



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

MAÍRA FONTENELE SANTANA

**TRAJETÓRIA DO ARTESANATO BRASILEIRO:
PERSPECTIVA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS**

Brasília
2020

MAÍRA FONTENELE SANTANA

**TRAJETÓRIA DO ARTESANATO BRASILEIRO:
PERSPECTIVA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade de Brasília como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Design, Cultura e Materialidade.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia Maynardes

Brasília
2020

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ft FONTENELE SANTANA, MAÍRA
TRAJETÓRIA DO ARTESANATO BRASILEIRO: PERSPECTIVA DAS
POLÍTICAS PÚBLICAS / MAÍRA FONTENELE SANTANA; orientador
Ana Cláudia Maynardes. -- Brasília, 2020.
216 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Design) --
Universidade de Brasília, 2020.

1. Artesanato. 2. Políticas Públicas. 3. Design. 4.
Identidade Cultural. I. Maynardes, Ana Cláudia , orient.
II. Título.

MAÍRA FONTENELE SANTANA

**TRAJETÓRIA DO ARTESANATO BRASILEIRO:
PERSPECTIVA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade de Brasília como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Design, Cultura e Materialidade.

Orientadora: Ana Cláudia Maynardes

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Cláudia Maynardes (orientadora)
Universidade de Brasília

Profa. Dra. Cláudia Regina da Silva Gaspar de Melo Albino
Universidade de Aveiro

Profa. Dra. Thérèse Hofmann Gatti Rodrigues da Costa
Universidade de Brasília

Profa. Dra. Nayara Moreno de Siqueira (suplente)
Universidade de Brasília

AGRADECIMENTOS

Para mim, é inevitável começar meus agradecimentos com os artesãos brasileiros que tanto me ensinaram, me acolheram e me encantam. Desde a infância, circulo por feiras livres e feiras de artesanato, cercada por objetos feitos à mão, que me instigavam mais que os industriais. Com eles aprendi sobre a diferença entre o tempo e a pressa.

Aos gestores (e ex-gestores) de projetos de artesanato de todo esse Brasil, do Sebrae, do PAB e da ArteSol, que foram grandes companheiros de debates, angústias e alegrias.

À Lilian do Amazonas, Rosa de Viterbo do Piauí, Fátima de Pernambuco, Elizabeth da Paraíba, Simone de Santa Catarina, Marina de Alagoas, Diva do Ceará, Tatiana da Bahia, Izolina do Espírito Santo, Sabrina de Minas Gerais, Aldemar e Marcos do Acre, Alreni do Piauí, Dorotea Nadeo de Minas Gerais e Maria da Glória (minha parenta) do Maranhão. À Josi da ArteSol, Renata Mellão e Eliane do Museu A Casa.

Em especial, à Durcelice que foi minha grande parceira na coordenação dos projetos de artesanato e que carrega grande parte da história do artesanato brasileiro. À Bia Ellery que me atende, sempre pacientemente, para tirar minhas dúvidas, compartilhar aflições e que se mantém em uma bonita luta em defesa dos artesãos. À Mercês Parente por ter aberto a sua casa, a sua incrível biblioteca e a sua experiência, já a admirava antes e admiro cada vez mais. À Malba Aguiar por compartilhar sua experiência, sua disponibilidade e amabilidade.

Aos queridos designers Hyrla Moss, Nicole Tomazi, Sérgio J. Matos, Renato Imbroisi, Heloisa Crocco que foram importantes parceiros de profissão nessa caminhada. Aos parceiros Adélia Borges, Renata Piazzalunga, Rozana Trilha, Márcio Waked, Layla Reis e Alice Freitas por tanta gentileza e pela contribuição com o meu crescimento profissional. Aos lojistas e parceiros Lucas Lassen e Marco Pulchério pelas trocas, cuidados e boas risadas.

