexão que pode surgir em um cenário imaginado onde fatores biológicos e fatores sociais, esses últimos sob a perspectiva da Sociologia clássica, afetariam positiva ou negativamente a tomada de decisão de alguns indivíduos. Ou seja, tomadas de decisão, comportamento social, reações sociais e articulações sociais não são restritas a condicionantes humanos. Fatores não humanos influenciam diretamente e constantemente nas interações entre homens e coisas (LATOURE, 1997).

Outros autores compartilham da perspectiva em rede e tornam o tema relevante para as discussões sociológicas atuais. Escossia e Kastrup (2005) relatam a atenção de Latour quanto à classificação clássica realizada por outros autores quanto ao estabelecimento de classificações que segregam o saber dos objetos, e estes do indivíduo humano. Os objetos são atores capazes de articular e desarticular conexões sociais entre humanos e entre eles mesmos (ESCOSSIA; KASTRUP, 2005).

Law (2007), por sua vez, compreende que as relações de afetação entre os elementos de diferentes naturezas dentro da rede conduzem a constantes reconstruções das realidades observadas no social. Essas constituições instáveis e híbridas buscam além de compreender o social, reformular as perspectivas possíveis em relação aos estudos sociais. A ANT não permite a observação de apenas uma ou duas destas classificações clássicas do social como combustíveis para a movimentação das conexões sociais. O simples descarte de um dos movimentos de associação na rede, ou seja, uma associação entre humanos e não humanos produziria uma lacuna na busca das raízes de surgimento desta associação propriamente dita. Com isto, Latour difere atores humanos de não humanos, mas não descarta nenhum deles como parte importante na construção das interações sociais (LATOUR, 2005).

Latour (2005) divide seus estudos sobre reagregação social em cinco etapas principais. Dessa forma o autor propõe uma reagregação do social, o fazendo ser composto por uma rede híbrida e instável. Para tanto, entender essa rede é, sobretudo, compreender quais as controvérsias que possibilitam e tensionam as associações. As reassociações, bem como as controvérsias que as compõem estariam presentes em:

- Grupos: onde é encontrada a identidade do grupo observado;
- Ações: as quais são responsáveis pelos acontecimentos e distorções dos objetivos principais e originais das coisas;
- Objetos: os quais são parte responsável pelas interações e não são considerados em uma forma fixa, inerte ou passível;
- Fatos: da relação controversa entre diferentes tipos de social;
- Ciência do Social: procura a origem, as realizações e a classificação empírica ou não empírica das pesquisas acerca de estudos sociais.

Assim, a reagregação do social demanda uma observação dos elementos atuantes na rede, no instante em que se encontram, ou seja, um olhar sobre os actantes. A ação propriamente dita, ou a potência de ação desse actante pelo simples fato de se fazer presente

na rede é o que reordena e reconfigura a rede em processos que intercalam estabilidades e instabilidades (LATOURE, 2005).

Ingold (2012) entende que a participação de inumanos possui tal importância que ocorre uma extensão de conexões entre esses próprios não humanos que pode ser responsável pela criação de interações entre humanos como reflexo dessa articulação.

Além da importância devida aos não humanos, Latour (1997) ressalta a relevância das forças que moldam as ações e as relações dos atores, ou seja, são fontes das translações inerentes à rede.

Porém, a questão da instabilidade prevista pela ANT se torna concomitantemente um problema para aqueles que aderem sua compreensão do social. Meyer (2013) ressalta que “Cabe destacar que por *estabilização* entende-se o processo em que o artefato obtém uma espécie de constância, e passa a fixar-se socialmente como intermediário de relações diversas.” (MEYER, 2013, p. 14).

Observa-se, portanto, que a questão da estabilização tange a capacidade de observação e compreensão desse elemento diante do social. Tal desafio gerou esforços para estabilizar a rede a fim de que fosse possível observar a composição que se fazia presente naquele momento. A seguir, será apresentada uma dessas maneiras de estabilizar a rede para que seja possível a realização de uma análise sociotécnica.

Um objeto cartografado

A *Actor-Network Theory* (ANT) se apresenta como uma alternativa para observar o social sob uma perspectiva de rede, composta de elementos híbridos e de caráter instável (LATOURE, 2005), ou em outras palavras, uma metodologia para estudos sociais em conformidade com a complexidade sociotecnológica atual.

Partindo dessa proposta de observação em rede, a Cartografia de Controvérsias (CC) surge como uma ferramenta de aplicação do pensamento em rede sobre um objeto de pesquisa. Venturini (2009) indica a CC como método quando descreve a instabilidade da rede e a compara a um “estado magmático”. Ou seja, o social se apresentaria nesse momento em um estado inconstante, indefinido e ambivalente, não sendo nem uma estabilidade “sólida”, nem uma instabilidade insustentável advinda de um estado “líquido” (VENTURINI, 2009). As questões de Venturini, portanto, versam sobre o problema da análise dessa rede, já que as estabilidades são momentâneas, e em determinados momentos, rara.

Assim, as controvérsias que geram a instabilidade dessa rede foram conceituadas como os momentos em que os elementos sociais acordaram e não se concordaram (VENTURINI, 2010). Portanto, caberia ao pesquisador que realiza a análise sociotécnica, efetuar uma estabilização da rede por meio da congregação dos elementos constituintes, sejam eles humanos ou não humanos.

As primeiras tentativas de estabilização da rede foram desenvolvidos pelo MACOSPOL (*Mapping Controversies on Science for Politics*)¹² e a partir desse núcleo, a ferramenta de Cartografia de Controvérsias foi proposta (VENTURINI, 2010). Tais estudos acerca de Ciência Política apresentavam grande quantidade de variáveis que afetavam cada uma em seu momento e à sua maneira, a conformidade da rede no momento observado.

A CC se propõe, então, como método que busca apreender estabilidades momentâneas desse social, gerando uma rede de atores híbridos em que esses atores são cartografados em vistas da formação das controvérsias. Mas a CC surge também em estreita relação com os mapeamentos por via digital. Essa maneira torna viável o gerenciamento de um grande volume de informações que seriam combinadas a fim de estabilizar o cenário observado.

A aproximação da CC com a ANT possibilita as inferências acerca do que Tomasso Venturini conceitua como “dar diferentes visibilidades para diferentes pontos de vista” (VENTURINI, 2012, p. 799). Assim, segundo o autor, a equalização dos elementos da rede se daria por meio da consideração da (a) representatividade: quando se observa quantos outros atores se subescreve a esse ponto de observação; (b) influência: quanto à capacidade de influenciar a ação de outros atores; e (c) interesse: quanto à possível distância que uma representação cartográfica pode haver quando colocada à prova com o que se observa na realidade desse social.

Dessa maneira, Venturini (2010; 2012) buscou apresentar a perspectiva da ANT e propor uma solução para a estabilização da rede, compreendendo a relevância dos atores humanos e não humanos na conformação do social.

Fica evidente que Bruno Latour e Tomasso Venturini contribuíram para a tarefa de estabilizar o Social. Como uma maneira de cessar as interações em determinado instante para que os elementos componentes desse Social pudessem ser cartografados. Esse mapeamento ofereceria a conformação instantânea do Social observado, possibilitando a cartografia de suas interações.

¹² <http://www.mappingcontroversies.net/>

Mas quando se transporta essa lógica para o objetivo dessa pesquisa, a urgência da instantaneidade se dissipa, já que o foco é sobre os rastros deixados pelo artefato. Isso não significa que a presença do artefato atualmente no município esteja estabilizada. É muito provável que nesse momento o artesanato mariense esteja em pleno processo de modificação, tanto interno, se apresentando em diferentes maneiras, quanto externo, afetando os outros atores dessa rede.

Ademais, não é devido ao fato de que a ferramenta da CC possui como intuito a estabilização, o mapeamento e a digitalização do instante Social que suas diretrizes foram ignoradas para desenvolvimento dessa pesquisa. A CC, buscando traduzir (VENTURINI, 2010) o Social mediante mapeamento digital, ordenou diretrizes que simplificam sem reduzir a complexidade de afetações e a variedade de atores que conformam a rede.

Portanto, a CC contribui com essas diretrizes para uma tradução das afetações que resultaram na formação e no desenvolvimento do artesanato no município de Maria da Fé. Assim, a ferramenta de atualização do Social foi empregada como rastreadora de eventos passados, sem invalidar tanto os resultados dessa investigação, quanto à efetivação da instabilidade atual.

Adiante serão apresentadas outras características da CC em relação à metodologia desenvolvida nessa pesquisa. Tais características serão relevantes para a construção metodológica que guiou o desenvolvimento desse trabalho.

METODOLOGIA

Mesmo que não evidenciada uma metodologia por Latour (1997; 2005) quanto à observação do cenário de pesquisa, seus traços investigativos e descritivos nortearam esta pesquisa. Portanto, a descrição da metodologia utilizada nessa pesquisa se faz dividida em três partes principais: aporte epistemológico, metodologia e procedimentos metodológicos.

O aporte epistemológico que embasa esse trabalho é a *Actor Network-Theory*, aqui denominada ANT. Como já descrito anteriormente na revisão bibliográfica, a ANT oferece uma abordagem alternativa ao contexto social observado nesse trabalho. Considerando a presença dos elementos não humanos na configuração do termo Social utilizado em Latour (2005), a ANT possibilitou que essa pesquisa fosse desenvolvida com um foco sobre os artefatos. Esses não humanos se puseram nessa perspectiva como atores relevantes da rede de afetações encontrada no município de Maria da Fé, mais centrada na produção artesanal dessa localidade.

A identificação da relevância desses atores foi orientada por uma exclusão hipotética de um determinado elemento. A simples desconfiguração da rede pela retirada desse elemento, seja ele humano ou não humano, indica a sua relevância no instante de formação daquela rede.

A metodologia utilizada nessa pesquisa é uma abordagem derivada do pensamento em rede outorgado pela ANT e é denominada Cartografia de Controvérsias (CC). A CC não foi aplicada nesse trabalho, porém suas diretrizes foram balizadoras dos procedimentos metodológicos desempenhados nessa pesquisa. Isso ocorre porque Venturini (2012) esquematiza a CC em etapas que buscam efetivar a abordagem construtivista da ANT como forma de analisar redes sociológicas diversas. Ademais, a CC foi inicialmente pensada para atuar digitalmente, congregando informações de fontes diversas a fim de estabelecer uma cartografia da rede sociotécnica observada.

A aplicação da CC se faz necessária quando o objetivo da observação é estabilizar o objeto de pesquisa que se encontra em pleno estado de formação. Para o caso dessa pesquisa, a constituição dos artefatos artesanais de Maria da Fé já está estabilizada. De acordo com Latour (2005), o artefato artesanal mariense já é uma “caixa-preta”, já é um elemento estabilizado, um objeto de pesquisa estático e fechado. Cabe, portanto, ao pesquisador “abrir a caixa-preta” de acordo com o proposto por Latour (2005).

Não sendo o objetivo dessa pesquisa uma aplicação da ferramenta no cenário proposto, não negligenciou as contribuições de Tomasso Venturini e Bruno Latour às tentativas de estabilização de redes sociotécnicas.

Assim, a CC proposta por Venturini (2012), se prestou como um guia para analisar etnograficamente as minúcias históricas, as variantes de actantes, suas naturezas híbridas e os fatores materiais e imateriais das construções sociais. Dessa forma, uma adaptação de Venturini (2012) foi realizada e é apresentada abaixo:

Os itens a seguir se relacionam a um indicativo apresentado por Venturini (2012) sobre como o pesquisador pode se apresentar diante do campo e como suas observações e relatos podem ser desenvolvidos. Portanto uma adaptação da linha mestre proposta pelo autor orienta que o pesquisador deva:

- Ouvir os atores da rede independente das pré-considerações sobre o campo;
- Observar a rede de todas as perspectivas que sejam possíveis;
- Não se restringir a apenas uma metodologia;
- Simplificar sua linguagem ao traduzir o campo;
- Simplificar a complexidade do campo sem eliminar suas relevâncias;
- Transparecer a relevância de cada ator naquela rede em questão;
- Oferecer descrições flexíveis e adaptadas do campo.

Assim, se a CC é tomada nessa pesquisa como uma espécie de possibilidade de rastreamento dos artefatos, os mecanismos que efetivamente foram utilizados como procedimentos metodológicos são apresentados a seguir:

O primeiro contato com o campo de pesquisa em Maria da Fé foi realizado em um sábado e o foco da visita foi a Cooperativa Mariense de Artesanato – Gente de Fibra. Nos finais de semana e nos feriados apenas o salão de exposições fica aberto ao público. O atendimento foi realizado por uma das artesãs cooperadas que estava de plantão naquele dia.

Nesse primeiro contato com a Cooperativa Gente de Fibra, foi possível identificar as primeiras linhas de produtos, bem como tomar nota das primeiras informações acerca dos artefatos, como cores, formas, nomes e características de cada uma das peças expostas no salão. Além dessas informações, o relato da artesã levou o pesquisado ao conhecimento de Domingos Tótora, apontado como precursor da existência da Cooperativa Gente de Fibra.

Na segunda ida ao campo, foi realizada uma entrevista semiestruturada com Domingos Tótora, na data de 12 de janeiro de 2016. A escolha desse procedimento de pesquisa

considerou a possibilidade do surgimento de dados decorrentes de um diálogo menos formatado, e a expectativa se realizou ao longo da conversa.

Nessa oportunidade foi possível ver pessoalmente seu trabalho, bem como tomar notas dos aspectos relevantes a respeito da técnica e registrar imagens dos artefatos e do espaço no qual eles estavam expostos.

Depois de realizada essa entrevista com Domingos Tótoro, o conteúdo transcrito foi confrontado com a transcrição de uma outra entrevista realizada com o mesmo artesão por Veiga (2016) e Lima (2016) em 26 de fevereiro de 2015. Esse contraste entre as duas entrevistas resultou nos primeiros indícios discursivos do artesão, como a questão da identidade do artefato e de sua classificação controversa nos campos da arte, do artesanato e do design.

Uma terceira visita teve como objetivo o acesso à oficina de Domingos Tótoro, a qual fica separada de sua galeria de exposição. Nessa atividade, foram registradas imagens do interior da oficina e dos processos de teste e produção artesanal dos artefatos. Outras informações foram coletadas por meio de anotações em caderno de campo a respeito do ambiente organizacional da oficina de Domingos Tótoro, como a quantidade de artesãos colaboradores, os períodos de trabalho e as contribuições individuais desses artesãos na formatação do produto final.

Outras visitas foram realizadas em Maria da Fé sem prévio agendamento com os atores. Esse procedimento visou registrar a espontaneidade das formações da rede, evidenciando os elementos que poderiam ter se apresentado de outra maneira caso a visita tivesse sido esperada pelos atores.

Essas visitas espontâneas também ofereceram uma informação até então suprimida pelos atores observados. Havia a existência de um trabalho artesanal diverso sendo produzido no município: os artefatos de Leonardo Bueno.

Uma entrevista foi, então, agendada com esse artesão. As questões obedeceram a um roteiro semiestruturado com a mesma justificativa da possibilidade de flexibilizar a formatação das questões. Durante a entrevista surgiram elementos discursivos que fomentaram análises posteriores, como as denominações dos artefatos, suas características físicas e suas matérias-primas.

Após a entrevista com Leonardo Bueno foi possível conhecer o processo de produção dos seus artefatos e as diferentes técnicas empregadas, como a serralheria, a marcenaria e as técnicas de acabamento desenvolvidas pelo artesão.

Mais visitas a Maria da Fé se seguiram com o intuito de identificar a presença dos artefatos artesanais em seu contexto de criação, bem como as referências identitárias afirmadas tanto pelos atores humanos, quanto pelas características dos artefatos.

Depois dessas visitas a campo, outros fatores ofereceram dados para a pesquisa, como imagens veiculadas na internet, exploração das redes sociais, análise da *homepage* da Cooperativa Gente de Fibras, de Domingos Tótoro e de Leonardo Bueno, além de análise dos catálogos dos referidos atores.

Os suportes teóricos que auxiliaram a observação baseada na *Actor-Network Theory* foram sendo adicionados ao desenvolvimento da pesquisa de campo, de acordo com o surgimento das lacunas teóricas sugeridas durante a coleta dos dados.

CAPÍTULO I - O autor e a técnica

Referir-se a uma obra de arte é necessariamente remeter a quem a criou. A questão da autoria ratifica o artefato ao status de obra de arte e faz assim um movimento de ressignificação das percepções daqueles que o observam. Produtos de um compilado de técnicas e tecnologias, os artefatos produzidos na região de Maria da Fé vêm buscando espaço no cenário artístico nacional. Nessa busca, rastros indicam as transformações sofridas pelos materiais e pelas técnicas de acordo com a forma como esses artefatos se apresentam no decorrer do tempo. Rastrear um artefato é se deparar em algum momento com as técnicas, com os materiais e com o fator humano que o idealizou.

O artefato aqui referido não é uma peça específica que foi observada ao longo do tempo, mas sim o trabalho geral, o item resultante das mãos do artífice. Esse artífice, com sua capacidade de manipulação das matérias primas e com o uso e desenvolvimento de técnicas oferece em determinado instante um produto de sua criatividade e de suas habilidades.

O artefato artesanal também é caracterizado por aquele elemento resultante de um trabalho desenvolvido em uma oficina, ou seja, o resultado de “[...] um esforço produtivo no qual as pessoas lidam diretamente com questões de autoridade” (SENNETT, 2015, p. 68). A autoridade aqui referida é a outorga dada pelo conhecimento que o artesão mestre possui sobre todo o processo de criação e produção. O artefato é construído através de bases de autoridade, de conhecimento, de sabedoria e de desenvolvimento técnico.

Esses artefatos também expõem os caminhos pelos quais foram criados quando se apresentam visualmente, com suas cores e formas; quando se fazem peças de contato áspero ou liso; quando aparentam certo peso, mas são facilmente sustentados por apenas uma mão; quando indicam fragilidade, mas resistem a impactos e às intempéries.

Essas propriedades apresentadas por esses artefatos incitam uma série de questionamentos os quais formam a trilha de sua construção na medida em que são respondidos. Dessa forma se inicia o direcionamento do foco desse capítulo sobre a relação entre o artesão e a(s) técnica(s).

A primeira técnica aqui apresentada também é a base que sustenta toda a construção do artefato produzido em Maria da Fé. A técnica do papel *mâché* utilizada pelos artesãos marienses não é a mesma difundida universalmente. De acordo com Souza (1999), esse material foi desenvolvido na China e a partir do século VIII o procedimento de maceração do papel cru se difundiu pelo Oriente Médio, mas teve seu auge nos movimentos artísticos

franceses. Tal técnica pertence ao domínio público e é aplicada de diferentes maneiras em diversas formas de trabalho manual.

O papel *mâché* é inserido na história do artesanato mariense como a base fundamental para a realização de projetos artesanais. Em meados dos anos 1990 a técnica do papel *mâché* foi utilizada por Domingos Tótora, um artesão da cidade de Maria da Fé, com intuito lúdico nas escolas da região e durante aulas particulares de artes. Largamente difundida, a técnica do papel *mâché* possibilita a modelagem de peças para diversos fins, porém com algumas limitações estéticas, de uso e de conservação. Essas limitações se dão quanto à resistência estrutural do material, bem como a conservação de sua aparência diante das intempéries.

De acordo com o relato do artesão¹³, testes de mistura do papel *mâché* com outras matérias primas foram realizados. Esses testes surgiram após uma das aulas de artes em que parte dessa matéria restante foi reaproveitada pelo próprio artesão.

[...] papel *mâché* em geral assim, eu já fazia a técnica, eu já desenvolvia isso em trabalhos... ah eu fazia algumas peças e tudo mais... eu... aí eu resolvi dar aula pra criança, aí dando aula pra criança, eu descobri, porque eu dei uma massinha de papel *mâché* pra eles, mas resolvi fazer uma massa de papelão, entendeu? E aí eu fiz aquele massa e dei pros meninos que trabalhavam comigo, não, que trabalhavam não, que faziam aula comigo, aula de artes plásticas. E eu dei aquela massinha pra eles desenvolverem umas maquetes, aí eles fizeram umas casinhas, fizeram ruas, sabe? Tudo usando a massa de papel.¹⁴

Depois de algumas tentativas, a combinação desse material com cola tipo PVC e papelão, em vez de papel comum, resultou em um composto que apresentava as propriedades necessárias para a modelagem. As demandas do próprio artesão quanto ao material utilizado era que esse oferecesse possibilidade de modelagem fina, resistência, leveza, durabilidade e adequação a um padrão estético desejado.

No prefácio de Pinho (2013), a curadora especializada em design Adélia Borges descreve a técnica desenvolvida por Domingos Tótora. A autora relata que Domingos “Desenvolveu um processo em que o papelão é cortado em pedaços pequenos; misturada a água, sacos de cimentos vazios e cola; transformado em polpa e prensado.” (PINHO, 2013, p. 7).

A técnica desenvolvida por Tótora foi submetida à avaliação de patente em modelo de utilidade, ou seja, uma variação de uma técnica de conhecimento universal e de domínio não

¹³ Todas as entrevistas utilizadas nesse trabalho estão disponíveis nos apêndices.

¹⁴ Trecho retirado de entrevista realizada em 12 de Janeiro de 2016.

registrado. Esse modelo de patenteamento registra Domingos Tótora como criador da técnica, além de possibilitar a utilização da mesma em escala industrial e garantir o impedimento de uso de terceiros e/ou de exploração comercial.¹⁵ Ademais, o registro dessa técnica confere a exclusividade técnica aos artefatos que recebem o nome Domingos Tótora.

As peças de artesanato mudaram ao longo do tempo em sua aparência, resistência e acabamento como expostas nas imagens abaixo:

Figura 1. Comparativo entre peças produzidas por Domingos Tótora



Fonte: Elaborado pelo autor.

A imagem da esquerda é a primeira peça que Domingos Tótora desenvolveu quando observou o potencial de modelagem da matéria resultante do processamento do papelão. Um pequeno prato foi utilizado como molde, limitando seu diâmetro. Houve também a utilização de pigmentos sintéticos, os quais atualmente são desprezados no processo produtivo em sua oficina.

A segunda imagem é uma atualização da primeira peça desenvolvida por Domingos Tótora. O formato circular ainda está presente, porém sua dimensão é muitas vezes maior. A composição da matéria também difere da primeira imagem e os pigmentos empregados atualmente são todos naturais e de fonte mineral terrosa.

O refinamento de cada uma das peças evidencia os percursos por esse ator atemporal que nesse trabalho é denominado “artefato”. A comparação entre as imagens expõe o caráter do “benfeito” como expresso em Sennett (2015). Para o autor, o caráter benfeito do trabalho

¹⁵ Fonte: file:///C:/Users/User/Desktop/ManualparaoDepositantedePatentes23setembro2015_versaoC_set_15.pdf

artesanal é composto de um equilíbrio entre habilidade, esmero e criatividade. O mesmo conceito de esmero pela produção artesanal foi expresso por Domingos Tótora em entrevista. O artista diz que o “refinamento” de suas obras é o elemento diferencial quando comparado às outras formas de artesanato encontradas na região. Parte desse “refinamento” e desse conceito de “benfeito” se dá ao fato da demanda encontrada pelos artesãos durante a produção das peças.

De acordo com Domingos, o acompanhamento das peças artesanais desde sua elaboração até o consumidor são os cuidados essenciais para que um trabalho dessa natureza não atinja o status de produção seriada, ou em outras palavras, essencialmente comercial. Os trabalhos realizados por Domingos Tótora obedecem aos níveis de demanda e são confeccionados em um tempo maior, quando comparados a outros artefatos artesanais produzidos na cidade de Maria da Fé.

É difícil encontrar peças à pronta entrega, pois cada item respeita as demandas do mercado e são produzidas manualmente por uma equipe de nove artesãos em uma oficina própria. O tempo mais extenso para produção das obras também é devido à dinâmica criativa do trabalho artesanal. Tótora afirma que a troca de experiências e saberes entre ele e os outros artesãos de sua oficina possibilita melhorias na utilização de ferramentas e técnicas, mediante improviso imediato e troca de saberes para manutenção da qualidade do produto final.

A evidência da produção repetida de obras artesanais está relatada em Pinho (2013, p. 9) quando a autora se refere aos objetos que “[...] são feitos em séries, partem de um molde sobre o qual é aplicada a massa de celulose”. Essa replicação por meio de um molde é feita manualmente, o que cunha o aspecto artesanal do trabalho. Surge, portanto, um ponto controverso sobre a questão artesanal do trabalho realizado na oficina de Domingos Tótora. Índícios oferecidos pelos próprios artefatos alegam tanto a produção seriada quanto a produção artesanal e não reproduzível, devido à manipulação pelos artesãos. Essa relação por parte do artesão levou Domingos Tótora a buscar novas formas de identidade que pudessem comunicar suas obras como “objetos que emocionam”. Buscando ainda uma diferenciação entre o artesanato de Domingos Tótora e outros artesanatos produzidos na região de Maria da Fé, a assinatura se revela como mais um elemento constituinte desse artefato especificamente. Assinar uma peça é dar a ela o selo de identidade, referência e procedência, reforçando sobre o artefato os sinais que compõem sua essência e que garantem sua qualidade e originalidade. A assinatura confere ao artefato um aspecto idiossincrático, uma espécie de aura.

Para Benjamin (2013) aura é a impossibilidade de alcançar a obra, por mais acessível que ela esteja. A questão da aura depende e transcende o materialismo da obra e a coloca em

posição de contemplação inatingível. Além das características citadas anteriormente, assinatura ressurgiu, nesse momento, como o mecanismo de manutenção dessa aura no momento da serialização da obra de arte. Quando Domingos Tótora assina seu artefato, ele também reitera a aura que poderia se desfazer caso a serialização não contemplasse os aspectos de procedência, referência, identidade, qualidade e originalidade.

Ao desenvolver esse conceito, Benjamin (2013) afirma que a aura é um elemento composto por aspectos de tempo e espaço e inerente às obras de arte de diversas naturezas. O momento e o lugar em que a obra foi produzida dá a ela o cunho de autenticidade e unicidade. Aquele objeto construído pelo ser humano e contemplado com o status de arte tem a função de emocionar o observador e possui sua origem em uma espécie de misticismo que intui um culto quase de maneira religiosa. Quando ocorre a reprodução da obra, a noção de “existência única” daquele artefato é substituída pela “existência massiva” (BENJAMIN, 2013, p. 55), ou seja, pela cópia da obra. O aspecto seriado da cópia foge sempre ao controle devido à necessidade humana de manter contato com os objetos, pois esses são particularidades de uma cultura (BENJAMIN, 2013). Cada reprodução reduz a aura da obra, pois a própria materialidade, a qual possibilita sua aura, se torna o fator de sua redução, já que sua característica de autenticidade é abalada.

