

O primeiro fio: estudo de caso acerca da prática artística do bordado em Patos de Minas-MG, com Maria Amélia de Lima

MARIA LUÍSA DA CUNHA

Graduanda do curso de História do Centro Universitário de Patos de Minas – UNIPAM.

EUNICE CAIXETA

Orientadora, professora de História Antiga do curso de História do Centro Universitário de Patos de Minas – UNIPAM.

Resumo: Tecer está nas bases da vida contemporânea, ainda que o processo de industrialização tenha paulatinamente solapado os ofícios ou o processo de produção mecânica dos primeiros tempos da civilização. Para este trabalho, foi feito um estudo de caso com a bordadeira, artista e artesã Maria Amélia de Lima, do município de Patos de Minas-MG. Produziu-se um estudo bibliográfico das raízes e das concepções da ciência em torno dos tecelões e das sociedades pré-capitalistas. Em sequência, valendo-se de entrevista semiestruturada, a artista foi questionada sobre esses valores. Essa investigação tem como escopo entender como esse segmento de trabalho, ainda que fora do processo de capitalização da sociedade e do sistema orgânico de estruturação, sobrevive e prospera, considerando sua longevidade após dois séculos desde a primeira Revolução Industrial. Esta investigação tem sua importância principalmente na possibilidade de conhecimento e de dinamização dos métodos de produção acadêmica e no possível entendimento de como ainda se faz possível que ofícios e pessoas atreladas a eles ainda possam se desviar dos padrões estipulados por um sistema. É notória a inquietação que pode ser gerada a partir da hipótese de que as vias capitalistas não são as únicas nem as mais saudáveis. Ainda se colabora para que uma tradição seja mantida em seu valor e reconhecida como parte da complexidade social em que se está inserida.

Palavras-chave: História do bordado; artesanato; ofícios e fazeres pré-capitalistas.

Abstract: Weaving is on the basis of contemporary life, even though the process of industrialization has destroyed the art and the process of mechanical production of the first eras of civilization. For this work, we made a case study with the needlework artist and artisan Maria Amélia de Lima, from Patos de Minas, MG. We fulfilled a bibliographic study of the roots and conceptions of science about weavers and pre-capitalist societies. Consequently, considering a semi-structured interview, the artist was questioned about these values. The investigation aims at understanding how this type of work survives and prospers, though it is out of the process of society capitalization and of the organic system of structure, considering its longevity after two centuries since the first Industrial Revolution. This investigation is important especially in the possibility of knowledge of the methods of academic production and in the possible understanding of how it is still possible that arts and people linked to them can deviate

from patterns stipulated by a system. There is a notorious uneasiness that may be generated from the hypothesis that the capitalist ways are not the only ones and the healthiest ones. There is still a collaboration so as to maintain the tradition in its values and to acknowledge it as part of the social complexity in which it is inserted.

Keywords: history of needlework; craftsmanship; pre-capitalist arts

1. Introdução

Marcado pelo advento da máquina a vapor, sedimentando as tramas de um tempo sem marcações históricas, tecer está nas bases da vida contemporânea (FONSECA, 1974), ainda que o processo de industrialização tenha paulatinamente solapado os ofícios ou o processo de produção mecânica dos primeiros tempos da civilização (MASSELLA, 2006). Os artistas da atualidade, na maioria das vezes urbanos e de fortes tendências niilistas, de ressignificação/relocação ou conceituais (MONTEIRO, 2011), voltam-se cada vez mais para um processo fordista (GRAMSCI, 2004), subordinado ao comércio e aos interesses de um nicho de mercado crescente e lógico. Em geral, o artesão deixa o estereótipo de produção seriada e não imaginativa para integrar produções ricas em memória, coletiva ou individual (HALBWACHS, 2006), como produto de uma vida, de experiências, emoções e aprendizados, de beleza.

Para a concepção deste trabalho, foi feito um estudo de caso com a bordadeira, artista e artesã Maria Amélia de Lima, do município de Patos de Minas-MG. Para se acercar da história de seu ofício e de suas vivências, produziu-se um breve estudo bibliográfico das raízes e das concepções da ciência em torno dos tecelões e das sociedades pré-capitalistas (MARX, 1985). Em sequência, valendo-se de entrevista semiestruturada (MEDEIROS, 2001), a artista foi questionada sobre seus métodos, sua concepção acerca do ofício, suas idiossincrasias, as variantes e condicionantes, as relações com o mundo, o meio e o tempo.