À minha orientadora Ana Claudia Maynardes, por ter me acompanhado durante esta caminhada com contribuições pertinentes e a leveza necessária para me ajudar a concluí-la. Às professoras Cláudia Albino e Thérèse Hofmann pela gentileza de participarem desta banca de avaliação, pelas ricas contribuições e confiança no projeto. Aos professores Nayara More Christus Nóbrega que, ainda na graduação, apresentaram a mim outra perspectiva do Design.

À minha turma e ao PPG Design, que foram grandes apoiadores durante todo o processo de pesquisa. Ao meu grande amigo, Rafael Viana, pelo incentivo ao ingresso no mestrado, pela gentileza na leitura da pesquisa, pelas dicas, risadas e estar tão presente em todo o processo.

Ao meu companheiro, Victor Tozetti, por todo o amparo, amor e confiança durante esses anos. Quem, antes de mim, sabia aonde eu poderia chegar. Obrigada pelos ensinamentos e por sempre me ajudar a ser a melhor versão de mim. À minha mãe, Fátima, por sempre ser uma grande companheira e ter me apresentado ao artesanato e à cultura popular. Ao meu pai, Luiz Carlos, pelos chamegos, leituras e debates filosóficos. Aos dois, agradeço o amor inesgotável, a estrutura e os valores fundamentais que me deram durante a vida para aprender a lidar com esse mundo.

Aos meus maravilhosos irmãos, Marcelo, Dani, Tata, Junior e Alana, pelo amor, incentivo e por serem minha base ao longo de toda a vida. Aos meus tios, tão queridos e tão incentivadores. Em especial ao Guti, meu palhaço e mamulengueiro, por me apresentar à cultura popular brasileira. E à Margareth, por todo o acolhimento e companheirismo de sempre. À minha avó, que abriu sua casa para me receber durante toda a graduação, por todo o amor e torcida dedicada a mim. E, em memória, ao meu avô, que foi um grande companheiro e que choraria de emoção ao ver esse trabalho concluído.

RESUMO

O presente estudo tem por objetivo analisar a trajetória da formulação e implantação de políticas públicas voltadas ao artesanato, com atenção à relação do Design com o artesanato no Brasil, desde a constituição do território brasileiro até o momento presente. Para tal, foi realizado levantamento documental, por meio de publicações oficiais bem como pesquisas de períodos históricos determinados, além de entrevistas com agentes que atuam diretamente ou que participam ativamente da construção de políticas públicas em relação ao artesanato. Esse estudo inicia sua análise pelos antecedentes históricos da prática, para situar o contexto político e social das primeiras políticas públicas do período colonial, marco da chegada das artes, ofícios e manufaturas ao Brasil. Em seguida, analisa-se a formulação e a implantação de medidas públicas, estabelecidas desde 1930 até meados da década de 1990, que tinham como norte a busca pela construção da identidade nacional e a inclusão social. Em 1990 inicia-se um novo marco temporal, cujo foco é no ideal empreendedor do artesanato, que utiliza-se do design como principal estratégia. Vale ressaltar que a inclusão social e a identidade cultural não foram abandonadas pelas políticas públicas que concernem a prática artesã até os dias atuais.

Palavras-chave: Artesanato. Políticas Públicas. Design. Identidade Cultural.

ABSTRACT

This study aims to analyze the trajectory of the formulation and implementation of public policies aimed at handicrafts, with attention to the relationship between Design and handicrafts in Brazil, from the constitution of the Brazilian territory to the present moment. To this end, a documentary survey was carried out, through official publications as well as surveys of specific historical periods, in addition to interviews with agents who work directly or actively participate in the construction of public policies in relation to handicrafts. This study begins its analysis by the historical antecedents of the practice, in order to situate the political and social context of the first public policies of the colonial period, which marked the arrival of the arts, crafts and manufactures in Brazil. Then, the formulation and implementation of public measures, established from 1930 to the mid-1990s, which were guided by the search for the construction of national identity and social inclusion, was analyzed. In 1990, a new time frame began, focusing on the entrepreneurial ideal of handicrafts, which uses Design as its main strategy. It is worth mentioning that social inclusion and cultural identity have not been abandoned by public policies that concern artisan practice until today.