Reproduzir a obra de arte é deslocar aquele artefato original do momento em que foi concebido e colocá-lo em um espaço diferente daquele que compôs o cenário de sua criação, ou seja, uma mudança temporal e espacial da criação original da obra. Uma vez deslocados o tempo e o espaço, e possibilitados os alcances da obra através da reprodução técnica aperfeiçoada, a obra se distancia de sua autenticidade (BENJAMIN, 2013). É possível afirmar que no cenário observado em Maria da Fé, o recurso da assinatura não ratifica a autenticidade da obra. Nesse caso a assinatura cunha uma proposição de valor comercial ao artefato, etiquetado como modelo de referência de sua procedência, mas não impede o desaparecimento da aura resultante da reprodução.

A assinatura da obra, carregada dessa intenção referencial, portanto, se torna viável quando a produção é individual e não reprodutível; quando o artefato carregará em suas características as impressões do seu autor. O mesmo esforço transcendente sobre a essência da obra se torna mais difícil quando a produção desse objeto é derivada de um trabalho coletivo.

Desenvolvendo o pensamento de Walter Benjamin (2013), a coletividade do trabalho por si só apresenta duas características condicionantes e mutuamente invalidáveis: (a) se fosse uma coletividade na produção de um artefato único e não reproduzível, a presença da aura poderia ser observada se necessariamente ela representasse a imagem do artefato em

determinado tempo e espaço, inatingível ao observador e passível de contemplação. (b) concomitantemente, restringiria a autenticidade da assinatura individual da obra.

Dadas essas condições, outros aspectos substituirão a assinatura individual das peças para referência de uma identidade, mas invariavelmente resultando na dissipação e desaparecimento da aura. Desmistifica-se, portanto, a autenticidade e a aura de Benjamin (2013) nas obras de arte produzidas em Maria da Fé. Isso é observado tanto nas obras individuais de Domingos Tótora quanto nos outros artefatos artesanais encontrados no município.

Reconsideradas as questões de autenticidade e aura propostas por Benjamin (2013), o aspecto identitário continuou como elemento controverso na arte produzida em Maria da Fé durante a década de 1990. Sendo essa questão um ponto de desvio na trajetória do artefato, Tótora buscou elementos da região do município de Maria da Fé que pudessem oferecer caráter de identidade local aos artefatos produzidos coletivamente. Assim, a fibra da bananeira foi identificada como o elemento que oferecia resposta a essa demanda pelos seguintes motivos:

- (a) é de fácil acesso em toda a região;
- (b) o caule e as folhas da bananeira são produtos secundários do cultivo da banana;
- (c) as fibras oferecem alta resistência e possibilidade de modelagem;
- (d) as fibras da bananeira possibilitam o acabamento pela sua adequação visual.

Figura 2. Fibra da casca da bananeira em seu estado natural



Fonte: Acervo da Cooperativa Mariense de Artesanato – Gente de Fibra.

A apropriação da fibra da bananeira como elemento identitário trouxe consigo a agregação de mais uma técnica artesanal à técnica desenvolvida por Domingos Tótor. De acordo com relato em entrevista, a referência primeira do uso da fibra de bananeira em Maria da Fé surge com os trabalhos de um camponês residente na região rural do município. Esse artífice trançava as tiras fibrosas retiradas da casca que reveste o tronco da bananeira, formando cordames resistentes, que possuíam aspecto estético de difícil reprodução.

Figura 3. Cordame feito da fibra da bananeira



Fonte: Elaborado pelo autor.

A retirada desse material da natureza não prejudica a produção da banana e oferece utilidade para um elemento que se decomporia naturalmente caso não fosse utilizado. Devido às essas características as cordas da fibra da bananeira são tradicionais na região interiorana de Minas Gerais. Empregadas com fins de utilidades domésticas e de cultivo agropecuário, as

cordas da fibra da bananeira são itens derivados de uma técnica transmitida oralmente pela população rural e que também são de domínio público.

O triturar, o desfiar, o cozer, o pentear e o secar são elementos técnicos que atravessam todo o processo de beneficiamento da fibra, porém a forma e a intensidade com que esses elementos se apresentam atualmente diferem daquelas praticadas inicialmente. Surge, portanto, mais uma evidência da relação entre três atores dessa rede: artesão, matéria prima e artefato. A dinâmica observada entre esses atores é permeada pelas minúcias do trabalho benfeito (SENNETT, 2015) e esses caminhos são traçados de acordo com a relação entre objeto e ator humano.

Ocorre, portanto, uma combinação de técnicas, as quais já não são mais as originais. Cada uma das técnicas artesanais – o papel *mâché* e a corda da fibra de bananeira – sofreu mudanças para atender demandas e restrições, e em um segundo momento foram combinadas para que se obtivesse o artefato artesanal resultante de técnicas mistas.

O diálogo híbrido na criação

Os processos dinâmicos de interações entre humanos e inumanos, entre mãos e materiais, entre criatividade e execução, entre recursos disponíveis e substituições evidenciam o caráter instável de uma construção de uma rede de afetações, na qual o artefato é o foco da observação.

O artista que cria e molda o artefato também é elemento moldado resultante dessa relação. A relação entre autor, técnica e artefato é uma relação de caráter íntimo, constante, revelador das percepções do artista (SENNETT, 2015) e uma afetação permeada por diálogos e trocas (LATOURE, 2005).

Fatores circunstanciais também são elementos não humanos e imateriais que direcionam as trajetórias históricas. A história mista entre artista e artefato revela os direcionamentos produtos dessas afetações em rede. Mais objetivamente, Domingos Tótora, mesmo aliando sua técnica do papel *mâché* à técnica da fibra da bananeira, buscou outra forma de forjar identidade sobre sua obra.

A absorção dessa combinação de técnicas pelo coletivo público de artesãos de Maria da Fé fez com que seu trabalho se assemelhasse a outras produções artesanais do município. Domingos, então, buscou outros recursos visando diferenciar seu trabalho, e o fez retomando seu diálogo com o que ele mesmo produzia.

“[...] a conversa inicial eu direciono essa conversa. Aí depois, depois de um certo tempo aí é ela que direciona, a matéria. Eu gosto de falar matéria porque matéria tem alma. Material é uma coisa já, uma coisa meio corriqueira assim, agora matéria, matéria é uma coisa que tem alma, né?”¹⁶

O termo “matéria” em vez de “material”, de acordo com o relato do artesão, indica maior relação de afinidade com aquilo que ditará a efetivação do projeto artesanal pensado pelo humano.

Portanto, a relevância do artefato se apresenta como o indicador, o direcionador daquilo que se obtém como resultado da produção artesanal. O elemento não humano também é o elemento articulador da formação de uma nova técnica e o ator recalcitrante (LATOUR, 1997) que dialoga com o ator humano. Pelas palavras do entrevistado, essa recalcitrância do objeto é observada no trecho a seguir: “Outra vez falando sobre diálogo você começa a trabalhar e daqui a pouco você está direcionando a matéria, você vai direcionando a matéria, e daqui a pouco é ela que começa a te levar, entendeu?”¹⁷.

De volta a Sennett (2015), o artífice é aquele capaz de conversar com sua obra de forma que a relação que ali se estabelece resulta em um produto do esmero. O que Sennett (2015) se refere a esse momento relacional é descrito como a “relação entre mão e cabeça” (SENNETT, 2015, p. 48). Ou seja, a sincronia entre o que o artífice pensa e realiza também é a mesma troca que o material promove quando atua como limitador ou caminho possível para novas técnicas e procedimentos.

O artífice é, portanto, mais um estado de espírito do que o nome de uma função laboral (SENNETT, 2015). Esse estado de espírito é o mesmo estado contemplativo que Tótora revela em entrevista e que se torna meio pelo qual ocorre esse diálogo. Dessa forma o artífice cria o aspecto técnico da produção artística por meio do empírico. Ele traduz materialmente aquilo que observa em sua realidade; Ele repassa o conhecimento sob forma de exemplo prático; Ele ensaia receitas e formulas, mas diferencia seu trabalho pelo toque das mãos, pelo uso das ferramentas e pela adequação do artefato às suas percepções estéticas.

Pela perspectiva de Tótora, a sua obra é sua própria representação, sua identidade projetada sobre o corpo de um artefato que congrega suas percepções sobre o local em que vive. As impressões cotidianas são o que inspiram Domingos Tótora na criação e desenvolvimento de seus artefatos. De acordo com Tótora, o artista representa e identifica também a cidade de Maria da Fé.

¹⁶ Trecho retirado de entrevista realizada em 12 de Janeiro de 2016, p. 03. Disponível nos apêndices.

¹⁷ Trecho retirado de entrevista com Domingos Tótora.

Figura 4. Ateliê de Domingos Tótoro em Maria da Fé em Janeiro de 2016



Fonte: Elaborado pelo autor.

A idiossincrasia encontrada nas obras de Domingos Tótoro é o aspecto que emerge durante a observação, indicando tanto a referência do autor em relação ao meio em que vive, quanto à identidade que seu trabalho impregna na imagem do contexto social, em contrapartida.

A figura 4 acima ilustra o ambiente que circunda os artefatos produzidos na oficina Domingos Tótoro. Os elementos circulares, curvos e retos fazem alusão às formas encontradas no jardim anexo ao ateliê.

Pinho (2013) afirma que atualmente a cidade de Maria da Fé é referência para o artesanato brasileiro. As obras de Domingos Tótoro e de outros artesãos residentes na cidade e região sul mineira alcançam todas as regiões nacionais e empreendem incursões pelo cenário artístico internacional. O artefato resultante das técnicas do papelão processado e dos cordames de fibra de bananeira firma a representação de Maria da Fé como centro de produção artesanal brasileira. Dessa forma a cidade é recorrentemente alvo de diversos esforços midiáticos com o intuito de contar a história da cidade sulmineira dos artífices.

Adiante serão explorados quais os motivos relacionados ao artefato artesanal que projetaram Maria da Fé dessa maneira. Para isso, é necessário retomar a análise sobre os aspectos inumanos que configuraram tal cenário, já que pela perspectiva da ANT, o elemento

inumano corresponde simetricamente à relevância do elemento humano para a construção do social.

A técnica compartilhada

O papel *mâché* teve seu papel comum substituído pelo papelão e pelo papel Kraft¹⁸. A fibra do tronco da bananeira deixa de ser crua e agora é molhada, cozida, secada, desfiada, desembaraçada, penteada e cauterizada. Esses primeiros rearranjos das técnicas são os produtos da relação entre humanos e inumanos. Esses rearranjos também são decorrentes da ampliação do domínio e do desenvolvimento das técnicas. Ou seja, essas novas articulações são resultantes do momento em que o criador disponibiliza sua criação para utilização generalizada.

Os resultados satisfatórios dessa nova combinação de técnicas geraram como consequência desdobramentos ambivalentes: primeiramente, o surgimento da necessidade de colaboração e, posteriormente a oportunidade de geração de renda. Os artefatos ofereceram aos seus criadores os caminhos para sua própria continuidade.

De acordo com o relato de Domingos Tótorá, um evento acerca da produção artesanal em Maria da Fé iniciou uma série de transformações na realidade local. A trajetória dos criadores e das criaturas teve continuidade quando o projeto Arte Estruturada liderado pela organização Mãos de Minas, agência de suporte ao artesanato mineiro¹⁹, possibilitou o encontro de Domingos Tótorá com um grupo de cinco mulheres artesãs da cidade de Maria da Fé no final da década de 1990.

Até então o projeto incentivava a produção artesanal de forma geral e a nova técnica do papel *mâché* de Domingos Tótorá, aliada à técnica da fibra da bananeira, era apenas uma das frentes de trabalho. Essa frente também foi a que permaneceu, em decorrência da organização dos artesãos. A organização conjunta desses artífices possibilitou novas formas de trabalho artesanal que não aquelas realizadas tradicionalmente no município, como o bordado, o tricô e o crochê. Os humanos, portanto, poderiam se dobrar sobre outras formas de trabalho artesanal, sobre outros elementos inumanos que não aqueles já explorados comercialmente.

¹⁸ Tipo de papel composto de fibras longas e que apresenta grande resistência a rasgos, estouros e energias de tração. Fonte: Associação Brasileira de Celulose e Papel (BRACELPA) - <http://bracelpa.org.br/bra2/?q=node/184>.

¹⁹ <http://maosdeminas.org.br>

A técnica, e o artefato, ou seja, o elemento não humano de forma geral, é o “atrator estranho”²⁰ que compila humanos, saberes, vontades, intenções, imagens e imaginários acerca da produção artesanal em Maria da Fé. O elemento inumano se coloca como o articulador de uma rede de afetações (LATOURE, 2005) em que não há um ponto central, mas perspectivas que possibilitam observação dos arranjos e rearranjos sociais em cada um dos seus vértices.

Ainda sem institucionalização ou qualquer modo de formalização do trabalho artesanal, os artesãos então se familiarizaram com o novo material e com a nova técnica, iniciando um momento de produção de novas peças de artesanato. A criação das peças partia de um princípio de reprodução das técnicas de Domingos Tótora e de reaplicação de procedimentos técnicos elaborados por ele.

Porém, o processo de familiarização com a técnica e com os materiais possibilitou determinadas flexibilidades de criação. O grupo de artesãos que iniciou o aprendizado com Domingos Tótora já buscava adaptações da técnica e das ideias de produção às suas perspectivas estéticas e criativas.

Em trabalhos artesanais dessa natureza, principalmente naqueles observados no cenário de Maria da Fé, o ponto semelhante é a ausência de manual de procedimentos nas oficinas. A técnica é passada para um novo artesão por meio de um treinamento prático, e as referências à técnica são aquelas correspondentes à prática de cada artesão já inserido no processo de produção. Essa ausência de manuais não desqualifica a organização do trabalho, mas evidencia o processo velado de transmissão de técnicas e de conhecimento. O acúmulo de elementos técnicos é resultante do processo prático.

Sennett (2015) relata esse caráter pertinente às oficinas artesanais, sobretudo na Europa, se referindo ao saber técnico: “Trata-se da absorção no conhecimento tácito, não dito nem codificado em palavras, que ocorreu nesses locais e se transformou em hábito, através dos milhares de gestos quotidianos que acabam configurando uma prática.” (SENNETT, 2015, p. 92).

Esse modo de transmissão de técnicas e práticas possibilita o surgimento de variações gestuais ou de compreensão por parte do artesão que cunham a todo momento um novo artefato. O artefato, então, é único em cada reprodução, mas simultaneamente está impossibilitado de ser o artefato original.

Depois da confecção de diversos artefatos, alguns itens foram selecionados e levados para uma exposição na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. O evento, denominado Feira

²⁰ Segundo Segal e Marcondes Filho (2014), o termo se refere àquilo que, mediante sua presença em determinado cenário, reagrega os outros componentes, reordenando suas respectivas posições.

Nacional do Artesanato, possibilitou a visibilidade das obras confeccionadas pelos artesãos de Maria da Fé com a técnica desenvolvida por Domingos Tótora. A partir de então, um lote de peças foi encomendado pelo Mãos de Minas como forma de incentivo ao desenvolvimento local e assim se iniciou uma produção baseada em demanda, a qual é ainda vigente.

O resultado principal da reverberação das peças no cenário de produção artesanal local foi a necessidade de organização dos artesãos para estruturação da produção. A articulação desses artesãos resultou na formação da Cooperativa Mariense de Artesanato – Gente de Fibra em agosto de 1999²¹, corporação de ofício que atualmente concentra artesãos da cidade de Maria da Fé acerca da produção artesanal.

As figuras abaixo ilustram as mudanças pelas quais o artefato foi submetido de acordo com o aprimoramento e a adaptação de técnicas e práticas, e com as ações individuais dos artesãos:

Figura 5. Comparativo entre peças produzidas pela Cooperativa Mariense de Artesanato – Gente de Fibra



Fonte: Elaborado pelo autor.

A peça observada no lado esquerdo é um dos primeiros artefatos produzidos pelo conjunto de artesãos e por Domingos Tótora, em 1999, quando ainda havia a introdução da técnica e do material na realidade desses atores. O aspecto mais rústico, com menor quantidade de detalhes e arranjos proporcionais primários, expressa o início de um trabalho artesanal que se fez ao longo do tempo.

A segunda imagem, datada de Dezembro 2015, retrata o mesmo tipo de trabalho artesanal, nomeado pelos artesãos do Gente de Fibra como “*Bowl Borda*”. É possível

²¹ Fonte: www.gentedefibra.com.br/

observar as diferentes composições de cores, a retirada do pigmento, a adição da fenda na lateral da peça para inserção do cordame e a corda de fibra de bananeira em diâmetro reduzido, com finalidade de acabamento e apropriação identitária.

Desde então, as modificações que a técnica foi sujeitada não provém apenas de um artesão, mas de um conjunto de atores que influenciam no desenvolvimento de novos processos. O caráter colaborativo do desenvolvimento das técnicas se apresenta como movimento de afetações de um cenário formado em rede observado na Cooperativa Gente de Fibra.

Essas modificações são produtos de controvérsias e de concordâncias, ao mesmo tempo. Um exemplo que ilustra essa concomitância ocorre no preparo da massa que dá forma aos artefatos. Na Cooperativa Gente de Fibra, a massa é processada em uma linha de produção e sua secagem depende de uma variável: umidade. Na umidade relativa do ar reside a controvérsia que direciona as possíveis texturas e aparências da massa depois do processo de secagem. A concordância reside também na mesma variável, pois os elementos humanos convencionaram as respectivas ações mediante a situação de alta umidade do ar, o que prejudica a secagem, e conseqüentemente, a aparência final do artefato.

Assim, o procedimento técnico da secagem da massa desenvolvido por Domingos Tótorá foi modificado mediante “negociação” com uma variável “não negociável”. Assim, atualmente, tanto na oficina de Domingos Tótorá, quanto na oficina da Cooperativa Gente de Fibra, a técnica de secagem dos artefatos está sujeita às variações climáticas. Pela perspectiva da ANT, essas controvérsias são compreendidas como fatores que direcionam e que sugerem mecanismos de criação ou de elaboração para que sejam solucionadas.

As iniciativas de criação atuais são coletivas e individuais. Artesãos criam coletivamente quando compartilham os “modos de fazer” (SENNETT, 2015) que surgem durante a realização do trabalho. A própria atividade produtiva possibilita a formulação de novos elementos processuais que resultam em uma variação da técnica original.

Essas (co)criações também são individuais, pois o trabalho cooperativo da Gente de Fibra possibilita determinados níveis de ação independentes. Algumas linhas de artefatos decorativos são resultados da criação individual de alguns artesãos. A instituição incentiva e apoia esses movimentos autônomos de criação, pois compreende que o artesão adiciona elementos de sua criatividade na medida em que desenvolve o processo de produção. Usualmente essas criações remetem à identidade do local onde é produzido e também é uma forma de expressão da realidade daquele artesão que o compõe.

Dependendo da abrangência dessas criações, linhas derivadas daquela iniciativa são inseridas ao catálogo da cooperativa e com isso contribuem para a expansão da oferta de produtos.

Figura 6. Exemplo de uma iniciativa individual na Cooperativa Gente de Fibra realizada em Abril de 2016



Fonte: <https://www.facebook.com/coopgentedefibra/?pnref=lhc>

Os processos criativos dos artesãos da Cooperativa Gente de Fibra são flexibilizações de uma técnica. Exemplificando, a técnica de distribuição da fibra da bananeira sobre a superfície de um artefato possui um padrão estabelecido pela própria organização. Entretanto, cada cooperado imprime no artefato a disposição que considera adequada para cada secção de fibra, em cada artefato produzido. Portanto, pode-se inferir que essa flexibilização de uma primeira técnica, ou seja, as variações inerentes à prática, é uma característica própria do trabalho manual. O trabalho manual, por sua vez, é requisito para a formação do artesanato (SENNETT, 2015).

A adequação de uma técnica prevê a utilização de alguns recursos de consumo e outros recursos permanentes, como as ferramentas. Observar essas ferramentas utilizadas na produção do artesanato é outra maneira de identificar os rastros da produção do artefato. A utilização e substituição de ferramentas em um processo de produção estão relacionadas ao objetivo central de melhoria do artefato (SENNETT, 2015). O aprimoramento das ferramentas

e das técnicas pressupõe o aprimoramento do produto final, seja nas suas propriedades físicas, estruturais ou estéticas.

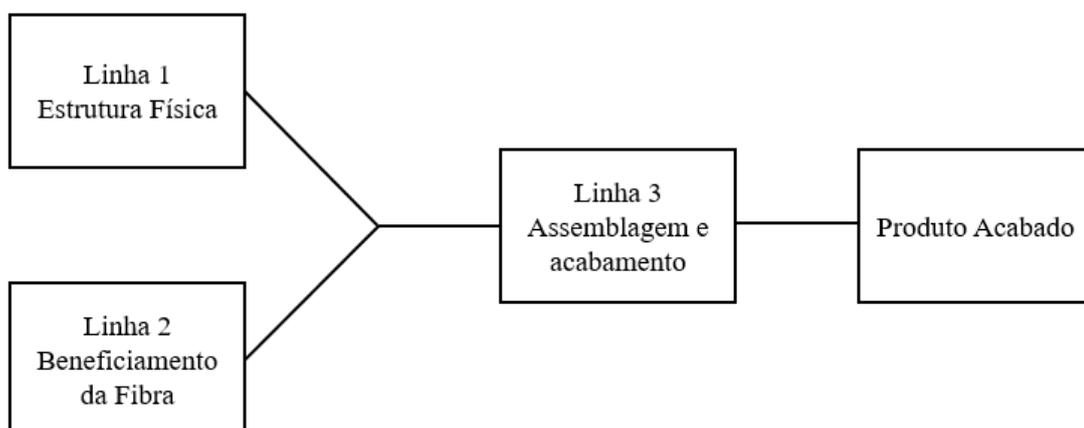
A trajetória das ferramentas também foi realidade da produção dos artefatos marienses. Domingos Tótora iniciou o processo de beneficiamento da fibra da bananeira e do papel *mâché* de forma simples e com poucos recursos. A fibra retirada da natureza era cozida em uma pequena lata. Esse equipamento supria as necessidades daquele momento de produção. A pequena demanda, os estágios de teste e os níveis de conhecimento acerca do material possibilitavam a realocação dessa ferramenta sob outro uso, diferente do original.

Atualmente o processo de cozimento da fibra da bananeira ainda é desenvolvido, mas em outros termos e proporções. Um forno industrial está presente hoje na Cooperativa e atende aos requisitos estéticos e logísticos do beneficiamento da fibra da bananeira.

Os equipamentos encontrados atualmente na Cooperativa Mariense de Artesanato - Gente de Fibra foram adquiridos por meio de um financiamento oferecido pela Fundação Banco do Brasil. A estruturação da organização obteve apoio do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) em conjunto com a Prefeitura Municipal de Maria da Fé. A partir de então, a aquisição ou substituição de novos equipamentos é viabilizada por editais de fomento ao trabalho artesanal no Estado de Minas Gerais, ou em âmbito Federal.

Hoje, o processo produtivo utilizado pela Cooperativa Gente de Fibra é dividido em duas linhas principais, que compreendem a confecção da estrutura dos artefatos, com suas formas e dimensões; e a outra corresponde ao beneficiamento da fibra de bananeira. Essas duas linhas são mescladas no meio do processo total para que as etapas de acabamento sejam desenvolvidas até a exposição dos produtos na loja da instituição, ou envio direto ao cliente.

Figura 7 – Fluxograma de linha de produção da Cooperativa Gente de Fibra



Fonte: Elaborado pelo autor.

O primeiro processo de produção de qualquer artefato da cooperativa é a confecção da massa. Inicialmente, o papelão ou o papel Kraft é mergulhado em caixas com água por cerca de doze horas. Dessa forma o material se torna muito maleável e suas fibras iniciam um processo de desintegração.

Figura 8. Papelão mergulhado em água



Fonte: Elaborado pelo autor.

A segunda etapa consiste em triturar essa mistura de papelão e água em um liquidificador industrial. Nessa etapa, as diferentes tonalidades do papelão e do papel Kraft ganham homogeneidade, porém ainda estão distantes do tom desejado para a confecção dos artefatos.

Essa diferença ocorre devida à grande concentração de água entre as fibras dos papéis e do papelão. Para iniciar um processo de equilíbrio de proporção entre massa e água, o produto resultante dessa trituração segue para a próxima etapa que é o escoamento.

Depois de algumas horas na peneira de escoamento, a massa, ainda úmida já apresenta diferenças de tonalidade, dependendo da camada. Camadas mais inferiores dessa mistura ainda estão muito escuras. Camadas mais superficiais, devido à secagem natural, já estão mais claras.

Figura 9. Liquidificador industrial



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 10. Peneira para escoamento do excesso de água



Fonte: Elaborado pelo autor.

A quarta etapa foi introduzida ao processo de produção artesanal depois da constituição da Cooperativa. Como no início da produção, os volumes de manda eram baixos, não era necessário estocar matéria prima. Atualmente, dependendo do período do ano em que as vendas são maiores, como nos períodos de inverno e de festas de final de ano, ocorre a necessidade de haver material estocado.

Esse processo ocorre da seguinte maneira: depois que a massa é retirada da peneira, ela é prensada em uma prensa industrial que reduz o volume total em blocos, facilitando o armazenamento e ordenando em padrões de quantidade de massa em cada bloco.

A estocagem dos blocos de massa é realizada de forma que mantenha um nível adequado de umidade para que a massa não perca as características físicas que a tornam apropriadas para a modelagem.

O consumo desses blocos é variado para cada tipo de artefato que está sendo produzido, além de obedecer às periodicidades de demanda do mercado. As figuras 10 e 11 correspondem respectivamente à prensa e à estocagem de massa semiprocessada.

Figura 11. Prensa para blocos de massa



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 12. Estoque de massa semiprocessada



Fonte: Elaborado pelo autor.

Assim, quando demandada a produção de um determinado artefato, esse bloco segue para a quinta etapa, que é realizada em um misturador industrial onde esse bloco é macerado enquanto é adicionada a cola de PVC, também denominada cola branca.

Figura 13. Misturador industrial



Fonte: Elaborado pelo autor.

A sexta etapa é a modelagem dessa mistura em padrões dos artesanatos disponíveis no catálogo²² da Cooperativa Gente de Fibra. Os moldes não são todos de mesmo formato ou dimensão. A diferença entre os moldes estabelece a gama de produtos manufaturados pela Cooperativa Gente de Fibra.

Os moldes, sejam eles constituídos de ferro, madeira ou papelão enrijecido, são apenas formatadores de um tamanho médio para cada um dos artefatos. A confecção de cada artefato em suas características fica a cargo de cada artesão que o realiza. Assim, os moldes são empregados como uma ferramenta que facilita o processo produtivo.

Figura 14. Massa sendo aplicada sobre molde



Fonte: Acervo da Cooperativa Mariense de Artesanato – Gente de Fibra.

Nesse momento, uma pausa nessa descrição se faz necessária para ser apresentada a segunda linha de produção, a qual corresponde ao beneficiamento da fibra da bananeira. Vale ressaltar que a segunda linha é desenvolvida de modo sincrônico ou assíncrono com a primeira, dependendo do nível de estoque de massa presente na primeira linha.