A investigação em torno do universo das bordadeiras, neste estudo de caso, tem como escopo entender como esse segmento de trabalho, ainda que fora do processo de capitalização da sociedade e do sistema orgânico de estruturação, sobrevive e prospera, considerando sua longevidade após dois séculos desde a primeira Revolução Industrial (MARX, 1985).

Para o pesquisador, esta investigação tem sua importância principalmente na possibilidade de conhecimento e de dinamização dos métodos de produção acadêmica, mesmo que incipientes. Nesse momento é possível entender como se faz pesquisa e se investiga um fenômeno social.

No que diz respeito ao valor acadêmico, tal pesquisa revela como ainda se faz possível que ofícios e pessoas atreladas a eles ainda possam se desviar dos padrões estipulados por um sistema (ou pelo menos manter-se fora do que é bastante atraente para os modos de vida contemporâneos). Assim, pode-se colaborar para uma compreensão progressivamente mais ampla da realidade pós-industrialização.

Dessa discussão, é notória a inquietação que pode ser gerada a partir da hipóte-

se de que as vias capitalistas não são as únicas nem as mais saudáveis. No interior de uma concepção cultural, ainda se colabora para que uma tradição seja mantida em seu valor e reconhecida como parte da complexidade social em que se está inserida.

2. O início e o fim do bordado e dos ofícios, fazeres e saberes pré-capitalistas

As origens dos ofícios, fazeres e saberes das sociedades pré-capitalistas são controversas e não conhecidas de todo, em razão mesmo de sua presença arraigada à cultura e aos costumes da civilização, desde suas bases. Segundo Simone Rebouças (2012), a história do bordado tem origem com o bordado ponto cruz, cujos registros históricos remontam na pré-história. No Período Paleolítico, o ponto cruz era usado na costura das vestes, feitas de peles de animais. As agulhas eram de ossos e, em vez das linhas, eram usadas tripas de animais ou fibras vegetais.

Conforme a autora, existem relatos de que o bordado seja tão antigo quanto a humanidade e de que o bordado com aplicações já era apreciado pelo homem há 30 mil anos a.C. A base disso seria um fóssil, encontrado na Rússia, que tinha as vestes adornadas com grânulos de marfim.

Entretanto, após o início do processo de industrialização nos locais onde tais práticas associadas ao universo das artesanias, dos ofícios, saberes e fazeres, aqueles que viviam dessas práticas passam a ser ora subordinados ao sistema reinante, ora mitigados pelas forças do capitalismo. Para Engeld (*apud* RIQUE, 2012, s.p.),

[...] o que é verdadeiro para Londres é também para Manchester, Birmingham e Leeds, é também para todas as grandes cidades. Em toda parte o que se vê é a indiferença bárbara, a dureza egoísta de um lado e a miséria de outro. Em toda parte, guerra social, em toda parte pilhagem recíproca com cobertura da lei e tudo com um cinismo [...].

Nesse contexto, Mônica Rique destaca que a mulher trabalhadora ganhou no século XIX uma relevância extraordinária. Antes do capitalismo industrial, as mulheres ganhavam seu sustento como fiandeiras, costureiras, fabricantes de botões ou de rendas, empregadas domésticas ou da lavoura. O trabalho barato sempre foi associado às mulheres. No entanto, nem todo trabalho barato era considerado apropriado para elas: achava-se, então, que as mulheres eram aptas para trabalhar nos têxteis, na confecção, no calçado, no tabaco e na alimentação. Para a autora, “à medida que o trabalho manual requer menos habilidade e força, ou seja, à medida que a indústria moderna se desenvolve, o trabalho de crianças e mulheres tende a substituir o trabalho dos homens” (2012, s.p.).

Thompson (1987) é o que mais bem define o trabalho e as vivências dos artesãos, uma vez associados aos ofícios, fazeres e saberes. Segundo o autor,

O costume de “viajar” em busca de trabalho era tão difundido entre eles, que foi des-

crito por um historiador como “o equivalente à viagem de fim de estudos, entre os artesãos”. Logo veremos com a sua autoestima e o seu desejo de independência influíram sobre o radicalismo político, nos anos do pós-guerra (THOMPSON, 1987, p. 80)

Nessa associação das artesanias ao capitalismo industrial, Thompson (1987, p. 88-89) chama a atenção para a superposição das especialidades antigas, em vias de extinção, com as novas, em ascensão. Um após o outro, no decorrer do século XIX, os ofícios domésticos foram desaparecendo das indústrias têxteis. Há também exemplos contrários, como algumas atividades domésticas árduas e mal pagas, realizadas às vezes por crianças que, com as inovações técnicas, se transformaram em ofícios ciosamente amparados.