Keywords: Handicrafts. Public Police. Design. Cultural identity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Onças atacando, por Mestre Vitalino	32
Figura 2 – Jogo Americano de renda irlandesa da comunidade de Divina Pastora (SE), passadeira de mesa e guardanapo em bordado Boa Noite da comunidade de Ilha do Ferro (AL). Objeto contemporâneos em técnicas centenárias.	34
Figura 3 – Indígena da etnia Umutina por volta de 1980 na produção de artefatos	35
Figura 4 – Artista Véio e suas obras	37
Figura 5 – Gravura de Philippe Benoist (1813-1905) da Igreja e Colégio jesuítico da Bahia (Catedral Primaz)	44
Figura 6 – Alvará de D. Maria de 1785	47
Figura 7 – Alvará de D. João VI de 1808	48
Figura 8 – Artes Santeira do Piauí. Anjo de mestre Cornélio e oratório múltiplo escultural de Paquinha.	52
Figura 9 – Exposição “Tanto Mar: fluxos transatlânticos do design”	53
Figura 10 – Panela cerâmica da etnia Waurá.....	57
Figura 11 – Boneca cerâmica Ritxoko da etnia Karajá	57
Figura 12 – Pintura de Jean-Batiste Debret “Viagem ao Brasil: regresso de um proprietário” (1816-1831).....	58
Figura 13 – Registro fotográfico da Exposição Nacional de 1866.....	59
Figura 14 – Escultura Iorubá em bronze da cabeça do Rei de Ifé no Museu Britânico	63
Figura 15 – Ferramentas exibidas na exposição “Design e tecnologia no tempo da escravidão” no Museu Afro Brasil	64
Figura 16 – Mestre Vitalino.....	70
Figura 17 – Obra de Mestre Vitalino	71
Figura 18 – Capa da primeira edição da Revista Brasileira de Folclore de 1961	73
Figura 19 – Vista da exposição “A mão do povo brasileiro”	79
Figura 20 – Projeto Tecelagem do Triângulo Mineiro: “Confecção da trança”, 1977.....	82
Figura 21 – Projeto Tecelagem do Triângulo Mineiro: “Técnica: cruzamento de fios (liços)”, 1978.....	82
Figura 22 – Rendeira de bilro do Ceará, registro da Revista do Folclore do ano de 1963.....	91
Figura 23 – Cerâmica de Maragogipinho na Bahia	91
Figura 24 – Localização geográfica do artesanato do Vale do Jequitinhonha e suas tipologias	94

Figura 25 –	Imagens do acervo iconográfico da Sudene	97
Figura 26 –	Aculturação indígena.....	102
Figura 27 –	Chefe Xikrin com maracá, em ritual registrado nos anos 1970	104
Figura 28 –	YNHIRE guerreiro Kayapó usando um toucado de penas de papagaio	105
Figura 29 –	Exemplo de urupema Baniwa	105
Figura 30 –	“Escola de Dona Philomena” escultura de Antônio de Oliveira apresentada no catálogo da exposição “O mundo encantado de Antônio de Oliveira” na Sala do Artista Popular em 1983.....	117
Figura 31 –	Centro de Cultura Popular Mestre Noza, em Juazeiro do Norte no Ceará, criado após o Encontro Produção de Artesanato Popular e Identidade Cultural pelo projeto piloto de apoio ao artesão do Instituto Nacional do Folclore	118
Figura 32 –	Catálogo da 1ª Mostra de Artesanato da Região Centro Oeste	123
Figura 33 –	Capa e página da 1ª Cartilha do Trabalhador Artesão.....	128
Figura 34 –	Potes de cerâmica da região do Candeal	137
Figura 35 –	Ofício Panelleiras de Goiabeiras: raspando e arredondando o fundo da panela com faca	139
Figura 36 –	Ofício Panelleiras de Goiabeiras: açoitando a panela com a vassourinha embebida de tanino	139
Figura 37 –	Cuias do Baixo Amazonas	140
Figura 38 –	Extração da fibra do buriti, em Urucuia, Minas Gerais	144
Figura 39 –	Caixa de buriti da Central Veredas, grupo de Urucuia, Minas Gerais	145
Figura 40 –	Bordado de Caicó ou Bordado do Seridó.....	156
Figura 41 –	Resultado da oficina de artesanato em pedra sabão do Programa Global de Assistência e Valorização da Produção Artesanal do Sebrae/DF	163
Figura 42 –	Elemento gráfico do estudo iconográfico do Distrito Federal e a sugestão de aplicação em produto	166
Figura 43 –	Elemento gráfico do estudo iconográfico do Espírito Santo e a sugestão de aplicação em produto	166
Figura 44 –	Ilustração de divulgação da 4ª edição do Prêmio Sebrae TOP 100 de Artesanato, em 2015	172
Figura 45 –	Cesto de piaçava do Núcleo de Arte e Cultura Indígena de Barcelos em parceria com o designer Sérgio J. Matos	175
Figura 46 –	Prédios do Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB)	176
Figura 47 –	Exposição Retratos Iluminados.....	177