Na primeira etapa dessa segunda linha de produção, cascas da bananeira são colocadas em uma panela de pressão industrial juntamente com água. Nessa panela, água e casca de bananeira são cozidas pelo período médio de doze horas para que fiquem maleáveis e iniciem o processo de desintegração. Esse processo faz com que as camadas da casca se separem das tiras de fibras.

²² www.gentedefibra.com.br/catalogo

Figura15. Panela de pressão industrial



Fonte: Elaborado pelo autor.

A segunda etapa é o resfriamento dessa fibra em baldes de água à temperatura ambiente para que sigam para a terceira etapa, que consiste no desfilamento dessa fibra, como pode ser visto na imagem abaixo.

Figura 16. Fibra de bananeira beneficiada e desfiada



Fonte: Elaborado pelo autor.

Após essa etapa, os subprodutos resultantes das duas linhas de produção se fundem, iniciando uma nova linha. Nela, são desenvolvidas pelos artesãos as seguintes etapas:

Na primeira etapa da última linha de produção, a fibra da bananeira é adicionada às peças que já foram moldadas. Os padrões de disposição das fibras não seguem uma norma e se rearranjam de acordo com a criatividade de cada artesão, variando também a cada peça produzida. É o momento de criação individual em meio ao trabalho colaborativo.

A segunda etapa é a fixação da fibra por meio de pressão para que sua durabilidade seja garantida. Nessa etapa outros moldes são agregados ao processo para que a pressão sobre a fibra se realize uniformemente, não deixando que algumas partes se descolem da estrutura do artefato.

Findo esse procedimento, a terceira etapa é a secagem. Esse estágio possui duas possibilidades de desenvolvimento. Em dias ensolarados ou com a umidade do ar mais baixa, as peças são secas ao ar livre no pátio na entrada da Cooperativa.

Figura 17. Secagem das peças ao ar livre



Fonte: Elaborado pelo autor.

Em dias chuvosos, com pouca insolação, ou quando o prazo para entrega das peças é muito restrito, as unidades seguem para os dois fornos industriais presentes na Cooperativa que realizam o processo de secagem artificial.

Figura 18. Secagem das peças no forno industrial



Fonte: Elaborado pelo autor.

A quarta etapa compete aos procedimentos finais da produção do artesanato do Gente de Fibra, portanto são os estágios de acabamento. Algumas as peças são compostas por pinturas, desenhos e padrões. Outras apresentam sua consistência mais rústica, adornadas somente com a fibra da bananeira, seja ela espalhada sobre sua superfície ou atrelada à peça por meio de corda.

Figura 19. Etapa de pintura com pigmentos naturais terrosos



Fonte: Acervo da Cooperativa Mariense de Artesanato – Gente de Fibra.

Figura 20. Etapa de encordoamento artesanal



Fonte: Acervo da Cooperativa Mariense de Artesanato – Gente de Fibra.

Finalmente, as peças seguem para quinta e última etapa de envernização para que sua durabilidade, resistência e aparência estética sejam mantidas enquanto utilizadas.

Esse processo de produção do artesanato de Maria da Fé, e mais especificamente da Cooperativa Gente de Fibra, sofreu algumas alterações e adaptações ao longo do tempo visando melhorias em processos e produtos, porém suas raízes permanecem as mesmas da composição técnica desenvolvida por Domingos Tótora.

Na oficina de Tótora, com exceção à linha de beneficiamento da fibra de bananeira, todas as etapas de hidratação, trituração, escoamento, mistura da massa com cola, moldagem e acabamento são realizadas da mesma maneira.

Tótora ainda realiza testes com as diferentes proporções de cola para cada mistura, buscando propriedades físicas e estruturais – como aparência, textura, cor e resistência – que possibilitem o desenvolvimento de novos artefatos.

Em meio às essas mudanças nos componentes formadores de uma técnica, outros aspectos tecnicistas desenvolvidos pelos artesãos mantêm tradições que atravessam gerações, como no caso da corda da fibra de bananeira, por exemplo. O intuito da produção artesanal em Maria da Fé é manter o baixo impacto ambiental decorrente da produção. Por isso, além do reuso do papel Kraft e do papelão, a utilização de colorações naturais nos pigmentos advém de amostras terrosas. Poucos são os pigmentos industrializados, e quando utilizados,

exercem função de acabamento em detalhes que os pigmentos naturais apresentam baixa eficácia.

As máquinas empreenderam a função de substituir o artesão nos processos que exigiam o trabalho braçal pesado, como no processo de macerar o papelão. Mas as máquinas também foram utilizadas como catalisadoras dos efeitos naturais, por exemplo, quando na secagem realizada nos fornos industriais.

O que fica evidente são os processos de desenvolvimento de técnicas quando ocorre a mútua afetação entre humanos e não humanos. No caso da Cooperativa Gente de Fibra, cada um interfere e negocia à sua maneira sobre a efetivação do artefato artesanal: os humanos são responsáveis pela manufatura, pela criação baseada nas referências individuais e nas referências coletivas; os inumanos direcionam a criação quando limitam condições físicas, quando se fazem recalcitrantes à textura pretendida pelo humano, quando se transformam durante todo o processo produtivo.

CAPÍTULO II – As partes são o todo

Seguir os artefatos. Rastrear suas trajetórias. Buscar uma forma de entender o que o artefato quer dizer sobre seu percurso. Um esforço para perceber quais os meandros conceituais o artefato habita. O artefato artesanal hoje encontrado em Maria da Fé ultrapassa a banalidade do objeto e toca a percepção humana, mesclando os conceitos que buscam defini-lo.

O artefato exige, portanto, uma análise pormenorizada das questões que ele mesmo indica pelo simples fato de se fazer presente. A seguir, os aspectos encontrados nos artefatos artesanais de Maria da Fé serão observados por meio de um contraste entre suas características mais evidentes e o que dizem os discursos humanos – por meio de falas, posicionamentos e identificações – e não humanos – por meio de suas características, suas instituições e suas referências.

Coletivo criador

“[...] eles cooperam para conseguir o que não podem alcançar sozinhos.” (SENNETT, 2013, p.15). O artefato artesanal mariense é ontologicamente uma cocriação. Produto de uma trama de afetações em diversas camadas – manuais, referenciais, viabilidades, propriedades materiais e componentes subjetivos – o artefato é criado e desenvolvido conjuntamente. Algumas vezes a negação dessa gênese mestiça é outorgada pela assinatura da peça. Mas em alguns casos, a miscelânea criativa é institucionalizada, seguida da rubrica coletiva do trabalho cooperativo. O campo dessa pesquisa corrobora as hipóteses mencionadas.

Compreender a produção artesanal da Cooperativa Gente de Fibra foi primeiramente compreender as raízes da técnica que possibilita sua existência. Quando observado pela ANT, o trajeto apresentado pelo artefato não possui ponto de partida definido, mas sim os indícios desse trajeto deixados pelos rastros observáveis nesse Social. A própria derivação de técnicas e combinação de práticas impossibilita identificar linearmente o início desse percurso.

Contudo, o rastreamento dos artefatos artesanais de Maria da Fé indicou ramificações diversas que confluíram no resultado encontrado atualmente. O influxo de afetações desse cenário disposto em rede converge em um artefato originado de uma coletividade. Seja no trabalho de Domingos Tótora ou no trabalho realizado pela Cooperativa Gente de Fibra, a coletividade laboral é elemento presente.

No trabalho de Tótorá, a coletividade se faz pela combinação e variação de técnicas, bem como nas múltiplas interpretações conceituais de seu trabalho. Apesar de possuir essencialmente uma proposta de artesanato diferente da original, o artesanato de Domingos Tótorá, se assemelha à condição coletiva da produção. Os artesãos que trabalham na oficina de Domingos contribuem frequentemente com o processo produtivo, sobretudo na utilização de ferramentas e nos testes da fase de acabamento. Já a coletividade do Gente de Fibra se faz não apenas pelas técnicas, mas pela multiplicidade de atores que influenciam direta e indiretamente no artefato final.

Como exposto no capítulo anterior, esses variados atores que influenciam no artefato final se apresentam como na etapa de colagem da fibra da bananeira sobre o corpo do artefato, momento em que cada cooperado realiza a tarefa de acordo com suas próprias capacidades técnicas aliadas ao seu próprio senso estético; ou a etapa de secagem, a qual depende diretamente das condições climáticas para que o artefato seja exposto em local aberto; ou mesmo quando os aspectos mercadológicos exigem maior velocidade na produção dos artefatos, diminuindo o estoque de matéria-prima e fazendo necessária a utilização dos fornos de secagem.

Figura 21. Oficina de Domingos Tótorá em Maria da Fé



Fonte: Elaborado pelo autor.

A sociedade moderna, caracterizada pela especialização do trabalho e com suas respectivas divisões, debilitou a cooperação como modo precursor do trabalho conjunto. O que se vê atualmente é o reforço do trabalho de curto prazo, das relações distantes entre trabalhador e produto e da já conhecida substituição maquínica do ser humano. (SENNETT, 2013).

Algumas organizações procuram formas de retomar o trabalho conjunto. Essas instituições variam seus portes e aportes sobre esses esforços de religação dos trabalhadores com o senso de produção conjunta. A Cooperativa Gente de Fibra segue uma linha semelhante de coletividade laboral e também de incentivo à criação coletiva.

A estrutura da Cooperativa Mariense de Artesanato possibilitou a efetivação de algumas linhas de produtos e séries especiais. Essas linhas e séries são compostas de uma *assemblagem*²³ de técnicas, materiais e estilos individuais. A autoria das peças é sempre repassada conjuntamente, levando a marca Gente de Fibra em todas elas.

As principais linhas componentes da produção do Gente de Fibra atualmente são:

- Linha Barrado: caracterizada por pinturas manuais realizada com pigmentos de fontes naturais.

Figura 22. Imagem ilustrativa de um produto da Linha Barrado



Fonte: www.gentedefibra.com.br

²³ O termo aqui utilizado é advindo da Língua Francesa *assemblage* e aqui adaptado com o significado de conformação de elementos dispersos os quais realizam a produção de algo outro do que são quando separados, mas sem necessariamente perderem suas características parciais; essa interpretação se faz a partir da tradução de *Reassembling the Social* de Bruno Latour (2005).

- Linha Janela: uma composição mais elaborada, com a presença de elementos vazados, preenchidos por textura proveniente da fibra de bananeira.

Figura 23. Imagem ilustrativa de um produto da Linha Janela



Fonte: www.gentedefibra.com.br

- Linha Borda: peças mais rústicas que agregam o cordame da fibra de bananeira ao acabamento final.

Figura 24. Imagem ilustrativa de um produto da Linha Borda



Fonte: www.gentedefibra.com.br

- Linha Coral: constituída por peças com formatos não convencionais e desenhos manufaturados inspirados em formas orgânicas.

Figura 25. Imagem ilustrativa de um produto da Linha Coral



Fonte: www.gentedefibra.com.br

- Linha Luminárias: peças mais elaboradas que utilizam o processamento da casca da bananeira para confecção dos papéis translúcidos.

Figura 26. Imagem ilustrativa de um produto da Linha Luminárias



Fonte: www.gentedefibra.com.br

- Linha Vazada: artesanatos muito semelhantes a algumas obras de Domingos Tótor, com pigmentação natural que evidencia a estrutura do artefato.

Figura 27. Imagem ilustrativa de um produto da Linha Vazada



Fonte: www.gentedefibra.com.br

- Linha Fibras: a mais conhecida e tradicional linha de peças da Cooperativa Gente de Fibra que agrega os cordames da fibra da bananeira à superfície das peças, produzindo um efeito visual característico.

Figura 28. Imagem ilustrativa de um produto da Linha Fibras



Fonte: www.gentedefibra.com.br

Essas linhas são rastros da influência de Domingos Tótora na constituição da Cooperativa Mariense de Artesanato – Gente de Fibra. Outras são produtos de uma fonte compartilhada de criação. Em uma das visitas realizadas à Cooperativa Gente de Fibra, uma das artesãs relatou o desenvolvimento de uma dessas linhas de produtos como uma iniciativa que surgiu durante o processo de produção.

Os moldes dos artefatos utilizados na Cooperativa ditam o tamanho e formato de cada item, porém a disposição das fibras, a combinação de cores e as diferentes texturas dos artefatos ao longo do processo são desenvolvimentos realizados pelo coletivo dos cooperados.

Essa fonte é considerada compartilhada não apenas entre os elementos humanos, mas também em relação aos inumanos, que colaboram e redirecionam as ações dos humanos (LATOUR, 2005). Alguns testes de novas proporções de mistura da massa não oferecem, ao final do processo, os aspectos mecânicos e estéticos necessários para a continuidade daquele artefato na linha de produção.

Segundo Sennett (2013), muitas dessas formas de criação coletiva surgem durante o fazer colaborativo. Observar no outro o “modo de fazer” é também desenvolver sua própria maneira de realizar a tarefa. Mas essa observação não se faz apenas pela forma não verbal. Sennett (2013) afirma que o diálogo intraoficina gera trocas que versam desde as técnicas mais apuradas até as relações pessoais sobre a vida fora do ambiente laboral.

As visitas à Cooperativa Gente de Fibra possibilitaram a identificação dessa relação entre os cooperados. As trocas informais de conhecimento são realizadas de forma dispersa no ambiente intraoficina, permeados por assuntos de outra natureza, como relativos à vida pessoal ou notícias informais.

Esses intercâmbios são importantes, mas não se portam como regra. São importantes porque possibilitam uma pessoalidade e uma identificação entre os artesãos que facilita o processo criativo em conjunto. Mas não é uma regra porque as diferenças tendem a distanciar esses interlocutores quando as interferências promovem algum tipo de discordância.

Contudo, para Sennett (2013) são esses momentos de não congruência que são relevantes para o processo cooperativo. O espírito de cooperação entre os artesãos surge como o antídoto à dispersão dos saberes. Esse espírito, de acordo com o autor, é também a oportunidade para que a empatia entre os artífices seja trabalhada. Assim, as diferenças passam a serem consideradas oportunidades de criar e realizar de outra maneira.

Sennett (2013) também afirma que o trabalho coletivo gera um ritmo à oficina. Esse ritmo seria o reforço dos hábitos e das práticas, sejam elas técnicas ou de cunho comportamental. O ritmo conceituado pelo autor também se apresenta como uma busca não verbalizada pela homogeneidade da produção. Um dos benefícios desses hábitos ritmados ressaltado pelo autor é a mecânica subjetiva que um artesão novato se apegaria para se inserir na corporação.

Porém é a partir desse ritmo, dessa aparente forma padronizada de desempenhar uma tarefa, que Sennett (2013) afirma surgirem os aprimoramentos individuais. Portanto, de um trabalho coletivo inicialmente homogêneo, despontam as criações, ou as novas formas de fazer. Essas nuances do cotidiano se apresentam, então, como as maneiras de criação coletiva.

O trabalho artesanal em Maria da Fé se põe essencialmente como um produto da interlocução colaborativa. As criações partem de movimentos e iniciativas individuais e concernem à subjetividade de cada criador, porém a execução dos elementos criativos perpassa a colaboração. O resultado é a multiplicidade dos atores humanos traduzida e materializada no artefato.

Instituição actante

O Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) se apresentou como um importante ator na configuração da rede que resultou no desenvolvimento do artesanato produzido na cidade de Maria da Fé. Mais especificamente o SEBRAE de Minas Gerais viabilizou o contato dos artesãos marienses com projetos de fomento ao artesanato, com eventos nacionais e internacionais e, posteriormente, com a estruturação de alguns artesãos locais como Cooperativa Mariense de Artesanato – Gente de Fibra.

A atuação do SEBRAE acerca do artesanato brasileiro segue uma lógica que é iniciada com a identificação da demanda, que é seguida da identificação da oferta, depois a melhoria dos produtos, a melhoria dos processos, seguidas da capacitação dos produtores, da agregação de valor ao produto, da divulgação e promoção e, por fim, a comercialização (MASCÊNE, 2010).

Como observado nas entrevistas realizadas com os artesãos do município de Maria da Fé, o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) do Estado de

Minas Gerais foi importante personagem para o desenvolvimento do artesanato mariense. Portanto, se faz necessário investigar qual o significado de "artesanato" para essa instituição.

Essas diretrizes do SEBRAE para o artesanato brasileiro estão contidas em um documento conhecido como Termo de Referência para o Artesanato Brasileiro. Nesse documento estão dispostas não apenas as classificações de artesanato pela concepção do SEBRAE, mas também as terminologias empregadas em funções de trabalho artesanal, orientações para modo de atuação dos consultores SEBRAE e também os objetivos da instituição ao atuar formalmente no artesanato brasileiro.

O SEBRAE acredita que o artesanato é um movimento que, além de representar parte importante da movimentação econômica nos municípios brasileiros, também é responsável pela resistência "à massificação e uniformização de produtos globalizados" (MASCÊNE, 2010, p. 8).

Ademais, Mascêne (2010) afirma que o fomento à produção artesanal no Brasil promove o resgate da cultura daquela localidade em questão e reforça os estereótipos de identidade da região. A autora ainda ressalta a estreita relação que o artesanato possui com o turismo. Segundo Mascêne (2010), localidades turísticas se tornam mais referenciadas e encontram crescente demanda quando o artesanato se faz presente, promovendo assim, uma reciprocidade quando o artesanato complementa as atrações turísticas de uma localidade, e em contrapartida, quando o turismo reforça o potencial do artesanato para aquela região.

Objetivando apoiar as iniciativas em artesanato por todo o país, o SEBRAE desenvolveu uma classificação dos trabalhos "feitos à mão" para que fosse possível identificar essas atividades em todo território nacional.

Dessa maneira, faz-se necessário compreender essa classificação realizada por essa instituição para, posteriormente, realizar uma análise do caso específico da Cooperativa Mariense de Artesanato – Gente de Fibra. São apresentadas, destarte, as classificações do SEBRAE para as produções artesanais brasileiras:

- Arte Popular

O SEBRAE compreende como arte popular, toda manifestação coletiva dotada de poética, de música, de artes plásticas ou outra expressão cultural que represente "o modo de ser e de viver" (MASCÊNE, 2010, p. 12) de uma comunidade. Estão presentes nessa classificação algumas manifestações como a Folia de Reis e a Congada.

- Artesanato

O Conselho Mundial do Artesanato, instituição pertencente à UNESCO²⁴, foi tomada como base para essa classificação. Essa medida foi importante para que o artesanato brasileiro se apoiasse em uma definição internacional, mas que também expressasse em si as particularidades da produção artesanal brasileira.

Assim, para o Termo de Referência para o Artesanato do SEBRAE, artesanato é definido como: "toda atividade produtiva que resulte em objetos e artefatos acabados, feitos manualmente ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza, qualidade e criatividade." (MASCÊNE, 2010, p. 12).

O SEBRAE compreende que o artesanato é permeado pela produção de pequenas quantidades de material e que essa produção pode ser seriada e/ou regular. Com isso, os produtos artesanais são semelhantes, mas não necessariamente iguais, permitindo variações diversas. Assim, ressurge a "flexibilização da técnica" como referida no capítulo anterior.

O artesanato também, na concepção do SEBRAE, está voltada ao mercado consumidor, pois é derivada de uma necessidade de ordem econômica. Isso implica ao artesanato a responsabilidade de alternativa aos sistemas de geração de renda, que não excluam completamente o artesão da possibilidade de acúmulo capital inerente ao sistema capitalista.

- Trabalhos Manuais

Para o entendimento do SEBRAE, os trabalhos manuais se diferenciam do artesanato, pois esse segundo é resultante do "processo criativo efetivo" (MASCÊNE, 2010, p. 13). Dessa maneira, os trabalhos manuais são conceituados como aqueles pertencentes a uma "ocupação secundária" para aqueles que o realizam.

Portanto, a produção realizada por meio de trabalhos manuais não é sistemática, dependendo da disponibilidade de tempo ou de recursos (MASCÊNE, 2010), e também o trabalho manual é desvinculado de uma proposta consolidada de continuidade, da construção de identidade e da estruturação do processo, como no caso do artesanato.

- Produtos Alimentícios (Típicos)

²⁴ World Craft Council (WCC) é o termo em Língua Inglesa para o Conselho Mundial do Artesanato (CMA), que sendo vinculado à UNESCO, reuniu a concepção de 51 países, incluindo o Brasil, sobre a questão do artesanato, bem como os problemas e desafios concernentes ao tema, visando a continuidade e preservação do artesanato em todo o globo. Tal concepção ficou registrada em um documento denominado Declaração de Viena Sobre o Futuro do Artesanato.

O Termo de Referência do Artesanato expõe a palavra "típicos" entre parênteses e logo abaixo explica que a expressão se refere aos produtos alimentícios que são produzidos com técnicas e recursos tradicionais, sempre em uma escala reduzida. Essa produção fica a cargo de pequenos grupos, que buscam continuar aplicando técnicas de produção alimentícia que foram desenvolvidas na região, com a presença de insumos inerentes àquela localidade.

É comum que essa produção seja realizada por pequenos grupos, com pouco auxílio de maquinário. É também outra característica desses produtos alimentícios típicos a produção informal concentrada em uma única família, ou em pequenas empresas familiares.

- Produtos Semi-industriais e industriais “industrianato/souvenir”

Para o SEBRAE, esses produtos possuem como característica a larga escala. Normalmente são produzidos em série, em uma linha de produção em que as tarefas são especializadas, copiando os moldes da grande indústria.

O “industrianato” é facilmente encontrado em centros de referência turística, e busca dessa maneira sobreviver do turismo mediante a larga oferta de produtos de variados tipos, buscando a comercialização de itens de souvenir.

- Artesanato Indígena

É classificada como artesanato indígena toda produção nascente na comunidade indígena, e desenvolvida por seus próprios indivíduos. É considerado artesanato indígena toda produção de itens de utilidade que fazem parte do cotidiano da tribo e que não possui autoria individual, mas coletiva.

- Artesanato Tradicional

A principal diferença entre as classificações "artesanato" e "artesanato tradicional" é que essa última é uma expressão dos traços culturais do passado daquele grupo que o desenvolve, se tornando "parte integrante e indissociável dos usos e costumes" (MASCENE, 2010, p. 13). Assim, fica evidente que nem todo item de “artesanato”, para a concepção do SEBRAE, deve estar diretamente ligado à tradição do grupo que o desenvolve.

- Artesanato de Referência Cultural

É definido pelo SEBRAE como artesanato de referência cultural toda produção com influência de designers e/ou artistas que buscam reforçar características que determinam os traços culturais que representam aquela cultura.

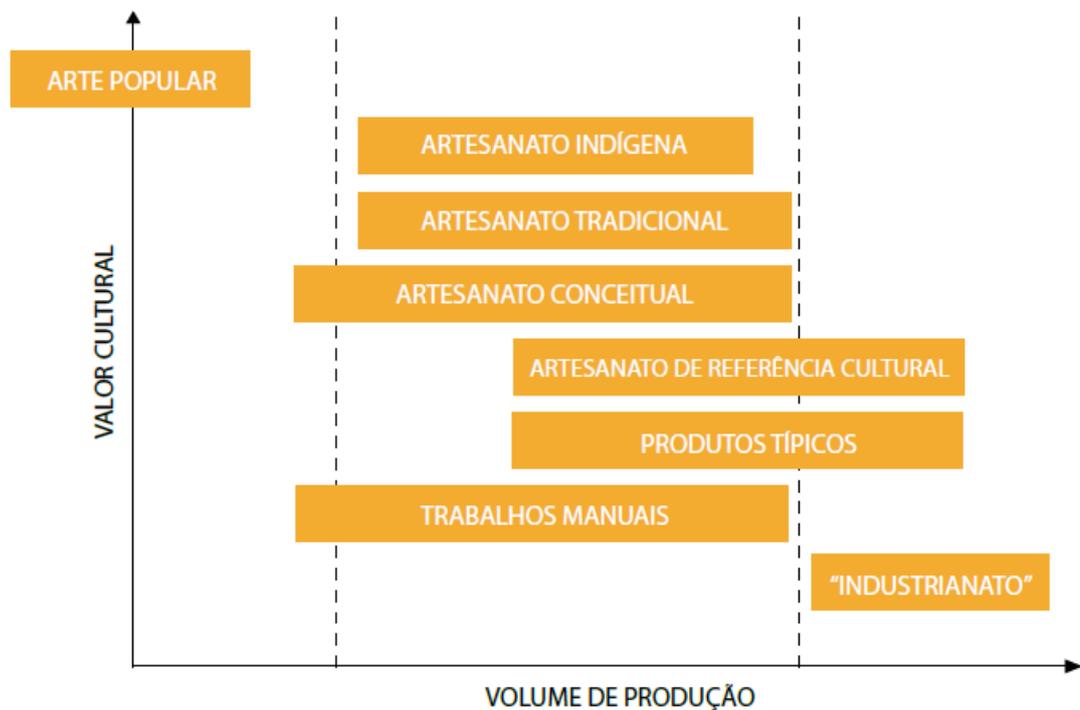
Nessa classificação residem os produtos derivados da conjunção do trabalho de design, ou de arte, com a produção muitas vezes manual, especializada e com traços que remetem à cultura que se pretende reforçar.

- Artesanato Conceitual

É uma produção artesanal imbricada com algum conceito de inovação, permeada por apelos “ecológicos” ou “naturalistas” (MASCÊNE, 2010). Nesse tipo de artesanato, o estilo de vida e a afinidade cultural são pontos-chave para serem reafirmados por meio da materialização do trabalho artesanal.

Essas nove classificações do artesanato teorizadas pelo SEBRAE são as balizadas utilizadas pela própria instituição para desenvolver seus projetos de fomento em todo o país. Realizando primeiramente um estudo sobre o valor cultural de cada item, frente ao seu volume de produção, o artesanato é alocado em uma dessas categorias, oferecendo aos consultores do SEBRAE as diretrizes para ações que visem a capacitação, a adequação e a continuidade desse artesanato ao longo do tempo, como na figura abaixo:

Figura 29 – Representação gráfica das classificações SEBRAE para artesanato



No mesmo documento, o SEBRAE classificou os diferentes usos do artesanato brasileiro, a saber:

- Adornos e acessórios

São considerados adornos e acessórios, os produtos encontrados nas formas de bolsas, jóias, peças de vestuário. Normalmente esses itens são de uso pessoal e portáteis.

- Decorativos

São artefatos utilizados para ornamentação de ambientes e decoração de espaços internos ou externos.

- Educativos

Artefatos que possuam uso pedagógico são considerados pelo SEBRAE como artesanato educativo. Usualmente estão presentes no artesanato indígena ou no artesanato tradicional, mas pode ser encontrado em outras das classificações de artesanato expostas anteriormente.

- Lúdicos

São exemplos de artesanato lúdico os bonecos, brinquedos e jogos que possuem função de entretenimento e “para representação do imaginário popular” (MASCÊNE, 2010, p. 15).

- Religiosos

São artefatos que representam o imaginário religioso de um grupo. Normalmente são itens como amuletos, altares e imagens utilizados em rituais religiosos.

- Utilitários

São artefatos utilizados no cotidiano daquele grupo onde ele é produzido. Possuem formas menos acabadas, porém são de grande valor dado sua funcionalidade. São desde artefatos domésticos a instrumentos empregados no trabalho.