O cardamento na indústria da lã, por exemplo, era feito em “máquina de cardar” forradas de couro, nas quais se fixavam milhares de dentes de arame – durante as décadas de 1820 e 1830, esta tarefa era executada por crianças, ao preço de meio pênny por 1.500 ou 1.600 dentes; segundo se observou numa aldeia produtora de tecido em West Riding, “em quase todas as cabanas, junto à lareira, pequenos trabalhadores, que mal sabiam andar, aliavam a monotonia dessa exaustiva tarefa, associando a todo dente colocado numa carda um habitante da vila, dizendo em voz alta o seu nome, quando o respectivo arame era por fim inserido” [citando Frank Peel, OldCleckheaton, *Cleckheaton Guardian*, janeiro-abril de 1884] (THOMPSON, 1987, p. 88-89).

O autor afirma que, na primeira metade do século XIX, os fabricantes incentivavam todas as inovações que possibilitassem dispensa dos trabalhadores adultos qualificados, para substituí-los pela mão de obra juvenil ou feminina. A insegurança e a hostilidade em relação à maquinaria e às inovações não resultam simplesmente de preconceitos, nem de conhecimento insuficiente da economia política. O aparador ou o cardador sabiam que a nova maquinaria, embora pudesse proporcionar um emprego especializado a seu filho ou ao filho de qualquer outro trabalhador, nada tinha a lhe oferecer. As vantagens da “marcha do progresso” pareciam sempre beneficiar a outra pessoa.

Dessa contenda, os artesãos e artistas de seus ofícios se afastam quase que de forma definitiva do processo de produção e, paulatinamente, perdem-se engolidos pelas novas fábricas e indústrias, pela mecanização, por novas tecnologias e pela velocidade que tudo isso oferece à oferta do produto.

3. Estudo de caso: a bordadeira-artesã-artista Maria Amélia de Lima

Em estada no município de Patos de Minas, interior de Minas Gerais, Maria Amélia de Lima é artesã, principalmente voltada para a arte do bordado, e artista natural da cidade. Usando como instrumento de pesquisa uma entrevista semiestruturada (Anexo 1), pode-se conhecer e entender com mais clareza a realidade desse fazer em

tempos de revolução técnico-científica-informacional.

A primeira pergunta questionou sobre a natureza de seu trabalho, sobre o que ela faz como bordadeira e artesã. Sua arte está dedicada a estandartes, bolsas, quadros, bordados, almofadas, aplicações, inscrições em tecido, bonecas (representações de Frida Kahlo, personificações ou réplicas), tiaras, presilhas, roupas. Interessante é observar que a maioria de seus trabalhos é assinada, reconhecendo a identidade enquanto autora do processo de produção e criadora da arte e do produto.

Quando questionada sobre como aprendeu o ofício, Amélia diz que sempre gostou da prática, desde a primeira infância. A avó materna era teceadeira, fazia crochê. Foi criada embaixo do tear, brincando com as linhas, desenhando, criando modelos de roupas para as vizinhas, tudo isso por volta dos 12 ou 13 anos. A mãe também bordava, de forma rústica. Certa vez ela pediu para que a mãe bordasse uma bata, mas não a obteve dela. Então ela não esperou e a fez. Pediu que a mãe lhe ensinasse os pontos, três pontos básicos, e desde então nunca mais parou.

Percebe-se, desde cedo, o caráter guerreiro e independente de Amélia, que, em vez de esperar, faz num misto de prazer e sonhos de adolescente, cresce bordando roupas e acessórios para decoração de casa, deixando sua marca e buscando liberdade.

A artista também foi questionada sobre o porquê de optar por desenvolver o ofício, se foi uma escolha ou foi levada a isso. Amélia disse que foi por gosto. Sempre bordou. Bordou roupas, depois alpargatas, depois veio uma fase dedicada às tiaras. Por um tempo trabalhou em Belo Horizonte-MG como recepcionista em jornal e no Conselho Regional de Odontologia, mas sempre bordando nas horas livres. Sem paciência para os outros trabalhos, sem talento. Depois resolveu pegar encomendas e com o tempo transformou isso em profissão. Já há bastante tempo. Fez corte/costura por mais ou menos um ano, quando de volta a Patos de Minas, cerca de 20 anos atrás. Possuía a casa da família e já se sustenta desde esse tempo só com as atividades de bordado e artesanato.