Figura 48 – Sala dos Bichos da exposição Origem Vegetal: a biodiversidade transformada	178
Figura 49 – Vasos em Capim Dourado da comunidade quilombola de Mumbuca, no Jalapão, com registro de indicação geográfica.....	180
Figura 50 – “Coronavirus à espreita” do artista popular Willi de Carvalho de Montes Claros, Minas Gerais. Obra representa gaiolas com os seres humanos presos dentro delas e se apresentando nas janelas, enquanto os pássaros estão livres da doença fora da gaiola	184
Figura 51 – Máscara de tecido e renda de bilro das artesãs de Saubara, na Bahia.....	189

LISTA DE INFOGRÁFICOS

Infográfico 1 – Resumo dos capítulos	27
Infográfico 2 – Marcos políticos de 1500 a 1934	28
Infográfico 3 – Marcos políticos de 1934 a 1985	28
Infográfico 4 – Marcos Políticos de 1985 até hoje	30
Infográfico 5 – Antecedentes de 1549 a 1766	54
Infográfico 6 – Antecedentes de 1785 a 2018	55
Infográfico 7 – Movimento folclorista de 1924 a 1950.....	75
Infográfico 8 – Movimento folclorista de 1951 a 1968.....	76
Infográfico 9 – Movimento modernista de 1922 a 1975	85
Infográfico 10 – O começo: as primeiras políticas públicas para o artesanato de 1910 a 1960	108
Infográfico 11 – O começo: as primeiras políticas públicas para o artesanato de 1958 a 1977	109
Infográfico 12 – Do folclore à cultura: artesanato na política nacional de 1937 a 1982.....	120
Infográfico 13 – PNDA: na teoria isto, na prática aquilo de 1964 a 1988	130
Infográfico 14 – Onde estamos: CNFCP e Artesanato Solidário de 1985 a 2018	147
Infográfico 15 – Onde estamos: PAB e Sebrae de 1972 a 2005.....	182
Infográfico 16 – Onde estamos: PAB e Sebrae de 2006 a 2019.....	183

LISTA DE SIGLAS

ABA	Associação Brasileira de Antropologia
ABCAR	Associação Brasileira de Crédito e Assistência Rural
AI-5	Ato Institucional n. 5
AIDECA	Associação Iberoamericana para o Desenvolvimento e Comercialização do Artesanato
ANPOCS	Associação de Pós-Graduação em Ciências Sociais
APEX/Brasil	Agência Brasileira de Promoção e Exportação e Investimento
Artene	Artesanato do Nordeste S/A
ArteSol	Artesanato Solidário
BNB	Banco do Nordeste do Brasil
BNDE	Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico
CBO	Classificação Brasileira de Ocupações
CDFB	Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro
CDT/UnB	Centro de Apoio ao Desenvolvimento Tecnológico da Universidade de Brasília
Ceag	Centro de Assistência Gerencial
CEBRAE	Centro Brasileiro de Assistência Gerencial à Pequena Empresa
CFA	Coordenação de Fomento ao Artesanato
CNAE	Classificação Nacional de Atividades Econômicas
CNARTS	Confederação Nacional dos Artesãos do Brasil
CNER	Campanha Nacional de Educação Rural
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
CNFL	Comissão Nacional do Folclore
CNI	Confederação Nacional da Indústria
CNRC	Centro Nacional de Referência Cultural
Codevale	Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha
Comarse	Comissão de Artesanato de Sergipe
CRAB	Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro
EES	Empreendimento Econômicos Solidário
Embratur	Empresa Brasileira de Turismo
EPP	Empresa de pequeno porte