Ademais, são classificadas também as origens das matérias-primas utilizadas na confecção dos artesanatos. Foi identificado pelo SEBRAE que esses materiais podem ser de origem mineral, vegetal ou animal, e ainda podem ser utilizadas na produção nas condições: natural, processadas e recicladas.

A figura a seguir foi extraída do Termo de Referência para o Artesanato Brasileiro (2010) ilustra de forma esquematizada as diferentes classificações que o SEBRAE identificou quanto à matéria-prima presente no artesanato produzido em território nacional.

Figura 30 – Tipologia de matéria-prima classificada pelo SEBRAE

MATÉRIA-PRIMA	MINERAL		VEGETAL		ANIMAL	MINERAL + VEGETAL + ANIMAL		
NATURAL	ARGILA	CERÂMICA	FIBRAS	TAPEÇARIA	COURO	SAPATARIA/ CALÇADOS		
		PORCELANA		CESTARIA		SELARIA		
	MOSAICOS	MOVELARIA		MALAS				
	PEDRA	SANTERIA JOALHERIA MOVELARIA CANTARIA	MADEIRA	MARCHETARIA	CHIFRE E OSSO	PRÁTICAS DIVERSAS		
				LUTHERIA				
				CARPINTARIA NAVAL	CONCHAS E CORAIS	ENTALHES E ESCULTURAS		
	MARCENARIA	LÃ		TECELAGEM				
	CASCAS E SEMENTES	PRÁTICAS DIVERSAS		PENAS E PLUMAS	PRÁTICAS DIVERSAS			
	PROCESSADA	METAIS	FERRARIA/ FERRAMENTAS UTENSÍLIOS JOALHERIA SERRALHERIA	FIO	TECELAGEM RENDAS BORDADOS	COURO	CALÇADOS SELARIA MALAS	
			VIDRO		TECIDO		COSTURA BORDADOS	FIO DE SEDA
GESSO		BORRACHA		PRÁTICAS DIVERSAS		LÃ	TECELAGEM	
				PARAFINA		MODELAGEM		
						COURO SINTÉTICO	CALÇADOS CONFEÇÃO DE BOLSAS E ACESSÓRIOS	
							MASSA	MODELAGEM
						PARAFINA	MODELAGEM	
RECICLÁVEL/ REAPROVEITÁVEL	METAIS	FERRAMENTAS UTENSÍLIOS JOALHERIA SERRALHERIA	MADEIRA	MARCHETARIA MARCENARIA ESCULTURA	COURO	PRÁTICAS DIVERSAS		
		VIDRO		PAPEL		PRÁTICAS DIVERSAS	LÃ	TECELAGEM TAPEÇARIA BORDADOS
	VITRAIS		TECIDO		COSTURA BORDADOS FLUXICO	COURO SINTÉTICO		CALÇADOS COSTURA/ CONFEÇÃO DE BOLSAS E ACESSÓRIOS
	MOSAICOS							
	EMBALAGENS							
PLÁSTICO	PRÁTICAS DIVERSAS							

Fonte: Mascêne, 2010, p. 16.

As classificações que o SEBRAE desenvolveu quanto ao artesanato brasileiro podem ser, então, agrupadas quanto à origem da matéria-prima predominante, quanto à função daquele artefato e, por fim, a qual grande grupo esse artefato corresponde.

É possível identificar que o artefato produzido pela Cooperativa Mariense de Artesanato – Gente de Fibra é classificado pelo SEBRAE como artesanato tradicional,

produzido com matéria prima natural proveniente das fibras e dos pigmentos, e matéria prima reciclável, com referência ao papel (papelão e papel Kraft); e que possui sua classificação utilitária como artesanato de uso decorativo.

Interface design

Os aspectos formadores de um determinado elemento social são difíceis de quantificar quando observados sob a perspectiva de rede. Essa rede oferece um encadeamento não ordenado de afetações que provocam o rearranjo constante dos atores (LATOURE, 2005). Os conceitos de estabilidade e instabilidade já abordados anteriormente na revisão bibliográfica elucidam a complexidade da observação desse social.

Sennett (2015) afirma que o trabalho artesanal abrange todas as atividades profissionais, pois o aspecto artesanal tange ao modo manual de realizar determinada tarefa. Manipular objetos, máquinas, pessoas, documentos, entre outras dezenas de possibilidades, é realizar um trabalho artesanal.

Essa construção social permeada por humanos e inumanos descrita por Sennett se assemelha à proposta híbrida de Latour (2005) que é colocada sob a perspectiva de rede nesse trabalho. Tanto Sennett (2015), quanto Latour (2005) entendem que as influências, ou afetações sociais, respectivamente, são provenientes das relações entre elementos humanos e não humanos.

A escola de Bauhaus²⁵ é tida como a origem dos estudos sobre design (LANDIM, 2010). Diversas outras frentes de pesquisas e desenvolvimento vem buscando definir o que é design ao longo das últimas décadas. A intenção nesse trabalho não é, mais uma vez, a conceituação de um termo de acordo com suas dissecações arqueológicas ou genealógicas.

De acordo com Domingos Tótor, o design é conceber um produto para a indústria, para o modo repetido de fazer e produzir, respeitando suas diretrizes funcionais mediante o desenho das formas. É a concepção de um artefato centrada nas suas forma e função, mesmo que esse preceito do design seja contestado atualmente por algumas correntes de pensamento. Assim, fica implícito ao conceito de produto derivado do design o caráter de reprodutibilidade que o adéqua à produção industrial.

Segundo Borges (2011), no Brasil, o artesanato e o design sempre foram duas atividades desvinculadas, ao contrário do que é praticado no exterior, sobretudo na Europa. O

²⁵ Criada na Alemanha, em 1919, possuía como intuito a congregação de movimentos do Modernismo alemão nas áreas da Arquitetura, das Artes Plásticas e do Design. Cf. Landim, P. C., 2010.

design no Brasil seria, então, o aspecto resultante da ruptura com os saberes ancestrais presentes na cultura, antes repassados de geração em geração. Ou seja, ocorreu no Brasil uma ruptura do design frente à prática artesanal. Para Borges (2011, p. 33), o design brasileiro traçou um caminho pautado pela máxima de que a desvinculação com a imaginação e com a criatividade cederia mais espaço para as questões funcionalistas dos projetos de design.

De acordo com Landim (2010) esse caráter do design brasileiro se fez devido às áreas de formação daqueles que o constituíram. Com influências da Arquitetura e do Desenho Industrial, pensadores dessas disciplinas no Brasil se uniram com a finalidade de convergir compreensões sobre o desenho das formas que possuíam função.

Borges (2011) afirma que o design no Brasil, até meados da década de 1980, reuniu esforços de pesquisa e desenvolvimento de projetos essencialmente voltados para a produção industrial. O direcionamento do design à indústria foi fator que ratificou a separação do desenho projetado do trabalho realizado pelas mãos, por mais incongruente que a afirmação possa parecer, já que o desenho era um trabalho majoritariamente manual àquela época.

O comércio globalizado possibilitou a entrada de produtos industrializados importados, principalmente da China. Esse movimento de inserção dos produtos chineses concorreu não apenas com a indústria brasileira, mas também com as pequenas produções artesanais distribuídas por todo o território nacional (BORGES, 2011, p. 41).

No Brasil, mesmo com raízes diferentes e distantes até então, design e artesanato iniciam um movimento de aproximação em decorrência dessa inserção de produtos estrangeiros no mercado nacional. Designers brasileiros se voltam ao artesanato produzido no interior como forma de revitalizar as bases que proporcionam identidade ao produto artesanal brasileiro durante o intervalo entre as décadas de 1990 e 2000 (BORGES, 2011). A partir de então design e artesanato iniciam uma espécie de troca em que as influências de ambos os lados moldam um novo cenário do “design artesanal” no Brasil.

Horn, Meyer e Ribeiro (2013), compreendem que a função do design nesse contexto de elaboração do artefato deva ser a convergência entre os aspectos técnicos e humanos. Assim, os autores afirmam "[...] que o designer não será um agente individual responsável pela construção do artefato, mas sim irá contar com o maior número de aliados (designer, humanos, normas, negociações) possíveis." (HORN; MEYER; RIBEIRO, 2013, p. 8).

Depreende-se, portanto, a presença dos elementos inumanos como actantes dessa rede que compreende o desenvolvimento do design. Tótora compreende que seu trabalho não está desvinculado do design. O artesão diz que suas obras são o resultado da busca de formas que

possuam simultaneamente função. Ao mesmo tempo em que são produtos do trabalho de designer, suas obras também carregam o fator do “feito à mão”.

Em entrevista, Tótorá afirma:

[...] o design pra mim, ele é indústria, mas isso não impede que ele seja feito pelas mãos, entendeu, pelos artesãos, e tudo mais, aquela peça possa, é, virar um objeto de desejo... Ela tem as duas coisas, ela tem a emoção e tem a função quando é uma peça produzida dessa forma, pelas mãos, entendeu? Porque a máquina vai produzir aquilo, não tem muita emoção você fazer um desenho e colocar na indústria e aquilo sair em série, entendeu? O bacana é você ter assim essa coisa feita à mão.²⁶

A questão da reprodutibilidade da obra para Borges (2011) não parece ser o fator de diferenciação entre artesanato e design. Seguindo seu pensamento, os trabalhos de Domingos Tótorá e da Cooperativa Gente de Fibra seriam passíveis de serem referenciados como artesanato e design. Seriam artesanato por determinado viés, pois são produtos de ordem da manipulação, do uso manual para sua constituição. Seriam design, concomitantemente, pois em ambos os casos o artefato possui forma aliada à função. Fica evidente que o que difere artesanato de design, essencialmente no Brasil, é o status que cada uma das classificações aporta.

Mas a aproximação entre o designer e o artesão suscita atenção à delicadeza dessa relação. Borges (2011) diz que a relação entre esses dois atores de formações díspares pode causar alguns problemas. Um deles, e o mais reavaliado pela autora, é a influência que o designer pode em algum momento exercer sobre a prática do artesão. A instrução formal do designer não pode ser o fator que verticaliza essa relação com o artesão, que frequentemente, possui instrução informal e sabedoria tácita.

Dessa relação entre design e artesanato pode resultar a descontinuidade do trabalho artesanal pela influência das práticas de design, descaracterizando e fazendo desaparecer um saber transmitido por gerações (BORGES, 2011).

Para Borges (2011) a proximidade do design e do artesanato deve ser o caminho para elaborar alternativas que beneficiem a continuidade dos saberes populares. A autora lista as ações que designers poderiam discutir entre si e se questionarem.

Quais são os fatores-chave para a continuidade de uma ação? Que tipo de relação deve ser estabelecida entre designers, comunidades e gestores dos programas? Que tipo de interferência é benéfica? Como lidar com os

²⁶ Trecho retirado de entrevista realizada em 12 de Janeiro de 2016 e disponível no apêndice.

repertórios de conhecimentos locais? Como identificar as habilidades já existentes? Como fazer um trabalho que ressoe fundo nos participantes? (BORGES, 2011, p. 138).

A autora, portanto, indica que a reflexão sobre essa relação entre designer e artesão deve ser contínua e dela devem resultar ações que contribuam para a continuidade dos trabalhos artesanais e mesmo da própria relação estabelecida entre os atores.

Assim, olhar para o objeto artesanal como uma mercadoria é iniciar um processo de tradução (LATOUR, 2005) do artefato à forma de produto. Essa redução se dá ao fato de que o artefato artesanal, quando produzido, não deveria ser concebido apenas em acordo com as exigências e padrões de mercado. O artefato se faz artesanal, porque é, primeiro, feito à mão. Porque é, secundamente, a derivação da convergência de técnicas tácitas e habilidades do artesão. É artefato artesanal, finalmente, porque expressa em sua existência as impressões do próprio artesão e da cultura que representa (SENNETT, 2015).

Seja pelo sincretismo cultural, ou pelos traços advindos da disponibilidade de recursos, o artefato artesanal é, desde o momento de sua imaginação, o elemento que promove a consistência de uma determinada cultura; é o aporte material para os aspectos imateriais que compõem essa cultura.

Borges (2011) relata que o artefato sofre mudanças quando constituído. Essas mudanças são decorrentes das práticas que cada um dos artesãos possui ao desenvolver uma técnica, que por si só, já não é uma regra, mas sim um direcionamento. Essas variações da produção artesanal, ao contrario do que poderia se compreender, são o que faz a cultura do produto feito à mão ser continuada.

Esse trabalho de identificação, resgate e preservação dos elementos constituintes de uma cultura foi realizado primeiramente por Domingos Tótora, resultando na constituição da Cooperativa Gente de Fibra. De acordo com Tótora, logo após a reunião com as artesãs que iniciaram o projeto Arte Estruturada, esse movimento de compreensão da própria identidade teve seu desenvolvimento realizado de forma colaborativa.

Domingos e as artesãs saíram pela cidade de Maria da Fé em busca das formas e dos aspectos estéticos que produziam sentido e entregavam caráter de identidade ao município.

Elementos decorativos das igrejas, sobretudo da igreja matriz, das construções, das praças e das paisagens rurais foram agregados à constituição dos artefatos²⁷.

Os artefatos foram imbuídos dos aspectos identitários da cultura local. Atualmente o artefato corrobora com a iniciativa dos artesãos. A imagem abaixo evidencia um dos padrões de textura que foram transportados da arquitetura de Maria da Fé para o artefato produzido pela Cooperativa Gente de Fibra.

Figura 31. Exemplo de apropriação da identidade local pelo artefato produzido na Cooperativa Gente de Fibra



Fonte: Elaborado pelo autor.

Essa imagem foi gerada em Abril de 2016 e retrata as evidências apresentadas pelos artefatos quanto à apropriação de elementos artísticos locais. Os padrões observados no interior dessas mandalas são cópias dos desenhos que ornamentam o interior da igreja matriz da cidade de Maria da Fé. Esses artefatos mostram, portanto, que os elementos estéticos pensados na constituição da Cooperativa Gente de Fibra ainda perduram nos dias atuais.

Nas visitas realizadas na instituição foi possível observar o grau de relevância desse artefato para os cooperados. Tal importância se dá por dois aspectos: (a) as formas que preenchem o artefato carregam consigo o aspecto religioso de sua origem; (b) a consideração dos cooperados para com esse tipo de artefato se faz pela complexidade técnica de seu desenvolvimento, pois a estrutura vazada diminui a resistência do material, sendo mais suscetível à quebra durante o processo de produção.

Forty (2013), por sua vez, afirma que o objeto de design é necessariamente um objeto de desejo. Assim, as meras funcionalidades do artefato não o tornam imediatamente um apelo

²⁷ Uma releitura desse movimento de identificação das imagens e das formas presentes no município de Maria da Fé foi realizada por Veiga (2016) com as artesãs que compõem a Associação Casa do Artesão Mariense.

ao design. Para o autor, a fronteira que distingue o momento em que uma observação deixa de ser focada sobre os aspectos de design e recai sobre a contemplação artística são de difíceis acessos.

O design, além de marcar um tempo e um espaço mediante as formas e os conceitos nele imbricados, também é o suporte necessário para o despertar do desejo e da reflexão diante daquele artefato observado (FORTY, 2013).

Parte desses elementos de design remonta ao discurso do humano em referência ao artefato. Mas de nada valeria apenas o discurso se o próprio artefato não aportasse os elementos estéticos que validam tal afirmação. Da mesma maneira, tanto arte como design marcam as referências que foram elencadas para sua constituição, como pode ser observado na figura 32 a seguir.

Figura 32. Cadeira intitulada “Rio Manso”, por Domingos Tótor



Fonte: Elaborado pelo autor.

Borges (2011) apresenta casos em que a obra de arte se aproxima do caráter reprodutivo e mercadológico do design. De acordo com a autora, muitas vezes essa vertente

segue algumas lógicas capitalistas de trabalho e de produção, além de interferir diretamente no modo de produção artesanal em pequenas cidades.

Um dos aspectos mercadológicos citados pela autora é a utilização do termo design como um incorporador de valores à obra (BORGES, 2011, p. 206). Já que falar de arte é necessariamente preconceber a presença do trabalho artesanal, o design, nesses casos, tende a dar espaço a uma nova forma de produção, uma forma mais automatizada e industrializada. Assim, é criada uma nova arte, por meio de um rótulo de design que suprime a presença do trabalho artesanal na sua forma comumente instituída (BORGES, 2011).

Em meio a esse cenário que pode parecer como o prenúncio da morte do artesanato, Borges (2011) afirma que as novas propostas de relação entre design e artesanato, na contramão do que havia se desenvolvido anteriormente, criam oportunidades de surgimento de novas formas do fazer.

Intersecção conceitual

O artefato provavelmente não se preocupa com as classificações e conceitos que ficam restritos às digressões de pensamento dos seres humanos. Mas em compensação os artefatos instigam os seres humanos a produzirem esses gradientes devido às características que saltam aos olhos e sentidos quando eles estão presentes.

Já vimos que o artesanato é para Sennett (2015) o trabalho realizado pelo artesão, é o trabalho das mãos em prol do artefato benfeito. Com isso o artefato artesanal respeita as limitações humanas daquele indivíduo que o produz.

O design, remetido ao vínculo com a indústria e com as disciplinas, se torna o aspecto que busca a união da forma, da função e da possibilidade de reprodução daquele que pode ser ao mesmo tempo belo e funcional.

Assim, deparamos com o artefato da Cooperativa Gente de Fibra que possui características utilitárias; com uma ambivalência de reprodutibilidade e de unicidade; com a subjetividade do observador ao mesmo tempo em que o faz experimentar a obra sensorialmente e utilitariamente. Mas, se os elementos humanos não são capazes de responder a esses questionamentos, é necessário recorrer aos inumanos para que respondam de quê, para quê e com o quê são constituídos e constituintes. É também pelo rearranjo desses atores na rede, ou pelas palavras de Latour (2005), pela tradução de suas ações e disposições, que ficaram evidentes os aspectos enunciados.

Os elementos inumanos que narram essas configurações são tanto as técnicas descritas anteriormente quanto os próprios artefatos. A técnica possibilita a reprodução do artefato, é o caráter industrial da produção. A técnica também evidencia o trabalho manual do artesão. O artesanato fica exposto quando não se busca a precisão do produto industrializado. O processo criativo e a forma com que o artefato é narrado pelos humanos traz à tona o projeto que constituiu a obra.

Para a Cooperativa Gente de Fibra, o elemento artesanal é o ponto central de apelo de sua produção. O valor encontrado no artefato produzido com as mãos é reconhecido pelos cooperados e passado adiante pelas formas que os artefatos obtêm ao final da produção. Assim, o produto criado e modificado coletivamente pelo Gente de Fibra carrega em si os rastros dos elementos que o desenvolveram.

Os artefatos, sejam aqueles com a marca de Domingos Tótorá, ou sejam aqueles produzidos com a etiqueta da Cooperativa Gente de Fibra, carregam em si as marcas comuns de sua constituição.

CAPÍTULO III – As influências no (re)arranjo dos atores

A presença do artesanato no município de Maria da Fé desde meados dos anos 1990 marcou os primórdios de uma sucessão de afetações que configuraram o cenário de produção artesanal mariense nos dias atuais. O artesanato aqui referido não cabe estritamente a um determinado artefato que possa ser entendido como ícone desse movimento. O artesanato aqui pretendido é a instituição que cunha atualmente as referências subjetivas que concernem à cidade de Maria da Fé.

Essa instância do trabalho feito à mão também se pôs como um campo de possibilidades para o surgimento de outros elementos referentes à produção de artefatos. Esses elementos afetaram o status desse primeiro artesanato encontrado no município. O primeiro movimento de afetação buscou uma maneira de se diferenciar do então artesanato desenvolvido em Maria da Fé. Dessa forma, o design surge como esse aspecto que se propunha como contraste entre as possíveis formas de produção artesanal.

De acordo com Latour (2014), o design induz o artefato a uma transição que parte de uma questão de fato para uma questão de interesse. Assim, a discussão sobre o artefato ainda se apoia em sua materialidade intrínseca, ou seja, em suas emanações estéticas, para reforçar a discursividade que acompanha o design.

Analisando o cenário de produção artesanal de Maria da Fé, é possível identificar que a vanguarda da inserção do design como aspecto aliado ao artesanato surgiu com Domingos Tótora ao final da década de 1990. Tal direcionamento dado pelo artesão ainda é encontrado em suas produções. Dessa forma, mesmo que a técnica de Domingos fosse também utilizada pela Cooperativa Gente de Fibra, suas produções não poderiam ser as mesmas. As semelhanças entre matérias primas, procedimentos de produção, equipamentos e ferramentas não são bastante para que Domingos Tótora e Gente de Fibra produzam o mesmo artefato.

O design imbuído nos trabalhos de Domingos Tótora extrapola o próprio artefato. Esse alcance é percebido, sobretudo, na apresentação de suas produções. O ateliê de Domingos, localizado em um galpão anexo à sua residência, oferece ao visitante a atmosfera de uma galeria. Seus artefatos dispostos nesse espaço também possibilitam as experiências derivadas de seu uso: cadeiras, bancos, mesas, poltronas e artefatos de decoração que parecem estar em movimento, dependendo do ponto de vista do observador.

Figura 33. Ateliê Domingos Tótora em Maria da Fé



Fonte: Elaborado pelo autor.

Os artefatos da Cooperativa Gente de Fibra também se mostram aptos a serem utilizados. Porém, o apelo de design dos artefatos de Domingos Tótora transporta esse momento de utilização para um momento de experiência. Ou seja, retomando Latour (2014), ocorre a transferência da questão de fato para a questão de interesse.

O discurso do design possibilita o surgimento de outros aspectos que coexistem em uma espécie de complementaridade. Assim, a subjetividade artística que acompanha o design propicia outra perspectiva sobre o artesanato de Maria da Fé. Essa perspectiva está relacionada ao campo da arte e dessa maneira distancia, mais uma vez, o artefato de Domingos Tótora do artefato da Cooperativa Gente de Fibra.

Essa pluralidade de elementos componentes do artefato de Domingos Tótora provoca uma opacidade sobre as fronteiras entre arte, artesanato e design. Mas também essa pluralidade é o elemento fundamental da construção discursiva de Tótora.

Portanto, a discussão do trabalho artesanal em Maria da Fé não pode ser reduzida a aspectos tecnicistas. O que torna a instância-artesanato do município multifacetada são as subjetividades embutidas nos artefatos. Para justificar essa afirmação é necessário analisar

outro ator que compõe a rede de afetações do artesanato em Maria da Fé no momento dessa pesquisa.

Reutilizando madeira de descarte, ferragem e vidro, Leonardo Bueno estabelece sua posição no cenário do design brasileiro como o autor de artefatos que atingem atenção internacional²⁸.

Natural de Maria da Fé, o designer Leonardo Bueno retornou à sua cidade natal ao final da década de 1990, momento de estruturação das primeiras iniciativas em artesanato no município. O cenário propício possibilitou que Leonardo construísse sua própria oficina em 2002. A partir de então o designer iniciou uma produção de artefatos de decoração, como esculturas e outros objetos, além de itens de movelaria com o direcionamento ao mercado.

Alocado estrategicamente na entrada da cidade de Maria da Fé, o complexo construído por Leonardo Bueno se tornou ponto de referência para os turistas que visitam a região. O primeiro espaço encontrado pelo visitante é um salão o qual é utilizado simultaneamente como sala de recepção e galeria de exposição. Anexa a esse espaço, está a oficina que atualmente comporta nove artesãos que ocupam os setores de ferragem, marcenaria e acabamento. A oficina está em processo de expansão, visando tanto o aumento da produção das peças de catálogo, quanto a adição de novas criações que estão em fase de testes.

Figura 34. Ateliê Leonardo Bueno em Maria da Fé



Fonte: Elaborado pelo autor.

²⁸ Cf. www.leonardobueno.com

Leonardo Bueno se reconhece como designer, e justifica seu título não apenas pela sua formação, mas pela maneira como realiza seu trabalho. A preocupação com o mercado e o apelo comercial não são as únicas justificativas. Sua produção não remete às identificações locais da região sul mineira, como realizado por outros artesãos locais.

A reprodutibilidade de suas peças partindo de um modelo também descaracteriza o aspecto artesanal, na concepção de Leonardo. Ademais, a presença de maquinário para diminuir o tempo do processo de produção é outro elemento que o designer afirma distanciar seus artefatos do artesanato e aproximá-los do design.

Figura 35. Torno mecânico presente na linha de produção de Leonardo Bueno



Fonte: Elaborado pelo autor.

Entretanto, sua concepção de design repete a discursividade presente nos trabalhos de Domingos Tótora quanto aos aspectos artísticos. A difusão de sua produção por galerias de arte em territórios nacional e internacional, bem como a autodenominação “artista” em alguns momentos, toca a sensível fronteira entre arte e design. Reside nesse aspecto outra controvérsia proveniente dos discursos. Os elementos conceituais e físicos apresentados pelos

artefatos sugerem que a ambivalência nesse caso é possível. Em outras palavras, os artefatos podem ser ao mesmo tempo arte e design.

Porém, não é dessa maneira que se posiciona Forty (2013) ao discutir o posicionamento do design juntamente às proposições de arte, sobretudo na segunda metade do século XX. Para o autor, o design se põe não como um elemento de confusão com as produções artísticas encontradas em galerias e exposições. O design se prestaria, de acordo com o autor, com os objetivos mercadológicos compreendidos pela lógica de produção capitalista. Assim, o design seria o componente do elemento resultante de uma linha de produção que busca prioritariamente espaço no mercado para obtenção de lucro.

Pode-se afirmar que o posicionamento de Forty (2013) é contestado discursivamente por Domingos Tótor e por Leonardo Bueno. Ignora-se nesse momento se esses discursos são planejados ou se ocorrem de maneira dinâmica, em decorrência das proximidades conceituais em questão. Mas o que se observa é que as fronteiras nem sempre bem definidas entre design e arte praticadas por esses designers marienses promovem um impacto significativo no cenário de produção artesanal local.

Leonardo Bueno ainda altera essa lista de nomeações quando se afirma como empresário. Assim, Leonardo diz que além de artista e designer, atua como empreendedor, gerando empregos e possibilitando que o foco de seu trabalho se alinhe às demandas de mercado. Em entrevista realizada em Junho de 2016, Leonardo Bueno descreve o aspecto que direciona seu trabalho:

[...] eu tenho uma pegada muito comercial, que eu acho que é o que falta muito no design brasileiro e no artista brasileiro hoje. Acho que é só no Brasil que eu vejo isso... eu rodo fora aí tudo e todo artista lá fora ele pode ganhar dinheiro.²⁹

Bueno relatou em entrevista que o ponto de desvio na trajetória de sua formação, e consequentemente de seus artefatos, foi a possibilidade de certificação no ano de 2003. O certificado em questão é o IQS (Instituto de Qualidade Sustentável)³⁰. Esse selo visa orientar a produção artesanal nas organizações com o intuito de formalizar e capacitar o produtor para o mercado. Assim, toda a estruturação da empresa Leonardo Bueno Design, por meio de um CNPJ (Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas), e com os elementos característicos da produção industrial foi em decorrência do estabelecimento do selo IQS.