Desse ponto, fica subentendido que a artista é doce e sonhadora e, ao mesmo tempo, se sustenta como quem acredita que cada trabalho seja a sua “carteira assinada”. Nesse contexto, ela nunca pode contar com rendas fixas, mas deixa claro que sempre há para o sustento.

Questionou-se se ela conhece a história do ofício, as raízes ou como nasceu a tradição. Amélia diz não conhecer. É uma linhagem da família, mas só ela continuou. Para ela, não basta a habilidade, é necessária a criação, a veia artística, então incorporada à habilidade. Ela se define como um misto de artesã, bordadeira, artista, decoradora, paisagista, estilista.

Quando perguntada sobre suas inspirações, a artista se diz motivada por tudo, inspirada em tudo. Na natureza, numa conversa, num dia de sol, numa cena na rua, numa música. A Frida, no caso, é uma história profunda. Já conhecia a figura parcialmente, por algumas referências. Viu a figura, exótica, mas não aprofundou. Um dia, em Pirenópolis-GO, passando por uma crise existencial, foi à Anápolis-GO e comprou uma revista. Numa determinada página havia uma foto pequena sobre o museu de Frida Kahlo, no México. Pegou a foto e guardou na agenda. Fazendo um panô de Iemanjá, uma amiga gostou. Disse que havia pensado em fazer a Frida, vagamente. A amiga então pediu que fizesse uma para ela, que a compraria. Depois, pediu uma para

a filha. Desse dia em diante, 90% do trabalho tornou-se Frida Kahlo. Cresceu muito, mas com um único modelo, o da foto do Museu. Depois vieram outros, com novos modelos, inspiração no filme (FRIDA, 2002), livros. Uma interação total, seis anos de Frida. Um dia, precisando de dinheiro, em meio de semana, o telefone toca. Uma professora de Artes de São Paulo viu uma bolsa de Frida e se apaixonou pelo trabalho. Estava em Pirenópolis, queria conhecê-la. Pediu para ver o trabalho. Havia panos incompletos para um quadro, e ela os comprou. Um tempo depois, a professora manda mensagem elogiosa, com aniversário de 103 anos de Frida.

Após seis anos se inspirando em Frida, Amélia se sente íntima e chega a chamá-la carinhosamente de “Fridinha”. Frida para Amélia parece às vezes ter um caráter de santa. A artista a cultua de certa forma, o que a aproxima da tradição dos mestres santeiros, típicos das tradições populares e no que se define como artesanias, e a parceria tem rendido não só bons trabalhos, mas também retorno financeiro. Curioso é que Amélia foge dos padrões, vive muito próxima ao modo de produção pré-capitalista, foge das convenções e, como pode, do caos do mundo contemporâneo. Em meio a tudo isso, entretanto, parece não perceber a ligação maior que há por trás dessa prática. Amélia Lima passa incólume por todas as revoluções, como Frida passou por seu Diego Rivera, grande revolucionário ligado a causas sociais, e por Leon Trótski, um de seus últimos romances¹. São artistas, Amélia e Frida, já são do povo, vivem a própria revolução pessoal.

Ainda investigando inspirações, perguntou-se das preferências nas artes, na literatura, no cinema, na música. Amélia disse se inspirar nos “malditos”. Disse gostar muito de arte. Não tem nenhuma formação, é autodidata, gosta de ler sobre pintura, arquitetura, pela completude. É mais visual, a literatura é menos presente, lia mais no passado. No cinema, Woody Alen, Almodóvar, Coppola, David Lynch, Walter Salles, Sean Penn. Na música, jazz, blues, rock, MPB, música caipira de raiz, tudo o que é bom. Ultimamente na música francesa, Madeleine Perreau.

Investigando sobre os métodos de trabalho, Amélia foi perguntada sobre a existência de rotina de trabalho. Disse não haver. Procura se disciplinar, mas quando se trabalha em casa, não se tem rotina.