ESDI	Escola Superior de Desenho Industrial
FHC	Fernando Henrique Cardoso
Funai	Fundação Nacional do Índio
Funarte	Fundação Nacional de Artes
Ibama	Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis
IBECC	Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICMS	Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços
IG	Indicação Geográfica
lbes	<i>International Ladies Benevolent Society</i>
INEP	Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos
INF	Instituto Nacional do Folclore
INPI	Instituto Nacional de Propriedade Intelectual
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPI	Imposto sobre Produto Industrializado
LBA	Legião Brasileira de Assistência
LBDI	Laboratório Brasileiro de Desenho Industrial
MAS	Ministério de Ação Social
MASP	Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MBES	Ministério do Bem-Estar Social
MDA	Ministério do Desenvolvimento Agrário
MDIC	Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior
ME	Microempresa
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MEI	Microempreendedor Individual
MinC	Ministério da Cultura
MUDE	Museu da Moda e do Design de Lisboa
NACIB	Núcleo de Arte e Cultura Indígena de Barcelos
NCM	Nomenclatura Comum do Mercosul
NIDA	Núcleos de Inovação e Design para o Artesanato
OEA	Organização dos Estados Americanos
ONU	Organização das Nações Unidas
OSCIP	Organização da Sociedade Civil de Interesse Público

PAAB	Programa de Assistência ao Artesanato Brasileiro
PAB	Programa do Artesanato Brasileiro
PACA	Projeto de Assistência ao Artesanato Comunitário
PCH	Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas
PL	Projeto de Lei
PND	Plano de Desenvolvimento do Nordeste
PNDA	Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato
Prodiarte	Programa de Desenvolvimento Integrado da Arte na Educação
Promoart	Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural
PRONATEC	Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego
Sebrae	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
Secult	Secretaria Especial de Cultura
SEMPE	Secretaria da Micro e Pequena Empresa
Senai	Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial
Sesc	Serviço Social do Comércio
Sesi	Serviço Social da Indústria
SICAB	Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SPHAN/Pró-Memória	Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Fundação Pró-Memória
SPI	Serviço de Proteção aos Índios
SPILTN	Serviço de Proteção aos Índios e Localização dos Trabalhadores Nacionais
SSR	Serviço Social Rural
STF	Superior Tribunal Federal
Sudam	Superintendências do Desenvolvimento da Amazônia
Sudeco	Superintendências do Desenvolvimento do Centro-Oeste
Sudene	Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste
Sudesul	Superintendências do Desenvolvimento do Sul
UNA	União Nacional dos Artesãos
UnB	Universidade de Brasília
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 ARTESANATO QUE FOI, QUE É E QUE SERÁ	31
3 ANTECEDENTES DAS PRIMEIRAS POLÍTICAS PÚBLICAS	39
3.1 A CHEGADA DAS ARTES, OFÍCIOS E MANUFATURAS NO BRASIL.....	39
3.2 O SABER ORIGINÁRIO DOS INDÍGENAS	56
3.3 O NEGRO E SEU LEGADO	60
4 MOVIMENTOS PELA IDENTIDADE NACIONAL: ENTRE A TRADIÇÃO E O NOVO NO ARTESANATO	66
4.1 O MOVIMENTO FOLCLORISTA: A PRESERVAÇÃO DAS TRADIÇÕES CULTURAIS.....	67
4.2 O MOVIMENTO MODERNISTA: A CONSTRUÇÃO DO NOVO.....	77
5 PROGRAMAS E POLÍTICAS PARA O ARTESANATO NO BRASIL	86
5.1 O COMEÇO: AS PRIMEIRAS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O ARTESANATO.....	87
5.1.1 Relação do Design e Artesanato	100
5.1.2 Política indigenista e o artesanato.....	101
5.2 A PASSAGEM: POLÍTICAS ASSISTENCIALISTAS E VISIBILIDADE INSTITUCIONAL	110
5.2.1 Do folclore à cultura: artesanato na política nacional	111
5.2.2 PNDA: na teoria isto, na prática aquilo	121
5.3 ONDE ESTAMOS: EMPREENDEDORISMO E O ARTESANATO.....	131
5.3.1 Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e o Patrimônio Imaterial.....	134
5.3.2 Artesanato Solidário e a sociedade civil	142
5.3.3 Programa do Artesanato Brasileiro e o reconhecimento da profissão de artesão.....	148
5.3.4 Sebrae e o Design no artesanato.....	
6 PANDEMIA DE CORONAVÍRUS E A SITUAÇÃO DOS ARTESÃOS.....	184