²⁹ Trecho retirado de entrevista realizada em 03 de Junho de 2016.

³⁰ http://www.centrocape.org.br/filemanager/source/Cartilha%20Completa_baixa.pdf

A partir de então, Leonardo Bueno iniciou o direcionamento de sua produção para os grandes centros consumidores, como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Santa Catarina. Além do território nacional, as peças produzidas por Bueno são encontradas na Europa e na América do Norte.

Seus clientes são em sua maioria grandes lojas do setor de decoração ou movelaria. Leonardo Bueno afirma que ele busca exclusividade quando negocia com seus clientes. No trecho retirado de entrevista, Leonardo explica como ele realiza essa exclusividade:

[...]eu trabalho com quase todas as lojas da Gabriel Monteiro da Silva, desde que cada uma tenha uma peça diferente da outra, entendeu? Eu não vendo pra você o que eu vendo pro seu vizinho. Eu vendo pra você e pro seu vizinho, mas o que eu vendo pra você o seu vizinho não tem e o que seu vizinho tem, você não tem. Isso que é o segredo [...]

Essa estratégia praticada por Leonardo Bueno agrega valor ao seu produto e torna seu artefato desejado por meio da restrição de ofertas. Além desses mecanismos de agregação de valor, a presença do nome Leonardo Bueno nos artefatos registra a marca como procedência. Assim, Leonardo utiliza o argumento da assinatura de peças que são produzidas em baixa escala em um ateliê para diferenciar seu produto dos concorrentes.

Outro elemento que reforça o apelo comercial ao design praticado por Leonardo é a adaptação de seus produtos às demandas de mercado. Leonardo afirma:

O bruto não tem que ser aquela coisa tosca mais, sabe? Aquelas toras gigantes, que você precisa de guindaste. Os apartamentos estão pequenos, os espaços estão pequenos, então a gente tem que ter coisa menos pesadona, entendeu? É uma das coisas, o mundo hoje está pesado. A gente vive num mundo pesado. A gente vive um mundo hoje que, eu acho que seria interessante a gente preocupar em trazer coisas mais leves, mais harmoniosas, entendeu? Pra poder deixar o planeta mais leve do que tá. Pode ver que minhas peças de uns anos pra cá tão tornando assim bem... sabe, bem leve. Chama leveza do bruto essa nova fase da minha vida.³¹

As mudanças no catálogo são decorrentes de inspirações de Leonardo Bueno, mas também estão atreladas aos formatos que a realidade consumidora exige. Com isso, o processo criativo de Leonardo não cessa. Ele busca novas formas e combinações que ofereçam possibilidade de criar produtos para novas coleções.

As semelhanças entre os designers são encontradas em diversos aspectos, o que torna esses dois atores os mediadores (LATOUR, 2005) dessa rede de afetações. A

³¹ Trecho retirado de entrevista realizada em 03 de Junho de 2016.

internacionalização desse mercado ocupado por Leonardo Bueno é também espaço dividido com Domingos Tótora. Ambos possuem sites que se apresentam primeiramente na Língua Inglesa³². Isso indica o apelo internacional de suas produções como valor agregado e reconhecimento. Ao acessar seu site, Domingos Tótora é apresentado como designer. De forma semelhante, na *homepage* de Leonardo Bueno, seu nome é seguido das expressões “*Art & Design*”.

Na descrição de ambos os portfólios, as referências às produções mais uma vez se confundem nos termos e apresentam obras de arte, mencionando os elementos de design, a reutilização de materiais (papelão e madeira, respectivamente) e as abrangências internacionais por meio de exposições em galerias, revendedores estrangeiros e publicações em mídias especializadas.

Os dois designers também se aproximam quanto à reprodução em baixa escala. Domingos Tótora não possui maquinário pesado para confecção de seus artefatos. As máquinas presentes na linha de produção são utilizadas no acabamento ou na aceleração de etapas de produção. Com isso, Domingos permanece produzindo poucas unidades anualmente. Leonardo Bueno, por sua vez, depende de maquinário industrial para realização de seu trabalho, mas o autodenominado designer e empresário busca cuidadosamente o controle das unidades produzidas a cada pedido. Assim, da mesma forma como realizado por Domingos, a produção de Bueno obedece às demandas periódicas.

O baixo volume de produção é acompanhado por mecanismos de agregação de valor. Cada designer comunica ao consumidor a exclusividade presente naquele artefato específico. Leonardo Bueno identifica suas peças por meio da marca e entrega ao mercado quantidades limitadas de unidades, expostas e vendidas em determinadas lojas. Domingos Tótora, além de atestar o artefato por meio da marca, também produz uma série numerada, em que cada artefato recebe mais um agregador de exclusividade. De forma semelhante, ambas as oficinas de Tótora e de Bueno empregam atualmente nove funcionários. A mesma quantidade de artesãos é necessária para suprir escalas e demandas semelhantes.

Apesar de Domingos Tótora não se afirmar como empresário, ele realiza o papel de gestor da mesma forma que Leonardo Bueno. Domingos também é responsável pela produção, criação e triagem das lojas que recebem seus produtos para revenda nos grandes centros, como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

³² www.domingostotora.com.br e www.leonardobueno.com

Ambos os artefatos de Domingos e de Leonardo se põem no mercado como uma oportunidade de experiência sensorial diferente das propostas pelas formas tradicionais da arte e do design. Domingos Tótorá, quando produz um banco ou uma mesa com aparência e materiais não convencionais, busca oferecer ao usuário a possibilidade de utilizar o artefato. Essas formas de uso se apresentam como o se sentar em uma obra de arte, elevando a experiência comum de se sentar a uma experiência sensorial e conceitual. Ou então reduzindo a intangibilidade da obra de arte, quando oferece, ao mesmo tempo, a possibilidade de exercer função estética enquanto funciona como um artefato de uso cotidiano. O mesmo discurso é praticado por Leonardo Bueno, quando carrega a cadeira comum de um conceito de design, e amplia uma função meramente estética para uma funcionalidade não aparente.

Por fim, o ponto de tangência entre os discursos dos atores em questão é também uma espécie de justificativa à intersecção conceitual discutida nesse trabalho. Quando Leonardo Bueno e Domingos Tótorá se utilizam do design, do artesanato e da arte como referências para os discursos presentes em suas respectivas produções, eles buscam oferecer a ressignificação desses conceitos por meio da construção discursiva. Domingos vende seu artefato proveniente de matéria prima reutilizada, feito com as mãos, por artesãos do interior de Minas Gerais, com elementos do design, mas sem perder a essência artística, no sentido figurado. De forma semelhante, Leonardo Bueno vende seu artefato constituído por matéria prima reutilizada, feito com as mãos, por artesãos do interior de Minas Gerais, com elementos do design e com apelo artístico.

Esses elementos discursivos não são exclusividade dos atores humanos. Os artefatos carregam em si todos esses aspectos. Estar diante de um artefato artesanal produzido em Maria da Fé é também estar diante de todas essas evidências silenciosas de construção discursiva. As cores, texturas e formas revelam as funções em maior e menor grau para cada artefato observado, ou seja, as características implícitas no design. A impossibilidade de reprodução exata dos artefatos e a produção manufaturada ressaltam o apelo artesanal. A apresentação dos artefatos em posição contemplativa, como portadores de elementos estéticos transportam o artefato para uma provocação ao olhar e sentir artísticos do observador.

Os rastros dos artefatos levaram o pesquisador a uma trama de indícios que são ambivalentes e concomitantes porque o discurso ainda é vigente, mesmo que o rastro seja ontologicamente um indicativo de um evento passado. Esses rastros, portanto, apresentam essa rede fenomenológica que concerne o artesanato em questão. Mais uma vez fica clara a aproximação e a indissolução da relação entre humanos e não humanos. Rastreamento o artefato, ele indicou a imaterialidade do discurso humano. Esse discurso, por sua vez, se apoia na

materialidade do artefato para garantir sua validade. Ocorre, portanto, uma relação dialógica e colaborativa entre elementos humanos e não humanos para a constituição do artesanato em Maria da Fé.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artefato se coloca atualmente como o elemento componente de uma subjetividade coletiva que instaura em Maria da Fé a responsabilidade de referenciar a região sul mineira no cenário de produção artística e artesanal, nacional e internacionalmente.

O que resulta desse estudo não é a compreensão do início e do fim de determinada peça. Também não é a validade ou não da produção seriada num contexto artesanal. O elemento resultante desse esforço investigativo é também o elemento que deu início a todas as indagações decorrentes de sua própria existência: o artefato.

Qual a trajetória desses artefatos que foi contada por eles mesmos? Como esses artefatos relataram sua história através de seus indícios materiais e imateriais?

Esses artefatos afirmaram por meio de sua variedade de formas, volumes e cores que são produtos da criatividade humana. Evidenciaram que carregam consigo formações e relevos em alusão ao ambiente em que foram moldados. Mostraram que suas fibras, sejam as da madeira, do papelão ou da bananeira, são as tramas de uma rede microscópica que é representada por sua materialidade, mas também uma rede invisível de afetações que resulta nessa configuração social. E se a reassociação desse social é elemento central para pesquisa, é necessário retornar à teoria para fundamentar o pensamento desenvolvido nesse trabalho.

De volta a Latour (2005), pôde-se observar que essa pesquisa explorou as fontes de incerteza como forma de reassociar os atores humanos e não humanos da rede observada. Assim, justapostas essas fontes diante do campo, revela-se a reassociação do Social. Dessa forma, a teoria encontra no empírico os elementos que a corroboram; enquanto que o campo encontra na teoria uma das traduções possíveis sobre sua existência em rede. Para tanto, são revisitadas abaixo as incertezas descritas na *Actor-Network Theory*.

- A Natureza dos Grupos

Para Latour (2005), existe uma urgência em reformular as maneiras de configuração dos grupos sociais. No caso de Maria da Fé, o grupo dos artesãos do município foi desagregado de seu senso comum para que fosse possível uma nova assemblagem dos elementos constituintes de uma identidade.

O termo identidade presente nos discursos dos atores é o ponto de partida, e talvez a principal argumentação, que reforça a não existência de um grupo social constituído e consolidado de forma geral. As identidades propostas pelos atores são, na verdade, elementos de diferenciação entre os artesãos, e não uma unidade, como poderia ser entendido *a priori*. Por exemplo, Domingos Tótora afirma a identidade em suas peças quando reproduz os

relevos das digitais dos dedos do designer. Leonardo Bueno discursa sua identidade pela congruência dos conceitos de leveza e brutalidade. A Cooperativa Gente de Fibra materializa sua identidade apoiada na fibra de bananeira estampada em suas produções, como elemento que remonta às tradições locais.

O leitor poderia se confundir nesse momento, alegando que a própria Cooperativa Gente de Fibra seria um grupo de seres humanos não considerado nesse momento. É possível concordar com essa questão caso o foco desse trabalho recaísse sobre as constituições das redes estritamente humanas. Como o objetivo desse trabalho é o foco sobre o inumano, o artefato produzido pelo Gente de Fibra não se constitui especificamente como grupo, mas sim como uma reprodução identitária pré concebida. Observar o catálogo da Cooperativa Gente de Fibra é estar diante da complexidade de variáveis que compõem cada artefato, como cores, formas e nomenclaturas, que por si só, não podem ser congregadas como um único grupo.

Ainda é necessário ressaltar que os discursos emanados desses três atores convergem em um ponto. Todos buscam reafirmar cada uma de suas produções artesanais como referências à identidade mariense, bem como as respectivas inspirações advindas da região. Os próprios artefatos aludem à sua origem quando se agrupam pelas semelhanças físicas, ou por suas funções utilitárias. Duas mandalas distintas, por exemplo, são facilmente remetidas às oficinas da Cooperativa Gente de Fibra ou à oficina Domingos Tótorra.

- A Natureza das Ações

Pela perspectiva da ANT, as ações desempenhadas pelos atores nem sempre são fáceis de serem identificadas, nem mesmo quando explicitadas. Isso ocorre porque uma ação possui sua origem na controvérsia ou na negociação que ocorre antes mesmo de sua efetivação. As ações promovidas pelos atores de Maria da Fé seguem a mesma afirmação presente em Latour (2005).

Um exemplo que justifica tal aspecto para o caso do artesanato de Maria da Fé está diretamente ligado ao cerne da discussão do ponto anterior, ou seja, a identidade. As ações observadas na constituição do artefato de Domingos Tótorra e dos artesãos do Gente de Fibra indicavam as seguintes intenções: geração de renda e exploração de uma nova técnica. Tais pontos foram executados e se efetivaram ao longo do tempo: ambas as intenções das ações promoveram não só a geração de renda e a exploração e desenvolvimento da técnica, como também exigiram uma estruturação e institucionalização dos artesãos na Cooperativa e de Domingos Tótorra em sua própria oficina.

Uma análise continuada desse cenário descreveu também o processo de transformação do artesanato mariense em identidade local. As ações de desenvolvimento do artesanato

apresentadas no início desse trabalho extrapolaram as intenções dos atores humanos. Humanos tencionavam promover alternativa de geração de renda. Os artefatos, por sua vez, exigiram dos humanos uma reassociação para que pudesse haver continuidade da produção. Os humanos desenvolveram e modificaram o artefato novamente. O artefato indicou aos seres humanos a possibilidade de exploração discursiva. Os seres humanos responderam a essa ação dos artefatos pela estruturação de diferentes discursos na mesma rede.

Os discursos, por sua vez, indicaram a identidade local como elemento central de sua existência. Fica evidente a reformulação do olhar sobre as ações encontradas nessa rede. Frutos de controvérsias e negociações, essas ações não possuem um ponto de partida definido, e se comportam como uma sequência de afetações que são, em alguns momentos dialógicas entre humanos e inumanos, e outras vezes dinâmicas, agregando novos atores e desencadeando novas ações, dependendo do grau de observação.

- A Natureza dos Objetos

Os objetos presentes na teoria de Latour (2005), foram aqui compreendidos como artefatos. A convergência entre teoria e campo pesquisado é a presença de "inscritores" (LATOUR, 1997), ou seja, inumanos essenciais para configuração da rede observada. A ferramenta utilizada no processo de produção dos artefatos não é apenas um objeto sujeito à interação humana. Da mesma maneira o maquinário não o é. Ambos interagem com humanos e com outros objetos afetando a constituição do artefato.

A natureza desse objeto é tão ativa quanto a mão do artesão que a opera. O estudo do social pela perspectiva dos artefatos realizado nessa pesquisa já é a compreensão da ANT quanto à relevância material dos inumanos na constituição de uma rede de afetações. Portanto, como mencionado desde o início desse trabalho, o próprio entendimento de objeto foi traduzido para "artefato", devido suas implicações contextuais, porém não se bastou a isso.

O artefato compreendido não apenas como um único objeto, foi o narrador protagonista que deixou evidente sua presença indispensável para a construção do Social. O artefato também congregou os elementos materiais e imateriais que revelaram uma nova perspectiva sobre o cenário de produção artesanal de Maria da Fé pouco evidente.

As relações estabelecidas pelos artefatos com os seres humanos e entre eles mesmos foram definidoras da configuração da rede em Maria da Fé como se encontra no momento dessa pesquisa. O artefato, em colaboração com os elementos humanos, também serão os responsáveis por estabelecer uma nova configuração dessa rede nesse exato momento em que o leitor finaliza a leitura dessa frase.

- A Natureza dos Fatos

Segundo Latour (2005), os fatos estabelecidos em um contexto social são resultados das variáveis precedentes e concomitantes aos fatos. Isso mantém o fato como tal, ou o transforma em questões de interesse. Assim, as questões relevantes sobre o cenário de produção artesanal de Maria da Fé se fazem não apenas pelas minúcias do desenvolvimento técnico do artesanato.

Uma primeira investigação de caráter tecnicista se revelou pouco elucidativa às questões que realmente emergiam do campo. É inválida uma afirmação de que os aspectos técnicos não possuem relevância para a construção de um Social, assim como é inválida a prerrogativa de que os fatos carregam em si toda a carga evidente que explica o Social. Os fatos ressurgem ao interesse do observador a partir da contínua investigação do campo. Em outras palavras, as questões discursivas se rerepresentaram a cada momento que uma controvérsia era compreendida no campo.

- A Ciência do Social

Latour (2005) questiona o empirismo dos estudos sociais na quinta e última fonte de incertezas. A resposta à incerteza vem por meio da renovação das questões dadas como fato quando se propõe outra forma de compreender e dissecar o Social. Os movimentos alternados de estabilidade e instabilidade desse contexto traduzem mais fielmente a elasticidade conferida aos humanos e aos inumanos, seja qual for a perspectiva sensata de investigação.

Assim, a Sociologia das Associações, abarcando a *Actor-Network Theory*, se propôs como outro esforço para entendimento do que se chama Social. A inserção dos elementos não humanos à presença dos elementos humanos como constituintes simétricos do Social foi crucial para que os artefatos pudessem ter voz na narrativa de sua própria história.

Para concluir essa pesquisa, faz-se necessário voltar a três principais aspectos correspondentes à temática do artesanato produzido no município de Maria da Fé: a autoria, a técnica e o discurso.

Autoria

Desde o primeiro contato que o observar possui com o artesanato mariense, alguns nomes surgem como expoentes. A origem do despontamento desses nomes pode ser compreendida por qualquer observação realizada sob a perspectiva do marketing, por exemplo, porém a permanência desses atores se faz sobretudo ao decorrer das investigações porque seus artefatos corroboram pela manutenção de seus respectivos *status quo*.

Domingos Tótora se apresenta como o primeiro nome do artesanato produzido em Maria da Fé. Imbuído das questões de reaproveitamento de material reciclável, da originalidade da técnica e da aparência estética e conceitual de seu trabalho, seus artefatos ganharam espaço no mercado nacional e internacional, acompanhado de seu nome, que se elevou ao patamar de marca.

Tótora ainda extrapola a própria produção individual, pois é reconhecido como o agente idealizador da Cooperativa Mariense de Artesanato – Gente de Fibra, que por meio de agregação de outros atores relevantes como o SEBRAE e a Prefeitura Municipal de Maria da Fé, instituíram a organização que atualmente possui capacidade de autogestão.

A Cooperativa Gente de Fibra, por sua vez, reforça a autoria de seus artefatos por meio da marca Gente de Fibra, ressaltando que a coletividade dos cooperados é tão importante quanto à individualidade de cada artesão. Assim, os artefatos provenientes da mesma técnica desenvolvida por Domingos Tótora ganharam fama semelhantemente em âmbito nacional e internacional, possuindo clientes em diversos estados brasileiros e em alguns países da Europa e nos Estados Unidos.

Leonardo Bueno surge como outro nome nesse contexto, representando outra vertente do artesanato mariense. Ele também se utiliza do mote do reaproveitamento de material reciclável, mas que com suas próprias técnicas, e com matérias-primas de diferentes naturezas conquistou o mercado do design nos principais centros urbanos, tanto no Brasil, quanto no exterior.

Os nomes remetem imediatamente aos elementos produtores do artefato, porém, se cada um dos artefatos, em suas diferentes maneiras de expressão não evidenciassem o discurso reproduzido por seus executores, o impacto do discurso nessa rede certamente seria diverso do que encontramos atualmente em Maria da Fé.

Técnica

Foi observado que a técnica é importante elemento na constituição do artefato em Maria da Fé. Em determinado momento, a técnica sendo a viabilizadora do artefato, se desdobra na natureza desse artefato finalizado, sujeitando-o a uma determinada classificação por uma das instituições mais importantes acerca do artesanato atualmente no Brasil: o SEBRAE.

De acordo com o Termo de Referência para o Artesanato Brasileiro do SEBRAE (2010), o artesanato produzido na Cooperativa Gente de Fibra é o artesanato de referência

cultural, pois é composto de elementos que compõem uma cultura presente no local em que é produzido. Nesse caso, a corda da fibra de bananeira se põe como o elemento componente de valor da cultura que teve seu uso readaptado para que a técnica fosse continuada nos artefatos produzidos na Cooperativa Gente de Fibra.

Tanto para Domingos Tótoro quanto para Leonardo Bueno, a classificação do SEBRAE acerca dos seus respectivos artefatos recai sobre artesanato conceitual. Isso se justifica, pois ambos os autores desenvolvem e produzem artefatos com técnicas inovadoras, que apregoam ao artefato final um estilo de vida ou uma referência afinidade cultural distintos. Ambos também possuem as características dos elementos retóricos de ideais ecológicos e são promovidos de diferentes maneiras com o uso do elemento detentor do discurso competente: o designer.

Discurso

As texturas dos artefatos da Cooperativa Gente de Fibra e de Domingos Tótoro são semelhantes. Grande afinidade também possuem as colorações, os volumes e os pesos de cada um desses artefatos. Porém, mesmo nascidos de uma mesma técnica, os artefatos desenvolvidos por Domingos Tótoro e aqueles produzidos pela Cooperativa Gente de Fibra carregam elementos imateriais que os diferenciam no instante em que são colocados lado a lado. Uma pausa se faz necessária nessa comparação para agregar o último elemento dessa análise.

Os artefatos produzidos por Leonardo Bueno possuem formas e tamanhos não convencionais para os ambientes que se propõem instalar. Os bancos de madeira são robustos, pesados e grandes. As cadeiras são largas e com estrutura vazada, transmitindo a impressão que os assentos estão suspensos.

Essa mesma impressão quanto aos artefatos é encontrada quando se está de frente ao artefato de Domingos Tótoro. As impressões de peso e leveza, de volume e espaço, de inércia e movimento não são apenas decorrentes dos materiais e das técnicas que compõem cada um dos artefatos.

A fibra da bananeira, que inicialmente se apresenta frágil, mas que posteriormente é componente da estrutura do artefato é uma transformação decorrente da técnica. Mas esse artefato, produzido com as mesmas técnicas de seu idealizador não compete com o mercado que Domingos seguiu. Cada um possui sua produção direcionada às demandas de uma parcela desse mercado em sua totalidade.

Conclui-se que a espécie de matéria-prima que compõe os artefatos de Domingos Tótorá, da Cooperativa Gente de Fibra e de Leonardo Bueno é o discurso. Ele é imaterial, intangível e híbrido, mas não deixa de compor cada um desses artefatos.

Os artefatos, por sua vez, comportam e expressam esses diferentes discursos, pois se fosse de maneira diferente, o discurso emanado do ator humano por si só não se sustentaria e acarretaria em mudanças na configuração dessa rede.

O artefato carrega o discurso de Leonardo Bueno quando possui formas que se assemelham às identificações visuais de seu idealizador, como os vasos inspirados em um vulcão chileno. Expressa também o discurso da leveza e da brutalidade quando é composto por materiais menos acabados, como o ferro, mas que são confortáveis quando utilizados pelo observador. Pelas palavras de Leonardo Bueno, “a leveza do bruto”.

O artefato carrega o discurso da Cooperativa Gente de Fibra quando apresenta a fibra da bananeira como elemento tradicional da localidade onde é produzido; quando exporta internacionalmente o modo de fazer do trabalho manual brasileiro; quando carrega de forma sincrética os elementos culturais religiosos por meio de formas e adornos do Cristianismo local.

O artefato carrega o discurso de Domingos Tótorá quando apresenta as formas que o autor encontra na natureza, como na Cadeira Rio Manso, ou na Mesa Água; quando é derivado do reaproveitamento de material descartado, se transformando útil novamente; quando evidencia os contrastes de força e fragilidade, de peso e de leveza que o discurso humano de seu autor reproduz ao fazer alusão aos valores pessoais e aos conceitos neles imbutidos.

Esses artefatos direcionaram os arranjos dos humanos e congregaram indivíduos e instituições em torno e em prol de sua existência. Os artefatos atuaram ativamente quando despertaram movimentos de ressignificação da imagem de todo o município de Maria da Fé.