Sobre orientações acerca de finanças, poupança, planos de carreira ou planejamento estratégico, de mercado, Amélia responde ter feito cursos no Sebrae. Precisava de recursos para investimento, e procurou os cursos. Diz não ter talento para administração. Precisa-se de uma equipe; repassar essas tarefas seria de grande valia. Não se funciona sozinho. Tem planos, mas até o momento trabalhou só, com no máximo uma funcionária, de forma precária. Com equipe fluiria melhor. No momento da entrevista, havia acabado de se mudar, ainda se adaptando à nova realidade, mas diz precisar de

¹ Em 1937, Leon Trotski chega ao México, com sua mulher Natália, se hospeda na Casa Azul e Kahlo torna-se amante de Trotski por uns seis meses. Devido à cabeleira e à barba brancas ela se referia a ele como “o velho”. Atraía-lhe sua reputação de herói revolucionário, sua brilhante intelectualidade e sua força de caráter. Segundo Herrera, a evidente admiração, que este homem produzia em Rivera, intensificava esse tipo de sentimento em Frida – uma aventura com o amigo e ídolo político de seu esposo seria uma vingança perfeita pela relação entre ele e sua irmã, Cristina (BASTOS e RIBEIRO, 2007).

uma equipe: quer desenhar, ensinar essa equipe, transmitir a prática. Já passou para algumas pessoas, quer gerar trabalho. Já há um projeto com um parente, para camisetas. Diz ser preciso divulgar: sozinha o trabalho é muito tímido. Precisa de mais produção e mais divulgação. Não massificar, mas expandir, porque criatividade é “poço sem fundo”.

O trabalho da artista pretende-se único: mesmo que queira fazer duas peças idênticas, só podem ser semelhantes. É rico em cor e poesia, transparece as influências regionais e viaja mundo afora buscando sua musa mexicana, Frida Kahlo.

Questionou-se também sobre como faz as vendas, como se relaciona com o mercado e escolhe os pontos para a venda, quais os critérios. Amélia diz que em Patos de Minas pegava encomendas. Antes de Pirenópolis, fez trabalhos em Brasília. Em Pirenópolis, fez feira, por quatro anos. Teve uma loja, que acabou por não progredir. Depois passou a vender para lojas, mas também sem muito sucesso. Segundo ela, existe uma exploração muito grande, superfaturamento, o lucro fica com o dono da loja. Morou em vários lugares, acompanhando o ex-marido. A escolha era muitas vezes por qualidade de vida, como em Milho Verde-MG, vilarejo com cerca de mil habitantes, sem asfalto ou detalhes de vida contemporânea. Era preciso ir a Diamantina algumas vezes, para afazeres com banco, compra de aviamentos. Os banhos eram na cachoeira: foi quando esteve mais bela, mais saudável, mais feliz, quando descobriu que realmente menos era mais. Viveu também em Itajubá-MG, Vitória-ES, Pirenópolis-GO. São cidades turísticas, por coincidência. Em cidades turísticas se vende mais.

Desde muito jovem, Amélia sai de casa para trabalhar. Viajar em busca de lugares menores, cidades frequentadas por turistas que compram artesanato, foi uma das escolhas. Em Milho Verde, conta que num quintal vizinho colhia laranjas, em outro buscava o leite, em outro, a rapadura. Sabia a hora do banho porque o ônibus passava às cinco horas da tarde. Então, era hora de por o único maiô e descer em meio às sempre-vivas, as cores avermelhadas do pôr-do-sol em busca do banho de cachoeira. Para ela, foi a época mais salutar, quando se sentia integrada.

Quanto a parcerias para a produção ou para a venda, ou em alguma parte do processo produtivo, Amélia diz estar sem parceria para a venda, mas tem objetivo de criar um site para venda; já fez uma conta na rede social Facebook® para divulgar o trabalho.

Digo que sou um misto de artesã com artista plástica. Acho que nem deveria haver essa classificação. Acho que deveria ser artista, fica melhor, mas eu transito pelos dois lados. Eu estou em todo o processo, da feitura à venda. Não faço croqui, boto o quadrado de tecido e vou compondo, nem tenho ideia do final, eu faço (LIMA, 2012).

Questionada sobre cursos para atualizar ou para agregar valores ao trabalho, Amélia disse não fazer e não querer fazer mais. Quer aperfeiçoar o que já sabe. O que já armazenou, segundo ela, de conhecimento já está de bom tamanho: agora é aprimorar, dentro do que já sabe. Para a artista, quando se ensina bordado, é uma meia dúzia de

pontos, o resto é criação. Ela diz já saber, por exemplo, o equilíbrio de cores, que está muito bom, então.