Pela perspectiva e pela importância que a ANT lhes apregoa, eles foram retratados aqui nesse trabalho como protagonistas de uma realidade na época em que foram estudados. Hoje, provavelmente já voltaram à posição de coadjuvantes na construção da história dessa cidade e dessas pessoas. Mas, certamente continuarão a protagonizar narrativas e enredos à surdina da sua impossibilidade de falar e pelo impacto subjetivo que causam apenas pela sua presença.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, M. J.; OLIVEIRA, A. F.; MACHADO, E. A. M.; SILVA, M. S.; MOREIRA, P. L.; DIOGO, R. C.; PEREIRA, J. D. **Oliveira em Minas Gerais; história e agentes de desenvolvimento**. Em: Oliveira, A. F. (org.), *Oliveira no Brasil: tecnologias de produção*. 39-69, Belo Horizonte: EPAMIG, 2012

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Márcio Seligmann-Silva (Org. e Apres.); Gabriel Valladão Silva (trad.) – 1ª Ed – Porto Alegre, RS: L&PM, 2013

BLOOR, D. **Anti-Latour**. *Studies in History and Philosophy of Science*, Elsevier: Vol. 30, No. 1, pp. 81–112, 1999

BORGES, A. **Design + artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011

CALLON, M. **La dinámica de las redes tecno-económicas**. In: Thomas, Hernán; Buch, Alfonso (Coord.). *Actos, actors y artefactos: sociología de la tecnología*. pp. 147-184, 1ª Ed., 1ª Reimpr. – Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2013

DOMINGOS, B. S. M. **Tecnologias sociais e interdisciplinaridade na produção artesã: afetações e artefatos em estudos sociotécnicos, design e engenharia de materiais**. Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade. Instituto de Engenharia de Produção e Gestão. Universidade Federal de Itajubá, 2014

DOSSE, F. **O império do sentido: a humanização das ciências humanas**. Ilka Stern Cohen (trad.), Bauru, SP: EDUSC, 2003

ESCOSSIA, L.; KASTRUP, V. **O conceito de coletivo como superação da dicotomia indivíduo-sociedade**. *Maringá: Psicologia em Estudo*, v. 10, n. 2, pp. 295-304, Mai./Ago., 2005

FORTY, A. **Objetos de desejo – design e sociedade desde 1750**. Pedro Maia Soares (trad.), São Paulo: Cosac Naify, 352pp., 272 ils., 2013

GERMANO, M. G. **Uma nova ciência para um novo senso comum**. Campina Grande: EDUEPB, 400 p., 2011

HORN, B. S.; MEYER, G. C.; RIBEIRO, V. G.; **Um olhar sobre três maneiras de pensar o design**. IX Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação (SEPesq) – Porto Alegre: Centro

Universitário Ritter dos Reis, nov. 2013. Disponível em:
 <http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/44547713/Um_olhar_sobre_tres_maneira_de_se_pensar_o_design.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1473279095&Signature=ZtG4daZ9ssiHojLJEVNnltk%2BbGU%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DUm_olhar_sobre_tres_manieras_de_pensar_o.pdf>.
 Acesso em: 04/11/2015

INGOLD, T. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais**. Porto Alegre: Rev. Horizontes Antropológicos, ano 18, n. 37, pp. 25-44, Jan./Jun., 2012

LANDIM, P. C. **Design, empresa, sociedade**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 191 p., 2010

LATOUR, B.; **Where are the missing masses? The Sociology of a few mundane artifacts**. In: Bijker, Wiebe. Law, John. (eds.) *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*. Cambridge: MIT Press, pp. 225-258, 1992

_____; WOOLGAR, S. **A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997

_____. **Entrevista: por uma antropologia do centro**. Revista Mana, vol. 10, n. 2, pp. 397-414, 2004

_____. **Reassembling the social: an introduction to actor-network theory**. New York: Oxford University Press Inc., 2005

_____. **Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora**. Benedetti, Ivone C. (trad.) – 2ª Ed., 460 p., São Paulo: Editora Unesp, 2011

_____. **Um Prometeu cauteloso?: alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk)**. Agitrop: Revista Brasileira de Design, São Paulo, v.6, n.58, jul./ago. 2014

LAW, J. **Notes on the theory of the actor-network: ordering, strategy, and heterogeneity**. Plenum Publishing Corporation, Systems Practice, Vol. 5, No. 4, 1992

_____. **Actor Network Theory and material semiotics**. Versão de 25 de abril de 2007. Disponível em:
 <<http://www.heterogeneities.net/publications/Law2007ANTandMaterialSemiotics.pdf>>.
 Acesso em: 05/02/2016

LEMOS, A. **A comunicação das coisas: teoria ator-rede e cibercultura**. São Paulo: Annablume, 2013

LIMA, D. S. L. **Entre atos, rastros e marcas: cartografia e controvérsias sobre design e artesanato**. Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade. Instituto de Engenharia de Produção e Gestão. Universidade Federal de Itajubá, 2016

MASCÊNE, D. C. **Termo de referência: atuação do sistema SEBRAE no artesanato**. Brasília: SEBRAE, 64 p., 2010

MEYER, G. C. **Conceitos da Teoria Ator-Rede Aplicados ao Design: meios para acompanhar a estabilização de artefatos**. Design e Tecnologia 06 – UFRGS, pp. 13-19, 2013. Disponível em:
<http://www.pgdesign.ufrgs.br/designetecnologia/index.php/det/article/view/85>. Acesso em: 04/11/2015

PINHO, M. S. M. de. **Domingos Tótora**. Prefácio: Adélia Borges; Versão para o Inglês: Anna Luisa Araujo. – 1ª Ed. – Rio de Janeiro: Papel & Tinta, 200 p.: Ilustrado. 2013

SEGA, C. M. P.; MARCONDES FILHO, C. **Atrator Estranho**. In: Dicionário da Comunicação. Ciro Marcondes Filho (Org.), 2ª edição, revista e ampliada. p.41, São Paulo: Paulus, 2014

SEN, A. **Desenvolvimento como liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

SENNETT, R. **O Artífice**. Clóvis Marques (trad.) – 5ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2015

_____. **Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação**. Clóvis Marques (trad.) – 2ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2013

SOUZA, M. N. de. **Utilização do papel mâché no desenvolvimento de novos produtos**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1999

THOMAS, H.; BUCH, A. (Coord.). **Actos, actors y artefactos: sociología de la tecnología**. 1ª Ed., 1ª Reimpr. – Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2013

VEIGA, C. L. **Design, teoria ator-rede e artesanato: estudo da inserção de designers em um contexto artesanal utilizando a cartografia de controvérsias**. Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade. Instituto de Engenharia de Produção e Gestão. Universidade Federal de Itajubá, 2016

VENTURINI, T. **Diving in magma: how to explore controversies with actor-network theory.** Public Understanding of Science. 19(3), pp. 258-273, 2010

VENTURINI, T. **Building on Faults: How to represent controversies with digital methods.** Public Understanding of Science. 21(7), pp. 796-812, 2012

APÊNDICE A

Transcrição de entrevista realizada com Domingos Tótorá, em Maria da Fé, na data de 12 de Janeiro de 2016.

Legenda

Guilherme: G

Domingos Tótorá: DT

Início: 00:00:01

DT: Tá, vai ser excelente. Vai dar pra você tirar muita coisa legal de lá.

G: Tá legal. Tá joia. Bom, então eu tenho um questionário aqui dividido em três partes, cada parte tentando condensar um pouco as informações. Primeiro eu queria que você dissesse um pouco sobre sua técnica, né. Como ela surgiu? Por que que ela surgiu?

DT: Então, eu, acho que, deixa eu ver quanto tempo, tem uns dezessete anos o Gente de Fibra, por aí eu acho... quer dizer, antes do Gente de Fibra eu já fazia, trabalhava com papelão. Entendeu? Não, papelão não, papel *mâché* em geral assim, eu já fazia a técnica, eu já desenvolvia isso em trabalhos... ah eu fazia algumas peças e tudo mais... eu... aí eu resolvi dar aula pra criança, aí dando aula pra criança, eu descobri, porque eu dei uma massinha de papel *mâché* pra eles, mas resolvi fazer uma massa de papelão, entendeu? E aí eu fiz aquela massa e dei pros meninos que trabalhavam comigo, não, que trabalhavam não, que faziam aula comigo, aula de artes plásticas. E eu dei aquela massinha pra eles desenvolverem umas maquetes, aí eles fizeram umas casinhas, fizeram ruas, sabe? Tudo usando a massa de papel.

G: E a aula era particular?

DT: É, aula particular de artes. E aí sobrou um pouquinho da massa e eu moldei num pratinho. Falei ah eu não vou jogar fora. E depois quando secou, sabe, quando eu vi aquela matéria assim, eu gostei demais do resultado, que parecia muito, era muito próximo da madeira né. Daí eu falei, gente que coisa incrível né. Porque o papel *mâché*, tem técnicas de papel *mâché*, mas de papelão eu nunca tinha visto, entendeu? Aí começou daí. Ai eu fiquei curioso em relação à matéria, né. A pesquisar essa matéria. E aí eu achei um disco de arado, enferrujado, esses discos perdidos de arado que fica jogado aqui no meio do pasto, que o pessoal joga fora, ai eu achei um disco e arado, e falei, nossa, acho que eu vou isso aqui e vou fazer um objeto maior de papel, né. Eu tenho até hoje essa peça, é uma peça grande assim, entendeu? Ela, inclusive, eu faço ela até hoje com frisos, né. Aí ficou um objeto com cinquenta e oito centímetros de diâmetro. Aí eu já gostei mais, porque aí eu já fiz mais encorpado, já fiz ele grosso, com bastante matéria, com bastante massa, né. Aí eu vi que era realmente um material muito expressivo, muito bacana, fiquei curioso. E aí foi, foi, foi... e chegou um pessoal de, é, do SEBRAE daqui de Minas Gerais, do SEBRAE e do Mãos de Minas, um projeto chamado Arte Estruturada, que eles estavam buscando o que tinha de artesanato aqui no sul de Minas, alguma coisa que tivesse, que fosse expressivo e que tivesse identidade e tudo mais, e daí... só que quando chegou aqui em Maria da Fé não tinha nada, tinha era o que? Tinha bastante coisa, mas a maioria era objeto, é, pano de prato, bordado com

ponto de cruz, mas tudo cópia de revista. Não tinha nada original, assim, entendeu? E juntamente com o projeto de turismo rural, é, estava acontecendo esse projeto Arte Estruturada que era o seguinte, aí veio uma designer lá de Belo Horizonte, e eu comecei a frequentar as reuniões. Eu gostei muito, falei gente, que coisa interessante, eu ia porque era uma coisa, uma proposta nova, entendeu, de um artesanato com identidade, e aí eu fiquei muito interessado naquilo e aí várias pessoas da cidade participavam da reunião, das reuniões, artesãos em geral. E aí eu resolvi fazer uma, fazer uma, uma reunião, é, pras pessoas que iam... eu ia fazer uma seleção pras pessoas que tiverem, pras pessoas que tivessem aptidão pra poder trabalhar comigo num projeto. Eu já tinha esse projeto, Gente de Fibra, trabalhar com papelão e fibra de bananeira, que é uma, que existe uma identidade quanto material, porque a bananeira tem muito aqui na região, só dá cacho uma vez...

00:04:01 - G: Mas desde aquela época você já usava a fibra de bananeira?

DT: Não. Eu resolvi agregar a fibra de bananeira na minha massa, a massa que eu tinha criado pra poder ter uma identidade, entendeu? Pra poder ter uma coisa assim, amarrar bem essa questão mesmo, porque a segunda parte da identidade foi quando eu levei o pessoal lá na igreja matriz de Maria da Fé e onde a gente pegou alguns detalhes da igreja pra poder pintar nos barrados dos pratos, né. Que aí eu expliquei o que era ter uma identidade e tudo mais. Então aí nasceu o Gente de Fibra assim, entendeu, dessa forma. E aí eu nem fiz o teste de aptidão com essas mulheres. Porque apareceram seis só, seis mulheres. E eu falei, ah, já que chegaram só vocês até aqui então nós vamos, nós vamos fazer então a, começar a trabalhar... eu não vou esperar mais ninguém não, a gente fecha e aí nós começamos a trabalhar. Entendeu? E aí eu fiz a primeira leva de trabalho, começamos a produzir... aí Mãos de Minas e o SEBRAE deu um estande numa feira que teve em Belo Horizonte, uma feira nacional que é... aí eles deram essa feira... deram esse estande na feira pra gente, pra poder mostrar o trabalho, entendeu, desenvolvido aqui. E foi um sucesso. Passou uma semana, o pessoal do Mãos de Minas já mandou um pedidaço, assim, um pedido enorme de peças. Aí não parou mais, aí começamos uma coisa assim, que era uma coisa impressionante a quantidade de pedidos que ia chegando, entendeu? E nossa, que era um trabalho diferente, um artesanato contemporâneo, né... Uma coisa implantada, né? Não existe tradição. É um artesanato que foi implantado mais, mas que tem uma identidade, que tem a cara de Maria da Fé, né?

00:06:00 – G: Legal, mas a técnica que você usa hoje é a mesma técnica que você usava desde o início?

DT: Olha, não. É o seguinte, vai mudando sabe porque, porque a gente vai adequando às necessidades, porque tem objetos que quando eu crio, por exemplo, tem objetos, aqui na minha oficina, por exemplo, no meu trabalho, né, particular, é... tem vários tipos de massa. Porque tem massa com mais cola, massa com menos cola, entendeu? Massa com pigmentos de terra, entendeu? Com diversas tonalidades de terra... Então, a gente tem que... os acabamentos são... tem vários tipos de acabamento... Então eu tive que ir mudando a massa pra poder, na confecção dos objetos.

00:06:40 – G: Mas a resistência dela continua sendo a mesma?

DT: Continua a mesma. A mesma. Todas são muito resistentes. Eu gosto da matéria bruta né, eu gosto muito do peso da matéria, você entendeu? Essa coisa do, a o trabalho, ele, digamos assim, ele não tem pele, é a carne à mostra, como se fosse... porque você não tem nada pintado, é a matéria bruta aparecendo, e o peso da matéria também, eu não gosto da leveza,

you understood? I like the visual lightness, while you look at it and you have lightness, the object has to be. Now the bench. When you pick up a bench it is heavy. It is here, but there are various types of mass. But this one has a very large variation.

00:07:20 – G: Então a técnica foi mudando e ela continua mudando hoje ou não?

DT: Ah olha, a gente tem é... quer dizer, eu continuo, assim, tendo essas diversas, essa diversidade de massas, né, e as vezes a gente precisa mudar um pouquinho, uma hora desenvolver um objeto, uma coisa, criar uma peça nova, as vezes precisa de um, de uma alteração de cola, ou alteração de quantidade de papelão, ou água, deixa mais de molho. As vezes eu preciso de uma massa mais grossa, aí não bate muito, bato menos no liquidificador.

00:07:53 – G: Então a massa conversa com você então?

DT: É, é um diálogo sem dúvida. Sem dúvida.

00:08:52 – G: Ela também te diz até onde você pode...

DT: Onde eu posso ir, é... Assim, a conversa inicial eu direciono essa conversa, aí depois, depois de um certo tempo aí é ela que direciona, a matéria. Eu gosto de falar matéria porque matéria tem alma. Material é uma coisa já, uma coisa meio corriqueira assim, agora matéria, matéria é uma coisa que tem alma, né?

00:08:26 – G: Legal. E essa técnica sua, hoje ela é registrada de alguma forma? Existe alguma...

DT: É, está em processo de patente no INPI, entendeu... No Instituto Nacional da Propriedade Industrial. Já tem a publicação dela. Ela é publicada no INPI. Eu to, eu to nesse processo que é muito burocrático, muito lento pra pegar uma carta patente, né? Mas aí como o papel mâché, ele é de domínio público, só que eu... é, existe um modelo de patente chamado Modelo de Utilidade. É quando você pega uma técnica e inova em cima dessa técnica, né. Aí no caso, o papelão, eu inovei em cima do papelão. Certo?

G: Entendi.

DT: É que teve uma inovação, né?

00:09:10 – G: E você, você pensou no papelão por que motivo?

DT: Pela quantidade de papelão que eu via na cidade né? O descarte de papelão aqui era muito grande. Então eu comecei a perceber esse descarte nas lojas, nos supermercados, entendeu? E falei, gente, eu acho que isso daí pode dar uma coisa bacana. Porque eu comecei a pensar muita... porque eu, o trabalho meu eu gosto de bastante massa né? Eu assim, então eu... ah vou precisar de bastante papelão, então eu comecei a ver isso, né, a possibilidade de ter a oferta ser bastante, né, tipo ter bastante oferta de papelão. Mas virou uma máfia.

G: O papelão?

DT: É, porque o pessoal começou a ver que estava dando certo e começou a explorar. Porque aqui em Maria da Fé tem coleta seletiva. Tem o dia que passa o lixo seco e tem o dia que

passa o lixo úmido. No dia do lixo seco o cara, tem um caminhão, um caminhão de fora que passa, ele passa em todos os supermercados pegando todo o papelão da cidade. Então ele chega, ele quer, ele quer todo o papelão pra ele. Aí eu chegava no supermercado pra comprar, eu tinha que pagar mais caro, se eu quisesse que o cara do supermercado tivesse, é, reservasse pra mim. Aí foi essa briga. Aí eu precisei, pra atender demanda, eu comecei a trazer de Itajubá.

00:10:27 – G: E hoje é da onde?

DT: Hoje eu consigo daqui já.

G: Consegue daqui de novo...

DT: É, hoje eu consegui. Tem varias pessoas na cidade que são catadores. Entendeu?

G: Então você acaba desenvolvendo toda uma cadeia.

DT: Então, é, uma cadeia. Tem uma cadeia nessa história, né? Todo mundo ganha.

00:10:50 - G: Ótimo isso. E, é... A fibra. De onde você tirou a ideia da fibra da bananeira?

DT: A fibra da bananeira, é que eu fazia papel artesanal também, né.

G: Então tem a técnica do papel artesanal junto?

DT: Tem. Não, não. Não tem, é assim, um princípio da técnica, quando você cozinha a fibra em meio alcalino pra ela poder perder a lignina. É o princípio básico, é o comecinho de quem vai fazer papel. Qualquer fibra você cozinha ela no meio alcalino, porque o maior inimigo do papel é a acidez, então é o papel, a fibra tem que ser no meio alcalino, então ela é cozida e perde a lignina. A lignina é o que aglomera a fibra, dá consistência pra ela no caule, né. Então o que que acontece, aí eu cozinhava a fibra, cozinho a fibra de bananeira e fica aquela fibra, né, toda sem lignina. E essa fibra, se você bater ela no liquidificador, refinar ela bastante, aí ela vira papel.

G: Legal. Aí daí então que nasceu a ideia de...

DT: Daí que nasceu a ideia...

G: ... casar as duas técnicas.

DT: É, porque também a bananeira, ela... O tronco fica lá no meio do mato apodrecendo, no meio do bananal. Vai lá, tira a banana, corta, pra ela brotar de novo. E aquele tronco fica apodrecendo lá, entendeu? Então eu falei, ah, é uma maneira de usar também. Usar o que vai ficar perdido lá.

00:12:15 – G: Bom, então, essa primeira parte da entrevista era mais pra entender um pouco da onde veio a técnica, quais os elementos que formaram a técnica e como a técnica se comporta atualmente, né, no seu trabalho. A segunda parte agora é um pouco sobre, é, um assunto que para nós, principalmente, é muito complicado compreender isso. Então eu já

começo com a pergunta aqui: qual a diferença pra você entre o design e o artesanato? Você acha que existe uma diferença?

DT: Não, olha. Design é indústria. É... Design é indústria, você faz o objeto, você desenha e aí você manda aquilo pra indústria e aquilo vai sair em série, entendeu? Só que o artesanato hoje em dia, hoje, nesse mundo contemporâneo que a gente vive, assim, é... existe uma vertente que é aliar o artesanato ao design. Que aí você tem o objeto que tem a impressão digital de quem faz. É o objeto que emociona. Ele não é o objeto que é produzido em série. Você produz, você produz ele em quantidades limitadas. Peças numeradas, entendeu? Então, é... o design pra mim, ele é indústria, mas isso não impede que ele seja feito pelas mãos, entendeu, pelos artesãos, e tudo mais, aquela peça possa, é, virar um objeto de desejo... ela tem as duas coisas, ela tem a emoção e tem a função quando é uma peça produzida dessa forma né, pelas mãos, entendeu? Porque a máquina vai produzir aquilo, não tem muita emoção você fazer um desenho e colocar na indústria e aquilo sair em série, entendeu? O bacana é você ter assim essa coisa feita à mão, que tem até um tortinho na, sabe, que tem um tortinho assim especial que tem na peça, que... as irregularidades, né, eu acho que isso é bacana. Eu não sei se eu respondi sua questão.

00:14:24 – G: Sim. Era a sua resposta pra isso que eu precisava. E... O trabalho que você desenvolve aqui hoje é essa ligação entre o design e o artesanato?

DT: Totalmente. Totalmente. Eu costumo falar o seguinte, ó, Eu não tenho assim, o meu trabalho, tem horas que eu sou artista, tem horas que eu sou artesão e tem horas que eu sou designer. Eu não, eu não, eu não...

G: Quais são essas diferenças?

DT: Olha eu não sou... eu me aventuro nesse universo, eu me aventuro. Eu não sou um designer, assim, eu, eu descobri a possibilidade há pouco tempo, há pouco tempo, há uns anos. Porque eu vi que assim, que... arte, design, artesanato, cada um tem... a arte é arte, artesanato é artesanato e design é design, mas isso não impede que eles possam andar de mãos dadas. Cê entendeu? Não existe mais fronteira. Eu acho que isso é bacana, você pode misturar essas três áreas. Então o trabalho que eu faço, por exemplo, ele tem arte. Se eu quiser fazer uma cadeira, por exemplo, uma peça única, eu faço. E ela é um objeto único, ela tem estrutura pra sentar. Então ali eu usei a arte, usei o artesanato e usei o design. Você pode, entendeu, você pode mesclar as três coisas. Então assim, tem horas que eu sou tudo isso. Eu não gosto de falar que eu sou só designer, que eu sou só artesão, que eu sou só artista. Sou as três coisas.

00:15:59 – G: É, a gente sabe que... quando eu fiz a pesquisa lá no Gente de Fibra, eles contaram a história deles pela perspectiva deles e te colocaram como a pessoa que deu o start a tudo isso, né. Mas eu notei uma diferença bem grande nas peças que eles produzem lá atualmente e nas últimas peças que eu ando vendo do seu trabalho. É... o que que você acha que difere principalmente da peça sua e da peça deles?

DT: Sabe que eu tenho mais uma preocupação no meu trabalho que é o trabalho mais assim, é... eu acho que lá o artesanato sobressai mais, entendeu. Lá não tem tanto design assim, é, eu acho que o objeto lá é um objeto mais, é, artesanal mesmo. Aqui eu estou mais incomodado com essa questão da, do objeto... tem um público também que eu quero atender que é um público diferenciado, sabe? Que consome esse tipo de trabalho que eu faço. É... mas eu não fico questionando muito isso não, entendeu? É uma vontade de fazer, é uma vontade, sei lá,

eu acho que aqui é um trabalho autoral mesmo, lá é o Gente de Fibra, então são duas coisas distintas. Eu não misturo as duas coisa, você entendeu? Eu acho que aqui são as peças que eu assino, é...

00:17:33 – G: A sua assinatura então é fundamental pra fazer essa diferença? Você acha que a assinatura que sai Domingos Tótora...

DT: É, não é o Gente de Fibra...

G: É... faz, faz essa principal diferença...

DT: É... isso. Eu acho que são peças autorais, entendeu? E é um design autoral o que eu faço. Né, então... O Gente de Fibra, eles reproduzem uma peça em grandes quantidades, entendeu? Aquelas pinturas são feitas, repetidas e repetidas muitas vezes.

00:18:06 – G: Mais uma vez voltando na técnica, a técnica que eles utilizam hoje também é a mesma técnica que você utiliza?

DT: Não, tem diferença. Tem diferença, é. Basicamente a gente usa... o papelão é uma matéria que compõe as duas técnicas, né, mas lá é bem diferente. A massa em si, a essência é a mesma.

00:18:31 – G: Mas o refinamento da massa...

DT: É, eu, eu... Eu tenho essa coisa, eu, no meu trabalho, eu tenho essa coisa de lixar o objeto incessantemente até sentir aquela história da textura, entendeu? É... o Gente de Fibra já não tem essa preocupação com o lixamento do objeto. Existe uma diferença de textura. Meu trabalho é um trabalho mais elaborado nesse sentido.

00:18:58 – G: É... e atualmente a sua relação com a cooperativa... há alguma relação?

DT: Sim... Sim. Eu vou sempre lá, entendeu... A gente... A gente tem uma relação boa. Eu quero que eles caminhem sozinhos, né... com suas próprias pernas. Pra ser sustentável mesmo tem que andar com suas próprias pernas. E essa história de sustentabilidade também que virou uma palavra fácil que todo mundo hoje usa e se promove às custas da sustentabilidade, eu costumo falar assim que o meu trabalho é verdadeiramente sustentável, do começo ao fim. Eu não faço um discurso oco. Meu discurso é verdadeiro, entendeu? Ele é... o papelão é cem por cento reaproveitado, ele é ecologicamente correto, socialmente justo e economicamente viável. E tem mais uma quarta coisa que agora eu não sei se vou achar. Tem uma quarta coisa que a Adélia fala que é... que hoje tem, que vamos ver só... vamos ver. Ah... Ah eu não vou achar [*Domingos Tótora folheia seu livro sobre a mesa*]. Que ela fala de uma quarta hoje, de um quarto pilar nessa história de sustentabilidade, entendeu? Que é a questão... deixa eu ver... eu acho interessante falar sobre isso... peraí. É... ah... eu não sei... eu acho que é uma parte chamada cultural... ah... deixa eu ver... não, não é aqui. Esse aqui é outro texto, da minha prima. Hmmm... Lá... É... “... do ponto de vista social pode-se imaginar uma valorização pessoal que essas artesãs que antes limitadas ao papel de donas de casa agora tem. O empreendedorismo levou-as a uma nova inserção na sociedade. Vale lembrar que além das dimensões ambiental, econômica e social, recentemente os estudiosos e militantes do desenvolvimento sustentável acrescentaram um quarto fator, o cultural.” Né, essa história eu não sabia. É... “este quesito está relacionado à questão de identidade cultural que comporta,

dentre outras práticas, avaliar até que ponto as criações materiais de um determinado lugar tem a ver com as locações locais...” É... a parte cultural.

00:21:58 – G: É... E esse aspecto cultural, como o seu trabalho contribui para o aspecto cultural de Maria da Fé?

DT: Olha... Hoje eu não sei. Hoje eu acho que é uma coisa que a cidade é bem conhecida, né? Leva o nome da cidade pra fora. É uma coisa impressionante como que as pessoas hoje vêm à Maria da Fé e conhecem Maria da Fé por causa do artesanato.

00:22:23 – G: Mas a população reconhece isso?

DT: Olha, reconhece. Reconhece sim. É, opa. Politicamente falando que não, às vezes. O prefeito, existe um descaso, sabe assim? A gente... tem um certo descaso. Não tem muita ligação com a prefeitura. Eles dão apoio às vezes, lógico, mas é só um apoio, entendeu? Não tem nenhum estímulo. Eu acho que a prefeitura poderia construir um prédio pra todo mundo depois fazer um... sabe? ... uma coisa bacana no artesanato, né. Fazer uma vitrine mesmo, sabe? E o pessoal luta com dificuldade lá no artesanato, lá no Gente de Fibra, entendeu? A cooperativa é cheia de altos e baixos. Eu desde o começo eu falava que a gente tem que, a gente tem que ter o cuidado de saber para onde é que as peças estavam indo. Pra onde estavam sendo vendidas as peças? Mas ninguém nunca preocupou com isso. Então ia chegando pedido, pedido, chegava pedido, chegava o dia inteiro... a mesa assim era cheinha de... de pedidos.

00:23:30 – G: Mas por que saber para onde a peça vai?

DT: Esse cuidado de ter... por exemplo o meu trabalho aqui eu não vendo pra todo lugar. Eu tenho alguns pontos específicos, que é pra não banalizar, entendeu? Porque senão... eu sinto que o Gente de Fibra banalizou o trabalho. Um trabalho que estava sendo vendido até dentro do supermercado. Numa... num quiosque dentro do supermercado, entendeu, então eu acho que... aí tinha um cliente lá, que era um cliente super bacana, uma loja linda, uma loja chique assim que vendia Gente de Fibra, aí ele veio e falou assim, ah eu não vou querer mais comprar o trabalho de vocês porque vocês estão vendendo pra.. vendendo até dentro de supermercado,tem peças do Gente de Fibra, entendeu? Mas era um projeto bacana chamado Caras do Brasil, é um projeto do Mãos de Minas em todos os supermercados da rede P. A. (nome suprimido) em São Paulo. Tinha esse quiosque vendendo artesanato chamado Caras do Brasil. É, eu não tenho nenhum preconceito não, entendeu? Mas é assim... Aí você vê que tem um lojista que vem e que deixa de comprar porque... Então eu tenho esse cuidado. O meu trabalho, por exemplo, eu tenho esse cuidado. O meu trabalho é isso que eu falo pra você, tem uma diferença nesse sentido. Eu não faço só um trabalho comercial, você entendeu? Eu não... o dinheiro também é importante pra poder manter a oficina. Tem nove funcionários, a gente tem nove pessoas que trabalham comigo. Então todo quinto dia útil tem que por dinheiro pra pagar todo mundo, entendeu? Eu preciso do dinheiro, do retorno financeiro pra poder ter estrutura. Manter essa estrutura que é grande. Só que eu tenho esse cuidado. Meu trabalho não é indústria.

00:25:12 – G: Então além do seu trabalho de... de designer, artesão e artista você ainda tem que controlar... pra onde vai a sua peça. Tem que ter esse cuidado.