Perguntada se transmite o ofício a alguém no momento ou se já fez isso em algum momento da vida, a artista diz já ter ensinado para algumas pessoas, mas não chegou a ser parceria. Há nesse ponto uma demonstração de frustração:

Você fica querendo ensinar a arte. Em Pirenópolis as pessoas querem o salário, não a arte. A funcionária não desenvolveu, era mecânico. Queria um aprendiz que criasse. Há habilidosos, mas... Houve uma moça que trabalhou comigo, que nunca perguntou o que eram os esqueletos dos bordados de Frida (LIMA, 2012).

Perguntou-se também como as pessoas reagem diante de seu trabalho. Ela disse que reagem muito bem: já recebeu vários elogios, na feira. Um exemplo foi um senhor que disse que foi o trabalho mais incrível que havia visto. Pirenópolis, segundo ela, é um celeiro de arte. Havia muito contato com outros artesãos, com outros artistas. Era quase exclusiva no bordado, então as trocas para sua arte não eram grandes. Os melhores trabalhos eram de mineiros.

Por fim, perguntou-se se ela sente o seu trabalho ou pensa sobre ele, se é racionalizado ou se é emocional. A resposta foi a de que é emocional, ela sente e faz. Diz-se perfeccionista e exagerada. Diz não gostar de pouco, nem do simples para a arte: “Poupar beleza não, as pessoas merecem. O papel do artista é embelezar o mundo”.

Considerações finais

As origens dos ofícios, fazeres e saberes remonta ao próprio surgimento da humanidade, sem qualquer possibilidade de redução a datas ou períodos. Entretanto, é possível precisar o momento em que essas práticas começam seu declínio no embate com o sistema capitalista industrializado, quando sua morte parece anunciada. O bordado, como prática historicamente relegada às mulheres, pesa em inferioridade em relação ao trabalho industrial e permanece marginal ao universo do trabalho, como ainda se percebe na realidade contemporânea.

Todavia, no estudo de caso feito com Maria Amélia de Lima, artista-artesã-bordadeira do município de Patos de Minas-MG, percebe-se a sobrevivência dessas práticas numa releitura artística e criativa. A realidade do trabalho ainda é muito similar à do passado: toda iniciativa de profissionalização ainda é muito incipiente, a realidade financeira é precária, a relação com o mercado é sempre conflituosa. Entretanto, a existência da recriação do processo, as inspirações em outras realidades, que demonstram a possibilidade de transcender a técnica e alcançar o fazer artístico-criativo, a assinatura nos trabalhos, como vestígio identitário e autoral, são marcas de que o alcance do *modus vivendis* capitalista ainda não é pleno e abrem-se possibilidades de vida fora da realidade do consumo.

Referências

- BASTOS, M. M.; RIBEIRO, M. A. C. Frida Kahlo: uma vida. *Psicanálise & Barroco: Revista de Psicanálise*, v. 5, n. 2, p. 46-76, dez. 2007.
- FONSECA, G. *Domínios de pecuários e enxadachins*. Belo Horizonte: Ingrafbras, 1974.
- FRIDA. Direção: Julie Taymor. Produção: Walter Salles, Brian Gibson, Salma Hayek, Roberto Sneider. Roteiro: Rodrigo Garcia, Gregory Nava. Intérpretes: Salma Hayek, Alfred Molina, Geoffrey Rush, Geoffrey Rush, Ashley Judd, Edward Norton, Antonio Banderas, Valeria Golino, Saffron Burrows: Miramax Films, 2002, 1 filme (106 min.), son., color.
- GRAMSCI, A. *Escritos políticos: volume 1*. Org. e trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- LIMA, A. Patos de Minas – Brasil, 07 jun. 2012. Entrevista concedida a Maria Luisa Cunha.
- MARX, K. *Formações econômicas pré-capitalistas*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1985.
- MASSELA, A. B. *O naturalismo metodológico em Émile Durkheim*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas; Goiânia: Editora UFG, 2006.
- MEDEIROS, J. B. *Correspondência: técnicas de comunicação criativa*. 14 ed. São Paulo: Atlas, 2001.
- MONTEIRO, A. *Arte ou desastre*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- REBOUÇAS, S. B. de M. Bordado: uma arte milenar. *Kapuí*. Disponível em: <<http://www.kapui.com.br/bordado.php>> Acesso em: 12 abr. 2012.
- RIQUE, M. Os pioneiros de rochdale e os princípios do cooperativismo. *Portal do cooperativismo popular*. Disponível em: <http://www.cooperativismopopular.ufjf.br/breve_hist_leia.php>, Acesso em: 12 abr. 2012.
- THOMPSON, E. P. *A Formação da Classe Operária Inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.