DT: ... a empresa. É... eu sigo... eu sou assim, eu... eu faço esse... eu faço esse lado também. Não tem ninguém, não tem ninguém que faz isso pra mim. Eu que faço, entendeu? Eu é que sei, eu é que faço essa triagem.

00:25:32 – G: E lá no seu estúdio, a... os artesãos que estão lá trabalhando, eles tem determinadas liberdades de criação também?

DT: Não, não... eu dou assim pra eles né. As vezes eles me dão muitas ideias de como... ah eu acho que... na hora de viabilizar um processo, por exemplo, várias e várias vezes eu escuto a opinião deles... e coloco no trabalho. Entendeu? Funciona direitinho. Até na questão técnica mesmo, as vezes usar um tipo de... de ferramenta, um improvisado, ou alguma coisa assim que eles fizerem eu costume é... escuto, tenho essa indicação deles, porque as vezes tem muito dessa sabedoria na hora de... dessas ideias entendeu? Tem muita sabedoria. É isso.

00:26:30 – G: É...

DT: Nem sei se estou respondendo de acordo.

G: Tá... Além do que eu estava achando que seria. Bom, e na terceira parte da entrevista agora é... é um pouco mais sobre como seu trabalho começa a ser reconhecido, né. Atualmente você vende é... pra determinados pontos em que você controla, certo? Tanto no âmbito nacional quanto internacional. Hoje você vende ainda pra fora do Brasil?

00:27:00 - DT: Vendo. Agora mesmo, no ano passado foi um presente que eu ganhei dos deuses, nossa... uma galeria em Paris maravilhosa. Uma galeria que era nossa, era uma, é uma conquista, assim. É uma galeria...

G: Fica onde?

DT: No Marais, em Paris. É uma galeria maravilhosa. É um cara, um francês, jovem, que é dono de uma galeria chamada James e ele só trabalha com design é... usando a Lina Bo Bardi, Joaquim Tenreiro, Sérgio Rodrigues, Oscar Niemeyer e agora em novembro do ano passado ele entrou em contato comigo que ele queria as minhas peças, que ele estava querendo investir nessa parte mais contemporânea de design brasileiro. O design brasileiro hoje, é... o mundo tem os olhos voltados para cá. Porque tem essa história dessa mistura que é o Brasil, né. O Brasil é uma mistura de... tem várias identidades. Não é uma identidade única. Então, foi maravilhoso, porque aí ele fez uma compra e aí ele não conhecia o trabalho ainda. Assim, viu que o trabalho tinha todo um apelo sensorial, a própria pessoa tem que por a mão, tem que pegar o trabalho. Porque o trabalho só existe a partir do momento que você toca nele. E aí ele... não, ele mandou um e-mail para mim. Nossa, o e-mail que ele mandou, quando ele recebeu as peças, foi maravilhoso, nossa elogiou demais, falou da textura, da originalidade, do cheiro, da... e da beleza das peças, entendeu? Quando você vê elas ao vivo na sua frente, quando você toca nelas. E aí é uma coisa muito promissora. Já está... é uma coisa muito bacana. Tô muito feliz com isso. É... e tem também na Bélgica também. Na Bélgica também tem.

00:29:20 – G: Tem uma galeria também?

DT: Tem. Tem um cara lá que esse é um distribuidor mesmo. Nesse caso, Paris é um lojista, né. Lá ele é dono da galeria. Então eu vendo direto pra ele, agora na Bélgica ele é um distribuidor que compra e vende pras lojas.

00:29:40 – G: Agora, a... no seu trabalho hoje, você ainda usa a fibra da bananeira?

DT: Não, não...

G: Aqui só papelão?

DT: ... aqui só papelão.

00:29:55 – G: E o que que você acha que o seu trabalho impactou na cidade além de fazer a cidade ser reconhecida hoje, né, como um polo de produção artesanal? O que que você acha que além disso, o que mais mudou pela sua perspectiva?

DT: Pela minha perspectiva... o que eu acho... o que dá muito prazer assim, quando eu olho lá pra trás e vejo hoje é... essa história que foi sedimentando, né, e foi tomando forma, né. Que é justamente, por exemplo, hoje eu tenho esse espaço aqui que eu construí, entendeu, e que assim, e as pessoas que chegam até aqui. Eu não preciso sair daqui. As pessoas vêm até mim. Eu acho isso maravilhoso, entendeu, você poder viver naquele espaço que você nasceu... Eu saí, lógico que eu saí, fui estudar fora. Já saí bastante, já andei muito. Mas só que a opção é viver aqui né. E quando eu vi que estava tudo no meu quintal, que eu não precisava sair, estava tudo no meu quintal. Então isso foi maravilhoso quando eu descobri isso, entendeu? Ah sei lá se eu to falando tudo...

00:31:08 – G: É exatamente isso. Agora a última e mais talvez complicada pergunta e que pra mim é o cerne... [entrevista interrompida pela chegada de visitantes à casa de Domingos Tótorá].

01:20:39 – G: Bom, como eu estava te falando, era a última questão, mas que agora não é mais última agora, porque depois de tudo isso, de toda essa conversa, é... qual que é o elemento que te inspira a criar essas obras de arte tão maravilhosas?

DT: Ó... tudo nas cores, formas, texturas, sabe, é a natureza. Mas assim, não existe uma intencionalidade. Eu não vou fazer, ah... só que é o seguinte, é... eu não... sabe a Mesa Água, por exemplo, eu não tinha intenção de fazer uma Mesa Água. Eu tinha três esculturas que remetia à pedra. Aí quando eu vi aquelas três esculturas me deu vontade de colocar um vidro em cima. Então eu acho que todas essas formas orgânicas no meu trabalho tem a ver com o entorno meu. Porque eu vivo aqui na serra. A sinuosidade do trabalho. Essa cadeira aqui chama Cadeira Rio Manso. Então, toda essa coisa sinuosa, essa coisa orgânica, eu acho que é do... do dia a dia meu que eu to vivendo, entendeu, daqui dessa natureza da serra. É isso, todas as cores, formas, texturas é tudo da natureza.

01:22:06 – G: E agora sim, é a pergunta principal que é: qual a história que a sua peça conta? Qual a história que o seu trabalho conta? Porque o título do meu trabalho é entender o movimento do artesanato em Maria da Fé, mas essa história sendo contado pela perspectiva dos objetos, e não das pessoas. Lógico, eu preciso das pessoas pra elas poderem verbalizar isso, mas eu to muito mais interessado em observar o material, observar a peça, e como você disse agora, a matéria em si pra entender qual a história que esse artefato traçou desde a

década de noventa, né, que começa todo esse movimento aqui. Então, pra você, o que que você acha que a sua obra, qual a história que ela conta?

DT: Qual história que ela conta? Gente, eu nunca pensei nesse tipo de coisa. Eu acho que ela conta, é... é a minha história aqui, entendeu? Essa história que eu acabei de falar pra você, da minha vida, do meu dia a dia aqui na serra, entendeu, da contemplação, dessa vida contemplativa que eu tenho, da observação da natureza... ela conta essa história minha. A minha história é essa. Essa é a minha vida. E eu costumo... é... e eu quero cada vez mais buscar a forma essencial, a forma pura, entendeu... eu acho que é essa história que ela conta. É a forma assim que... sem o excesso, né. A forma que por si só ela fala sozinha. Ela não precisa de enfeite, ela não precisa de detalhes. A forma quanto mais pura ela for, mais encanta, assim, entendeu? E... Ah eu acho que é isso, a minha história é essa, não tem jeito de separar uma coisa da outra, você entendeu. Eu acho que o meu trabalho conta muita história. Meu dia a dia aqui na serra, entendeu? As formas que eu encontro por aí, né. Ah não sei... acho que é isso.

01:24:12 – Fim da entrevista.

APÊNDICE B

Transcrição de entrevista realizada com Leonardo Bueno, em Maria da Fé, na data de 03 de Junho de 2016.

Legenda

Guilherme: G

Leonardo Bueno: LB

Início: 00:00:01

LB: e já renomado, por exemplo, o Domingo Tótora. Tem o J. P. que está na B. (nomes suprimidos), o pessoal novo que está vindo; e tem eu no caso, a gente tá em grandes lojas, assim, sabe... em lojas de... mais pra, pra, galeria, entendeu? E é legal isso. Isso aí é até um projeto que eu tinha quando era moleque, eu fazia faculdade, era... chamava Turismo do Design.

G: Turismo do Design?

LB: é... Turismo do Design, que não existe né? Existe turismo de tudo quanto é coisa, mas do design é raro. E eu não queria que fosse igual lá em Tiradentes que é Turismo do Artesanato. Aqui que a gente consegue turismo do design, tem uma pegada mais de design, que escapa um pouco do artesanato. Tem o J. P., tem o Domingos... O meu sonho era trazer vários outros designers pra transformar aqui num polo de design, entendeu?

G: Entendi.

LB: ...a ideia seria essa.

G: E você é de Maria da Fé mesmo?

LB: Eu sou de Maria da Fé, mas eu morei muito tempo fora. Vivi fora e quando fui ficando mais velho, meus pais estavam ficando velho, tudo, aí eu falei, ah eu vou voltar, vou ficar um pouco com eles. Foi bom. Mas aí eu descobri que para a gente que trabalha com essa área da arte, você precisa de tempo... O tempo tem que estar ao seu favor. Cidade grande o tempo nunca está a favor da gente, sempre contra. Aqui não, aqui o tempo está totalmente a favor.

G: Entendi. E... Então quando que você começou a trabalhar com arte? Você define arte, artesanato, design... o que é?

LB: Eu defino design. Artesanato seria algo mais pegado, ligado com a cultura local... é... um trabalho que não usaria o que eu uso hoje que é muito maquinário, entendeu? O artesanato, pra ele ser chamado de artesanato, ele tem que ter essa pegada do feito à mão, do *handcraft*, né? Daquela coisa do... ele tem que ter uma ligação muito forte com a cultura local, com o regional, e o meu trabalho... Quando você vê o trabalho do designer é fácil você entender.

Bate o olho nele, se ele estiver sendo feito em Milão, ou se ele estiver sendo feito na França, ou então na Indonésia, ou então, entendeu? Ele não tem localização. Ele não tem um vínculo local. Se você vê essas peças, ela não tem um vínculo local com Minas Gerais, apesar de Minas Gerais ser uma terra de muita arte e tal... Entendeu? E também eu acho que não é arte porque eu reproduzo muito, entendeu?

G: Então seria arte em si se não tivesse reprodução?

LB: É. Seria arte se eu tivesse uma pegada bem mais é... como é que eu explico pra você... menos comercial, digamos assim. Que eu tenho uma pegada muito comercial, que eu acho que é o que falta muito no design brasileiro e no artista brasileiro hoje. Acho que é só no Brasil que eu vejo isso... eu rodo fora aí tudo e todo artista lá fora ele pode ganhar dinheiro. Ele quer ganhar dinheiro. Ele tem que ganhar dinheiro porque a galeria dele custa cara, as viagens que ele faz fica cara. Os folders que ele faz fica cara. A champanhe que ele toma, pra abrir com os amigos na galeria é caro, entendeu? Então... só que no Brasil a gente tem uma outra pegada, que eu esbarro muito em ver isso. Que é aquela pegada tipo assim, “eu não faço por dinheiro, brother, eu faço por amor à arte”. É legal isso, mas o dinheiro ele tem que existir, entendeu? Tem que existir. A gente precisa comer...

G: Sustenta...

LB: Só que aí você falou a palavra legal... Você falou a palavra sustentar, né? Eu sempre falei isso: eu quero viver da arte, não sobreviver da arte. A diferença é essa. A maioria dos artistas brasileiros quer sobreviver da arte. Que que é sobreviver pra você? Você ganhar o almoço pra pagar a janta, não é isso? Eu já penso diferente. Eu gosto de vida boa, gosto de curtir, gosto de viajar, gosto de... eu tenho um vício que é viajar. Eu viajo pro mundo inteiro, de moto, de tudo quanto é jeito. E eu não queria sobreviver da arte, ter que aquele dinheirinho que paga a minha conta de luz, a água, e dá pra mim comer... não, não, não, não... quando eu idealizei isso, por isso que é legal então da sua área, porque antes de você ser o artista, você também tem que ser o empresário, empreendedor. Isso é muito legal, em tudo. Acho que quando as pessoas... não, isso não tem muito a ver com empresa... tem sim, pode ver que eu tenho uma Daniele... por exemplo, você ligou, você marcou, eu estou aqui. Eu não sou daquele cara que fala, ah eu saí, fui curtir o mundo, o momento da chuva, não... não tem isso comigo. Tem! Mas depois que eu tiver feito minha parte, entendeu? Eu acho que falta muito hoje pros, pra todo mundo, pra muito brasileiro, é entender que você pode fazer o que você quiser, mas você tem que ser também um empreendedor, entendeu, respeitar regras, datas, prazos, tudo...

G: E quando você diz que você tem, depois dos compromissos firmados e cumpridos, você tem o seu momento de inspiração, que você sai. Quando é?

LB: Tenho... É... Na verdade a inspiração está em todo momento, em todo momento. Por exemplo, eu já vi o tom de cor da sua mochila, um tom legal pra caralho, né? Tem um tom marrom, legal, então você fica captando esses tipos de informação. A gente cria muito em cima de informação do, da natureza, porque a gente fica muito próximo da natureza, mas eu viajo muito, então você tem que estar captando o tempo todo, porque tipo assim, um dia eu vou fazer um, uma poltrona que tem um tecido dessa cor, entendeu? E ficou bonito essa cor aí. Então, é isso... então a gente tem que estar aberto a receber, então é o tempo todo, você não pode se fechar. Aí que acontece o problema do tempo. Você lembra que eu falei no começo lá do tempo? Quem mora em São Paulo não tem tempo, então não tem tempo pra você observar o carro que está estacionado lá do lado de fora, não tem como você observar o desenho da

base do óculos da pessoa que está na sua frente, porque você não consegue, você não tem tempo porque você está desesperado porque você tem que correr pra ali, pra aqui, “nossa eu estou atrasado, não vai dar nem pra almoçar”... São Paulo não. Aqui não, aqui dá pra você dar uma cochiladinha depois do almoço, aqui dá pra você fazer tudo o que você quiser, entendeu? E ainda sobra tempo. Então eu descobri o seguinte, se você quer trabalhar com arte, na área da arte, qualquer coisa ligada à arte, procura um lugar em que você tenha tempo ao seu favor. Sai dos grandes centros, vai pra uma cidadezinha pequenininha, tudo rende.

G: Além do tempo, então, qual é sua outra matéria prima?

LB: A matéria prima minha é a... eu me cobro muito, é... eu descobri o seguinte, o artista, ele é como uma árvore frutífera, ele tem que dar frutos. Não adianta ele ser uma... dar uma vez só. Ele tem que dar... e as pessoas esperam do artista sempre um fruto novo. Aquele fruto velho, ele não quer mais, ninguém mais quer ele, ele quer o fruto novo, então... ah então eu sempre, eu uso o termo do artista de uma escultura só. Ah ele é o cara... Ah ele tem uma mesa que foi premiada há vinte anos atrás. Parabéns, virou um ícone do design, não sei o que, não sei o que, por um tempo. Ah e o que ele faz agora? Ele está passando fome. Ah por que? Pô, ele não criou mais nada novo, né? Eu tive uma reunião semana... que dia que eu fui na, em São Paulo, na reunião? Retrasada, né? Eu tive uma reunião lá e tinha um cara que estava dando uma palestra pro pessoal que estava na, na... nessa reunião, e o cara falando, e o pessoal reclamando que não tinha feito uma feira boa, que os designers reclamando que tal, tal, tal... Aí eu peguei e falei assim: deixa eu falar um pouco aí. Eu peguei, levantei e falei assim: deixa eu fazer uma pergunta, todo mundo que está reclamando aí, vocês estão reclamando que fizeram pouca venda, né? Eu vendi bem. E eu acho que eu já sei o problema seus. Sabe a diferença nossa? Quem de vocês trouxe uma coleção nova pra essa última feira que vocês participaram? Ah, mas não trouxemos... Pô. Aí um outro já fala: o meu trabalho é legal, eu não preciso de coleção nova. Falei: está errado! Falei, e o outro? O outro virou e falou assim: o meu trabalho é super ... ah... não dá tempo, ele me puxa muito, eu perco muito tempo. Falei assim: você está trabalhando errado. Você tem que devol... Você é muito caro pra perder tempo pra ficar embalando peça. Pra ficar tempo de ficar lixando peça. Você tem que criar peça, desenvolver peça e botar gente pra trabalhar pra você. Que nem a Daniele, né Daniele? A gente tem um esquema tudo aqui. Eu não entro na área dela... Ela, é... ela respeita minha área, eu respeito a área dela, respeito os meninos lá trás, mas todo mundo trabalha junto. Faz com que a máquina funcione, entendeu? E aí sobra tempo, por exemplo, eu não fico o dia inteiro atendendo telefone. Ela que atende. Então sobra tempo de eu pegar... vou lá trás, eu brinco com uma... eu desenho uma peça, vou lá trás e tento fazer ela. Hum, não ficou legal, vou tentar outra... e eu fico testando, sabe, tem tempo pra isso. Eu posso ficar testando uma peça mil vezes. Eu não tenho a necessidade dessa peça sair pra amanhã. Porque eu já fiz ela seis meses atrás. Você não pode... e outra coisa, um erro muito grande que eu vejo nos artistas é o seguinte “ah vai ter uma exposição, cria peça nova pra exposição”. Tá errado. O cara vai criar coisa que, meio que empurrado, né. Você tem que fazer diferente, você tem que fazer o seguinte, é... Deu vontade de criar hoje? Cria e guarda, guarda a peça. Deixa ela guardada. Eu tenho vários desenhos guardados. Aí quando você precisa botar aqui no coisa, você vai lá e tira ele, produz ele. Então, você não precisa lançar tudo, mas você tem que ter muita coisa já criada, entendeu? Porque o mercado ele, ele é muito ingrato. Ele espera da árvore frutífera sempre um fruto novo. Se você não der, ela larga mão do seu pé e vai pra onde? Pra árvore do lado que tá cheia de fruta nova.

G: E eu estou vendo aqui que você tem madeira, né, vidro...

LB: E aço. Aço. Aço com madeira também. Essa linha é uma linha que chama...

G: Isso aqui é madeira por cima? É que tipo de madeira?

LB: É madeira. Por que que eu estou fazendo isso agora? Eu queria que você visse daquele lado o seguinte, quero que você veja, é... a leveza do bruto. Eu trabalho a leveza do bruto, que o bruto não tem que ser pesado. O bruto não tem que ser aquela coisa tosca mais, sabe? Aquelas toras gigantes, que você precisa de guindaste. Os apartamentos estão pequenos, os espaços estão pequenos, então a gente tem que ter coisa menos pesadona, entendeu? E uma das coisas, o mundo hoje está pesado. A gente vive num mundo pesado. A gente vive um mundo hoje que, eu acho que seria interessante a gente preocupar em trazer coisas mais leves, mais harmoniosas, entendeu? Pra poder deixar o planeta mais leve do que tá. Pode ver que minhas peças de uns anos pra cá tão tornando assim bem... sabe, bem leve. Chama leveza do bruto essa nova fase da minha vida.

G: E quem são seus clientes hoje?

LB: Hoje meus clientes estão... eles se resumem nas melhores lojas de São Paulo, do eixo São Paulo-Rio. É... as melhores lojas. A gente... eu fui muito... sortudo em ter entrado nas melhores lojas desde o começo. Eu comecei de uma forma que eu caí, acabando caindo nas melhores lojas. É muito difícil quando você cai numa loja pequena e depois pular pra loja grande. A loja grande sempre vai olhar pra você como... ah, o trabalho dele está em lojinha paia, entendeu? Só que eu tive a sorte de entrar primeiro numa boa. Aí da boa passou pra outra boa, passou pra outra boa e eu fiquei ali na nata das boas. E eu trabalho muito com a exclusividade. O segredo do artista está na exclusividade. Eu pó... eu trabalho com quase todas as lojas da Gabriel Monteiro da Silva, desde que cada uma tenha uma peça diferente da outra, entendeu? Eu não vendo pra você o que eu vendo pro seu vizinho. Eu vendo pra você e pro seu vizinho, mas o que eu vendo pra você o seu vizinho não tem e o que seu vizinho tem, você não tem. Isso que é o segredo do...

G: E não gera rixa entre as lojas?

LB: É isso que é interessante. Gera. Essa rixa que me faz... funcionar, entendeu? Então eles estão sempre me cobrando: “o Leo, quando você tiver peça nova, manda pra mim primeiro, manda foto pra mim primeiro”, entendeu? Então eu to sempre criando coleções novas pras lojas.

G: Então seus clientes na verdade são lojas?

LB: São. Lojas...

G: Você vende direto pra pessoa física?

LB: Não gosto. Eu vou te explicar por que. Se eu vendo pra pessoa física, eu até vendo, mas eu tenho uma lista diferente de preço. Se eu vendo pra você, pessoa física, eu to quebrando uma corrente, que é a minha loja, que venderia pra você. E aí essa loja, se ela descobre que eu vendi pra você, ela deixa de comprar de mim e aí ela deixa de investir em mim. Você compra uma vez no ano, uma vez na vida. A loja compra todo mês, chega um pedidinho deles, entendeu? Então a gente tem que respeitar muito isso da loja. A loja é a continuação do meu trabalho. Então porque quando as pessoas falam: “por que você não quer vender direto?”

Porque a loja... o dia que... o grande problema de todo artista, pode reparar pra você ver, ele vai crescendo, crescendo, crescendo, de repente ele para. Por que? É a hora em que ele perde contato com as lojas, deixa as lojas de lado pra querer vender direto. Isso é um grande erro.

G: E a loja também é responsável pela sua internacionalização?

LB: É, e a loja, ela quer te fazer bonito. Ela quer, por exemplo, eu recebo muito a... fotos maravilhosas das lojas que elas fizeram um ambiente maravilhoso e elas mandam pra mim e aí eu uso, eu divulgo isso, só que aí eu divulgo o nome delas. Um leva o outro, entendeu? Elas querem que eu esteja com o nome muito forte, porque valoriza a peça dentro da loja dela e ao mesmo tempo eu quero... entendeu? É uma troca. A gente todo mundo ganha.

G: E então você expõe hoje nessas lojas, e onde mais?

LB: É, e exporto também. Exporto bastante. Eu exporto bastante, né, eu te contei, pra fora. Está uma fase muito boa, esse. O pessoal reclama da Dilma, mas pra mim ela foi muito boa. Porque o... essa coisa dela... do dólar ficar caro, você lojista não tem como comprar lá fora. Você vai comprar de quem? Vai investir no design brasileiro. Aí você compra aqui. E tem aquele cara lá fora que exporta, ele vai vir e vai falar “nossa, quanto? Só isso? Ah, me vê dez desse, põe dez desse, dez desse... entendeu? E vem assim e manda pra fora. Então está muito bom, uma fase muito boa pra exportação.

G: E quem que você acha que é seu concorrente hoje?

LB: Na verdade não existe o concorrente... é isso que é legal da área do design. Não existe o concorrente, você tem que estar é na frente. Eu sinto que eu sempre estou na frente na questão de, de ideias, entendeu? Você tem que... o seu concorrente é você ontem. Ontem. De hoje pra ontem você já é outro... pessoa. É muito rápido. É, você vai ver um dia, você vai conseguir notar o que eu estou falando pra você... Você muito artista que bombava, de repente, foi ficando famoso demais, some do mercado. Some, porque o mercado é ingrato. Some pelo seguinte, ele para de concorrer com ele mesmo. Ele fala “não, eu criei lá uma coleção maravilhosa, eu criei isso, criei aquilo” só que as pessoas querem dife... a vitrine sempre com coisa nova.

G: Volta naquela questão do evento que você esteve em São Paulo...

LB: É... entendeu? É... não é difícil de descobrir isso. Eu sempre dou dica pro pessoal do design, sempre dou dica pra novos designers e tal, até tem o Diego... até tem um novo que tá saindo agora, que ele tá bombando, e ele até me agradeceu ontem, mas eu falo pra ele, falo: filho, você tem que... toda semana você tem que criar algo, mesmo que esse algo não venha a brilhar, mas ele existiu. As pessoas vão ver que você existe, vão ver que você está vivo, vão ver que você não morreu, e que você está trabalhando ainda.

G: Então, já que você disse que a inspiração nasce em tudo quanto é lugar, é em tudo quanto é lugar que você cria também?

LB: É, por exemplo, eu... Dani, cadê as Vulcan? Tem alguma aí? Tem? Não tem nenhuma? Tá... A Vulcan é o seguinte, eu estava... olha pra você ver como é o negócio de criação. Eu estava viajando, aí eu recebi um WhatsApp, eu estava no Chile no meio do Deserto do Atacama, de moto. Estava lá de moto e tal, a uns cento e tantos por hora, quando vê começou

no fone de ouvido a chegar mensagem de WhatsApp. Acho que eu peguei uma área que tinha sinal, que lá pega super bem, no deserto, cara. O Chile é foda. Aí eu peguei... começou... Aí eu peguei, fica na minha frente assim o computador... o celular, andando de moto assim, a cento e sessenta por hora, mexendo no WhatsApp, aí quando vê chegou assim: ah... a Artefacto... Leo, a Artefacto quer que você crie pra ela uma coleção de garrafas novas, tal, não sei o que, não sei o que, não sei o que... e eu indo a cento e sessenta por hora. Aí eu falei assim, pô, então vou criar, ah vou criar agora. Em cima da moto, aí eu olhei assim e tinha a Cordilheira dos Andes, fica do lado assim. Aí tinha um vulcão “Licancabur”, que na verdade ali já está na Bolívia, aí eu falei, putz, uma garrafa com o desenho do... da... lembra o desenho disso daqui, um pouco da... mas ela seria isso aqui, está vendo esse desenho do vulcão aqui? Ela lembra um pouco essa, ela vai até lá embaixo, ela é redonda assim, ó, ela não é bojudinha. Aí foi, fiz a peça e a peça não tem como... não tem nem aqui, né, Daniele? A gente vende pra caramba, e olha pra você ver, eu criei em cima da moto, no meio do deserto a cento e sessenta por hora. Então é o tempo todo. Você tem que estar com o seu criador ligado. Mas aí você fala assim: “gente, mas como é que você consegue isso?”. Você tem que estar com a cabeça... leve. Você não pode estar falando, nossa senhora como é que pagar aquele carro amanhã, meu deus do céu, nossa senhora... Por isso que eu falo, voltando lá atrás você vai ver que tudo interliga, o dinheiro é importante. O dinheiro é importante porque ele te dá tranquilidades pra você criar quando você quiser. Agora eu lembro que no começo eu não tinha muito dinheiro, eu ficava desesperado pra poder pagar conta, pra fazer isso... eu ficava com a cabeça borbulhando, ficava a madrugada inteira acordado. Hoje não, é... sobra tempo pra você criar, entendeu? Criação tem que ter tempo.

G: Aí você cria, faz o... faz o protótipo...

LB: Eu faço a peça piloto...

G: E onde você faz ela?

LB: Eu vou te mostrar lá atrás.

G: Aí depois que você faz ela, depois que você definiu...

LB: É... É aquilo. Tipo assim, porque. Isso é muito bom que você está perguntando, até bom você falar isso, porque o grande erro das pessoas é o seguinte. Elas desenham aí chega, vamos supor, na marcenaria, chega pro senhor e: “ah o senhor faz isso pra mim?”. Ele vai fazer, só que ele vai fazer o que ele está enxergando no papel. Só que você designer, você passou pro papel uma coisa, mas na hora de executar... eu falo que ato de execução é ato de criação. Na hora que você está executando a peça, vamos supor, vou pegar o exemplo de uma prancha de madeira... você passou ela no desengrosso... hum, ficou meio pesadão... não ficou aquela coisa harmônica. Ah vou passar de novo. Ah, mas lá no papel estava sete centímetros, eu já estou com seis. Ah, mas vou passar de novo até chegar cinco. Então você tirou dois centímetros ali que o tiozinho não ia tirar, entendeu? Aí quando vê, você olha, você olha a peça e fala nossa, ficou do jeito que eu queria. E eu vejo muito artista falar assim, “ah, o marceneiro é um burro, nunca fica do jeito que eu quero”, entendeu? Por causa disso, o desenho aceita tudo, o papel aceita tudo. E... o marceneiro, tadinho, ele vai fazer o que você pôs no papel, entendeu? Então, eu sempre falo pras pessoas... Ah... Tem muita mulher que me procura e fala assim, oh eu quero trabalhar com madeira. Eu falo assim, olha, não tem problema, desde que você entenda de tudo e desde que você seja uma pessoa que pega uma

prancha de madeira e faça a peça com ela. Se você depender de outras pessoas, nunca vai sair o seu trabalho. E aí você sempre vai falar assim, ah não acho um marceneiro que presta.

G: Entendi, e por que madeira?

LB: A madeira tem uma coisa muito brasileira, né? A madeira tem a coisa do Brasil e eu gosto da madeira porque ela tem vida própria. A madeira, mesmo depois de morta... Está aí, ela está morta e ela tem vida própria. Se dependo do que for, ela muda de cor... Essa aqui era caramelo, olha. Olha aí, esse tempo que ela ficou aqui ela já ficou dessa cor... Ela... A tendência dela é ir quase pro preto, entendeu? Então ela... tem madeira que mancha, tem madeira que abre, tem madeira que fecha, então ela tem vida própria. Então eu sinto que estou mexendo com algo vivo. É gostoso isso da madeira.

G: E hoje trabalham aqui com você, dentro da oficina e aqui também, quantas pessoas no total?

LB: Dani, ao todo, com a Andreia, com tudo, quantas pessoas tem trabalhando? Onze?

G: Você participa no dia a dia também? Faz treinamento?

LB: Participo. Na verdade nenhum, nenhum funcionário meu, nenhum... é... já era marceneiro. Porque como eu não aprendi na marcenaria, eu aprendi fuçando... é... eu desenvolvi métodos que o marceneiro chega e fala assim, vou te falar até a frase: “eu já sei. Não é assim que faz não. Aprendi na...” Não é isso que eu quero, entendeu? É... eu desenvolvi uma técnica que é... quero que trabalhe em cima da minha técnica. Então os meninos que aprenderam comigo hoje dão um show, né, Dani? Os meninos são umas máquinas, eu vou mostrar onde eles trabalham pra você ver... Os meninos são muito bons de serviço, eu sou super feliz e eles tem uma... a parte de, de, de... salário é muito legal, porque eu pago eles também por peça. Fora o salário, eles ganham por peça, então, se deixar eles trabalham até domingo aqui dentro. E eles ganham bem, então eles querem, eles... quanto mais fizerem, mais ganham. Eu penso... eu acho que assim... o segredo de uma empresa também é você... todo mundo ganhar. Não é só você, sabe... tem... tem empresa que o cara ganha e os empregados ganham um salarinho de... um salário mínimo... o cara chega de carrão, os caras fica puto, não fica? Eu ficaria. Falar, porra, eu trabalho que nem um cavalo aqui pra ganhar um salarinho mínimo e o cara fica aí desfilando de carrão. Então, né... todo mundo tem que ganhar. Todo mundo tem que fazer... a Dani mesmo, a Dani ganha por produção. Se chegar uma mulher aqui ela faz de tudo pra vender, né? É... comissão. Ela ganha, e a comissão dela é boa. Ou seja, é... pra ela é ótimo, poxa, uma pessoa que ela atende a mais, se fizer uma venda boa, ela ganha quinhentos reais a mais no salário dela. Ainda mais pra ela que é pão duro. Cinquenta reais dela, ela até mata.

G: Bom, dá pra gente ver a oficina?

LB: Vamos, vamos! Está gravando?

G: Está, está ainda. E essa moto?

LB: Então! É uma série que eu queria fazer que é o seguinte, eu acho que as esculturas... a gente vive num mundo que tá errado. O mundo da arte está guardado sempre em quatro paredes, ou dentro de museu, ou dentro... Eu acho que tinha que por isso... eu queria um

escultura que andasse, todo mundo observasse, pudesse aproveitar ela, entendeu? Então... Aqui tem um pouco que está ficando pronta... Eu não tenho nenhuma... é tipo essa aí que eu falei pra você. Não tem nenhuma pronta, vendeu tudo... Essa é uma peça de jogo de xadrez... Aqui estou terminando uma mesona... Aqui é onde faz a parte de ferro... Monta aqui...

G: Então aqui faz a ferragem?

LB: É... Aqui faz a ferragem, monta depois aqui e daqui leva pra lá. Daí eu sempre tenho as peças piloto que eu faço, ó... essas daqui não saem daqui, entendeu? Elas ficam de piloto. Que aí eu... qualquer funcionário faz, entendeu?

G: É como se fosse um molde?

LB: É um molde... e aí a... segue pra área de pintura. Aqui já é umas peças já... embalada, pronta pra sair.

G: Isso aqui é madeira?

LB: Isso é madeira.

G: Nessa espessura? Que madeira é essa aqui?

LB: Nessa espessura. Isso aí é embuia. Ela vai em cima dessa peça aqui depois. Aí eu vou te mostrar...

G: Por isso que você consegue revestir então...

LB: É... É... Olha... Todo mundo “cara como é que você faz esse negócio” e eu vejo muita gente curiosa... aí ela sai, está vendo, ó... Essa aqui vai pra... Ribeirão Preto... Essa vai pra Belo Horizonte. [...] Aqui eles estão fazendo uma mesa de jantar.

G: E aquelas luzes lá? São o que?

LB: Aquelas luzes lá... ela simula um dia de sol, pra secar. [...] Acho que você tem que desligar aqui, ó... senão ela não deixa quente. Tá vendo? Ela simula um dia de sol. [...] Quantos cubinhos desse você já fez na vida? O cara que faz a parte de ferro... Aqui a parte do torno. A gente está crescendo agora pra cá... aumentar pra lá.

G: Aumentar a produção ou diferenciar com novas peças?

LB: Na verdade tem que aumentar a produção também, aumentar tudo.

G: Entendi.

LB: A gente está meio que... sendo pressionado assim.

G: Quando que você começou, Leonardo?

LB: Faz... treze anos. É... em dois mil e um. É dois mil e um, pra treze anos? Ah! Dois mil e dois. E aqui vai essa peça aqui e faz as garrafas. Isso aqui vai virar tudo garrafa.

G: Também é embuia?

LB: Essa é muiracatiara. Essa aqui eles estão fazendo, ó... é banco. Uma cliente, se não me engano, de um restaurante lá de... lá em... Belo Horizonte. [...] E é isso, então não tem muito segredo. E lá, ó... Lá eu vou montar uma galeria nova.

G: Ah você está fazendo lá? Num container?

LB: É... E é isso, entendeu? O... Vem cá pra você ver um negócio. [...] Mas é uma área boa. É... cara, qualquer um dá pra ganhar dinheiro, desde que você pense pelo lado... o problema é que os artistas pensam muito pelo lado arte. “Oh... não... fala em dinheiro pra mim não, velho...” Sabe assim? Nossa, eu vejo isso acontecer direto. Tipo assim... Quantas... Eu estive esses tempo atrás numa exposição... numa... reunião. Tinha um cara do meu lado. O cara era lá de... vem cá pra você ver. Está vendo? Em cima lá, lá trás vai ser uma suíte pra eu receber meus clientes, e tal, e ali vai ser uma loja... a loja vai ser inteirinha aí dentro aí. Só tem que esperar parar de chover e nós vamos mandar bala nisso aí.

G: Muito legal.

LB: ... e o... aí... esse cara pegou, virou, eu lembro certinho... ele pegou, virou e falou assim... aí o cara era até um português, aí ele pegou, virou e falou assim ó “eu vou querer quarenta quadros seus, de você eu vou querer quarenta bancos...” falei, não, beleza. E o cara falou “que? Quarenta quadros, brother?”... Eu falei assim “uai, você achou pouco?” Tipo assim, uai, esse aí é dos meus, né? Aí pegou e falou “não, o que que é isso, velho? Você está achando que eu sou o que, uma indústria, velho? Eu não faço isso não. Eu não faço arte por dinheiro não...”. Deixa eu falar uma coisa pra você “você faz sim!”, ele falou “não, eu não faço não”, falei “faz sim, e agora vai fazer!”. E eu puto com o cara. Aí ele falou assim “não...” Aí eu falei assim “você veio o que?” “pô, eu vim de ônibus”, falei “então você vai continuar vindo de ônibus com essa sua mentalidadezinha de...” entendeu? Isso que é o problema do artista. O artista acha que ele está certo de ser assim. Eu sempre falo pra todo mundo... eu dou muita palestra hoje aí e as palestras eu falo assim “galera, não adianta, você tem que ser profissional, você tem que resolver do outro lá da frente. Se você for dar problema pro outro, o outro não vai querer você. E eu falo assim, tem dois tipos de artista, tem o artista bom e tal, mas esse chega no horário, esse marca com prazo ele... ele respeita o prazo, faz tudo. Esse é um. E tem um outro também, bom também, tanto quanto esse, só que o cara some, vai pra São Tomé, desaparece, você não tem o celular dele porque ele não gosta de celular porque é coisa de um mundo diferente do dele... Com qual dos dois o lojista vai querer trabalhar? Em galerias, o cliente e tal... quer comprar do cara sério. Ninguém quer investir trinta, quarenta mil não mão de um cara que não tem nem telefone... você não acha o cara. Eu conheço um cara que ele vai, faz a feira. A feira que eu falo é uma exposição que acontece em São Paulo e aí tem os compradores, e tal, são vários designers, artistas, tal. E aí, eu lembro certinho que ele está assim, de repente ele passando com a bolsinha dele... “ou Alexandre, onde você vai?” “Cansei, não vou fazer mais feira não. Já vendi pra caramba, não quero nem saber mais”. E ele abandona as coisas e vai embora. E famoso, famoso. O cara gente boa e... só que é assim, artista nato, só que aquele artista... Então, é... Que nem esse negócio da Lei Rouanet lá. Quem que precisa da Lei Rouanet? O artista que tem esse pensamento. Porque o outro artista, ele é empresário. Vamos supor... eu vou fazer um filme. Eu vou fazer um filme, eu vou fazer um filme, só que eu preciso de dois milhões pra fazer esse filme, mas o filme vai dar um lucro de dez milhões. Só que se eu sou o Leonardo... o diretor é o Leonardo, eu vou chegar na sua

empresa, eu vou conseguir captar dinheiro porque eu sou sério, eu passo seriedade. Entendeu? Eu passo seriedade, eu passo... isso que falta no artista. Já o artista que precisa de Lei Rouanet, ele precisa da Lei Rouanet porque ninguém vai acreditar nele... Vai falar assim “não, eu não vou acreditar nesse cara... esse cara some com o meu dinheiro. Você está louco? Dar dois milhões na mão desse cara? Tá louco, esse cara vai lá pra Ibiza lá e desaparece, fuma um baseado desse tamanho, morre... entendeu? É mais ou menos isso. Então eu falo pra você, você pode ser o louco que você for, mas na hora de você negociar você tem que ser empresário. Você tem que passar um ar de sério... em tudo. Tudo... [...] Em qualquer área dá certo, desde que você passe que você é um cara sério. Se você quiser montar uma... dá certo. Então você tem que passar essa seriedade. Eu vou falar uma coisa pra você, minha secretária estava rindo de mim hoje. Eu fiz um projeto que chama Programa de Desenvolvimento de Geração de Emprego. Um programa de geração de emprego no Brasil. Que que é? É... se quiser depois eu passo pra você... é... pegar uma... fazer lotes de cinquenta mil reais, colocar na Caixa Econômica e direcionar isso em crédito super barato pra novos empresários do Brasil. Trabalhar pequena e média empresa. Tipo assim, seu sonho é montar um big... é um... *truck food, food truck*. Cara, está lá liberado pra você. Vai lá, abre a firma bonitinho... você pega, você põe a mão nesses cinquenta mil. Esses cinquenta mil na sua mão, você gera quantos empregos? Três empregos, no mínimo. Então, imagina. Em vez de pegar um bilhão e dar na mão de uma Friboi da vida, pega um bilhão e divide tudo em lotinho de vinte mil reais e espalha. Cidadezinha lá no interior da Bahia vai ter acesso a esse dinheiro. Então esse dinheiro vai pra qualquer lugar do Brasil, não vai só pros grandes centros. Vai espalhar em tudo e vai gerar um emprego muito rápido, e vai trazer da escuridão aquela empresa... aquela marcenariazinha que trabalha a vida inteira, mas nunca pagou empregado com carteira assinada, nunca recolheu imposto, nunca fez nada... Por quê? Trabalha na surdina. Ah, mas, cinquenta mil? Eu quero comprar um torno novo, uns equipamentos novos, eu vou lá. “Oi dona gerente, como é que faz para...?”... “Olha, você tem firma aberta? Vai lá no contador, abre uma firma bonitinho, legaliza seus papeis, depois você retorna aqui.” Aí de um dia pro outro você aparece lá na... o Temer volta com dois milhões de empregados, de um dia pro outro. “Nossa você esta parecendo empregador...” Entendeu? Então... É isso. Você tem que investir no pequeno empresário. É o pequeno empresário que ganha. Só que, o que eu fiz? Hoje eu falei lá no Palácio do Planalto. Eu falei. No Palácio do Planalto não, na... Presidência. Hoje! A minha empregada está rindo. Eu to fazendo isso há uma semana. E aí eu converso com um, converso com outro... Liguei. Mandeí é... eles pediram um resumo desse projeto. Se quiser eu até te passo pra você ver, pra você dar uma estudada. E aí o que que faz? Esse dinheiro vai pra você que tem um sonho de comprar um... *food truck*. Só que aí você vai comprar seu *food truck*... Só que você só pode comprar... Esse dinheiro só é liberado... Só pode pagar se for cem por cento de indústria brasileira. Então o caminhão tem que ser indústria brasileira, o freezer tem que... entendeu? Então fomenta a indústria brasileira. É... fomenta... todo mundo ganha. O problema é o seguinte, se você me dá um bilhão... eu sou o mega empresário. Pego um bilhão... Sabe o que eu faço? Meto isso lá num paraíso fiscal lá... ou então compro uma casa em Miami, entendeu? Ninguém vai ficar sabendo. [...] Eu ganhei uma... um selo do IQS... eu tenho uma, uma...

G: O que é esse selo?

LB: Chama Instituto de Qualidade Sustentável. Tudo isso que eu tenho sai dele. Vamos supor, é... é o selo... é... um ISO. Tem um ISSO 14000 e ISSO 9000, tudo envolvido. É um selo super legal. E pra quando eu fui tirar o selo, eu tive que passa em... Como é que chama aqueles caras? É... auditor. O auditor é depois... Consultor! Vinha consultor, depois vinha auditor por uns dois anos. Cara, tinha uma hora que eu queria matar esse tal de auditor, nossa,

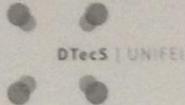
um cara chato... E era assim, o consultor vinha “você tem firma aberta?” ... “Não”... “Você vai ter que abrir firma.” ... “Ah não, não vou abrir firma não”... “Vai ter que abrir firma.”... Aí fomos lá e abrimos firma. Aí o cara pegou e falou assim... eu vou falar pra você o que ele falou pra mim “Quem mexe com seu dinheiro?”... “Ah eu mesmo”... “Você não serve”... Porque eu sou muito louco pra dinheiro, sabe? Torro tudo. Eu adoro gastar. Aí ele falou assim “você precisa arrumar um financeiro”... A Dani existe por causa dele. Aí ele falou assim “você tem que por uma pessoa pra cuidar do dinheiro pra você”. Pra sobrar tempo... Isso faz quantos anos, Dani, que veio o IQS? Uns dez anos, né? Dez anos. Aí o cara do IQS ligava e falava assim “você vai precisar... ah... de uma pessoa pra trabalhar... por exemplo, Daniele”. Aí a Daniele começou a trabalhar e cuidar de coisa que eu não conseguia cuidar, e não conseguia mesmo, e ainda me atrapalhava. Aí sobrou tempo pra eu criar mais, entendeu? Pra correr mais atrás de coisa, visitar mais cliente... é o que foi sobrando espaço. E dá pra eu ficar mais lá trás com os meninos, eu não preciso mais ficar tanto... atendendo telefone. Eu não atendo telefone na verdade, ela que atende. Então ela filtra isso e ela é boa nisso. Eu acho que cada um tem que ser bom na sua área, entendeu? Ela é muito boa nisso, então ela fica nisso. Já os meninos lá trás, cada um é bom numa área. E tudo isso foi o IQS que ficou na minha cabeça, inclusive... Cristovinho? Acabou de passar aqui... Acabei de xingar ele. Cadê? Tá. [...] Então, o que acontece hoje? É... hoje graças ao IQS, que é Instituto de Qualidade Sustentável, foi através até da... Fundação Banco do Brasil com a Petrobras, que estava na época... no comecinho do Lula, no comecinho do Lula... E... eu acabei virando uma empresa. Na verdade eu não queria isso, eu tinha aquela outra mentalidade do artista. Eu tive aquela mentalidade só que foram me obrigando a mudar, mudar, mudar e enxerguei que eles estavam certos. E aí hoje eu tenho uma empresa. Eu falo o seguinte... está vendo essa linha aqui? É... você... é... você tem uma galeria. Você quer comprar peça do artista, uma peça assinada pelo artista, elaborada pelo artista, famosa, tudo. Tá. Até aqui. Daqui pra frente você quer que o cara seja empresário, seja sério, que seja... entendeu? A gente tem a hora de deixar de ser artista para... é isso que o artista nunca sabe. Ele leva isso pra vida inteira. Eu fui numa feira esses tempos atrás, cheguei na feira lá, no estande lá, o cara com um caixote assim, de chinelo, lendo gibi. E eu sou muito amigo dele. Falei “o que é isso?”... “não, to aqui...”... Falei “e esse chinelo aí?”... Ele falou, “Leo, eu sou artista, velho”. Falei “não é assim não, rapaz. Chega um cara aí, quer investir em você, vê você de chinelo de dedo, com um gibi na mão, numa caixa de tomate com as peças em cima, ele vai falar assim, esse cara não tem dinheiro. Ele vai pegar meu dinheiro e vai sumir no mapa”. Foi dito e feito. No primeiro dia ele não vendeu nada, nada. Pessoal achava “bonito seu trabalho” e passava reto. No outro dia ele voltou todo arrumado, vendeu tudo. Aí ele veio me agradecer. Hoje a gente é super amigo. Eu até comentei esses dias atrás “aquela época que você era muito bicho grilo...”. Então você tem que tomar cuidado. Ah você mesmo, se você chegar num lugar, chinelo, cabelo rastafári... É legal, mas se você for numa empresa tal, o cara... eu garanto pra você que ele vai falar assim “ah, não sei não”. Agora chega o outro cara todo blazer, sério, todo arrumadinho e tal... entendeu? Não adianta. A gente vive nesse mundo. Eu queria que fosse diferente. Eu adoro andar relaxado, mas eu aprendi que você tem que... Ah esses tempos atrás aqui cheguei aqui, eu estava cortando madeira lá no fundo. Aí eu cheguei com a motosserra, faz tempo isso, né Dani? A mulher. Daquela mulher que queria tirar foto. Aí eu cheguei ali, passando atrás da mulher assim aí a mulher falou assim... era a segunda ou terceira vez que ela veio e queria tirar foto comigo? Terceira vez que ela tinha vindo aqui, queria tirar foto comigo e eu nunca estava. Aí ela pegou e falou assim “poxa de novo ele não está aqui. Eu queria tirar foto com o Leonardo Bueno”. Aí a Daniele falou “olha ele aí, ó”. Aí eu falei “tira aí. Vamos tirar foto, vamos lá”. Ela pegou e fez assim... Juro por Deus, ela pegou e fez assim. Aí ela pegou e virou pra Daniele e fez assim “É ele que é o Leonardo Bueno? Você está brincando?”. Falei “não, sou eu, pô!”. Aí ela falou “É, ah depois eu tiro então”. Cara, não tirou! Não! O povo tem

essa... então você tem que respeitar isso. Hoje eu respeito isso. Antigamente eu ficava puto, mas eu tenho que respeitar. A pessoa cria a imagem que eles querem, né? Eles criam que você é o cara... que é o cara viajado, que você é o cara... então você tem que fazer isso. O Leonardo adora viajar. Então, tipo assim, eles imaginam que você é o cara super viajado, super descolado, que fala... Eu até sou um pouco errado. Acho que eu sou muito desesperado. Acho que eu sou muito. Eu tinha que ser mais metidão, pra ser sincero pra você. Pessoal fala... Não, eu fui numa... fazer uma exposição em Frankfurt aí chegou, cheguei na exposição e tal, e... uma puta exposição, só minha, num museu de arte contemporânea lá. E o Brasil contratou uma mulher pra cuidar de tudo isso pra mim. Aí chegou no último dia, assim, ela falou assim... “Leo, eu quero jantar com você.” Fomos lá pra um restaurante lindo assim. Aí ela falou “posso falar uma coisa pra você, você não vai ficar chateado?” Eu falei não. Ela falou “eu quero falar uma coisa pra você desde o primeiro dia em que te conheci e eu fui vendo, fui vendo e hoje eu quero falar uma coisa pra você”. Falei “ah pode falar”. Ela falou assim “cara, você é a maior decepção da minha vida. Quando falaram pra mim que ia vir um Leonardo Bueno que ia fazer uma exposição e que eu ia cuidar da exposição dele, eu entrei na internet, eu vi as peças, eu apaixonei... eu achei que ia chegar um cara super isso, super aquilo e quando ver chega um moleque que fica andando meio conversando... fica querendo subir pra pendurar peça. O artista não pendura peça. Aqui na Alemanha não funciona assim. É... é contratada uma empresa que faz o serviço.” E eu queria ajudar os caras, e tal. Ela falou assim “essa mentalidade de pobre sua tem que ficar lá no país seu”. Pronto, acabou comigo! Rapaz, acabou comigo! Juro por Deus... Mas posso falar a verdade pra você? Mudou a minha vida. Porque eu achava que esse meu lado, não, eu ajudo... Tinha um quartinho ali que as meninas que faziam o atendimento ficavam no quartinho tomando café, e tal, elas tinham um tempo pra ficar lá. Eu ficava lá com elas. Eu ficava lá o dia inteiro, batendo papo, rindo... as meninas falavam Português. Cara, hoje, hoje eu mudei. Então hoje eu... teve a Casa Cor agora. Fui super alinhado, minha namorada super alinhada, chegamos lá super sérios, tal... tiro foto, tiro foto... Ficamos um pouco. Vai dando assim tal hora, racha fora. Super sério, sabe? É isso que as pessoas esperam de você. Então... o artista tem que tudo isso hoje, sabe? Existe o caminho... cabe à gente entender e seguir ele. Ou então você vai ficar dando cabeçada. Você deve conhecer muito cara bom que nunca vai sair do lugar. Porque não segue essa mentalidade aí que você sabe... Porque existe o caminho, só que a gente tem que respeitar o... tem a forma certa. É que nem você ir pra Itajubá. Você pode ir pela montanha. Você vai tentar subir o barranco aqui você já não vai conseguir. Então vamos a pé... Você vai chegar em Itajubá... Pode ser que você enrosque num rio, morre afogado... Agora não. Por que você não vai pela estrada? Tem a estrada pronta. Só entender ela e seguir ela. As pessoas tem mania de querer “eu vou rasgar por aqui, ó”. Entendeu? E eu era assim. Era uma mula.

Fim da entrevista: 00:43:14

ANEXO A

Termo de autorização de uso de nome Domingos Tótora.



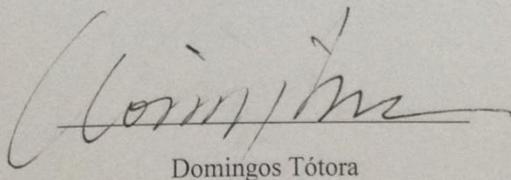
AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E RESPECTIVA CESSÃO DE DIREITOS
(LEI N. 9.610/98)

Pelo presente instrumento, eu, Domingos Tótora Moraes,
RG: M 1770880, CPF: 563.627.906-00 autorizo, de forma gratuita e sem ônus, Guilherme Leite Garrido Silva, RG 9.103.137, CPF 014.758.186-96, aluno e pesquisador de mestrado do curso de Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade registrado sob matrícula 34640, a utilização de imagens de trabalhos, áudio e transcrição de entrevista em sua dissertação.

A presente autorização e cessão são outorgadas livres e espontaneamente, em caráter gratuito, não incorrendo o autorizado em qualquer custo ou ônus, se a que título for, sendo que essas são firmadas em caráter irrevogável, irretroatável e por prazo indeterminado.

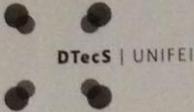
E por ser de minha livre e espontânea vontade essa Autorização/Cessão, assino.

Maria da Fé, Minas Gerais, 18 de Maio de 2016.


Domingos Tótora

ANEXO B

Termo de autorização de uso de nome Leonardo Bueno.



**AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E RESPECTIVA
CESSÃO DE DIREITOS (LEI Nº 9610/98)**

Pelo presente instrumento, eu, Leonardo Bueno,
RG: M5725574 e CPF: 90495276634,
autorizo de forma gratuita e sem ônus, Guilherme Leite Garrido Silva, RG: 9.103.137
SSPMG, CPF: 014.758.186-96, aluno e pesquisador de mestrado do curso
Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade, registrado sob matrícula 34640, a utilizar
imagens de trabalhos, áudio e transcrição de entrevista em sua dissertação.

A presente autorização e cessão são outorgadas livres e espontaneamente, em
caráter gratuito, não incorrendo o autorizado em qualquer custo ou ônus, se a que título
for, sendo que essas são firmadas em caráter irrevogável, irretroatável e por prazo
indeterminado.

E por ser de minha livre e espontânea vontade, assino essa Autorização/Cessão.

Maria da Fé, Minas Gerais, 03 de JUNHO de 2016.

Leonardo Bueno