7 CONCLUSÃO.....190

REFERÊNCIAS197

1 INTRODUÇÃO

Formei-me¹ em Desenho Industrial pela Universidade de Brasília e o artesanato é algo que me interessa desde antes do ingresso à Universidade, apesar de não ter muitas habilidades manuais. Durante a graduação, me utilizei deste interesse e comecei a trabalhar na Incubadora Social e Solidária do Centro de Apoio ao Desenvolvimento Tecnológico da Universidade de Brasília (CDT/UnB), de 2007 a 2011, onde começa minha experiência prática e reflexão sobre o papel do Design no artesanato. Com esse trabalho, tive a oportunidade de acompanhar o projeto do CDT/UnB em parceria com o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), em prol da capacitação de artesãos, o que me abriu os olhos para a realidade do artesanato no país. Nesse período, o PAB esforçava-se para consolidar o Glossário do Artesanato, publicado em 2010, como principal documento nacional sobre o artesanato, em substituição ao Termo de Referência do Artesanato Brasileiro do Programa de Artesanato do Sebrae, publicado em 2004. No entanto, o interesse dos artesãos recaía, principalmente, sobre as informações sobre o Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro (SICAB) e a emissão da Carteira Nacional do Artesão. Lembro-me do caso em que uma mulher recebeu a carteira de trabalhadora manual ao invés daquela de artesã, ela chorou como se tivesse perdido parte de sua identidade. Por outro lado, recordo-me de outras que apresentavam a carteira de artesã, como demonstração da sua importância na sociedade, como quem me diz: “Olha, eu sou alguém”.

Em 2012 comecei a trabalhar no Sebrae² para coordenar o projeto de implantação do Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB), inaugurado em 2016. Nesse ano o Sebrae buscava soluções para atender o artesão organizado em associação e cooperativa, mas a institucionalização da figura jurídica do Microempreendedor Individual (MEI) em 2008 abriu oportunidade para que este fosse atendido individualmente, como empresário, algo que nem o artesão, nem os gestores do Sebrae sabiam informar se era a melhor opção produtiva, econômica e social. Sob a mesma função, acompanhei a realização das 3ª e 4ª edições do “Prêmio Sebrae TOP 100 de Artesanato”, nestas pude presenciar artesãos conhecendo o mar pela primeira vez ao viajar para a cerimônia de premiação no Rio de Janeiro. Quando cheguei ao Sebrae, já estava construída a estratégia do projeto Brasil Original, voltado para o desenvolvimento de produtos e comercialização durante a Copa do Mundo, mas pude participar

¹ Para introduzir esse trabalho, optei pelo uso da primeira pessoa do singular, necessária para contextualizar a pesquisa realizada.

² Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas.

da sua execução. Neste período, pude acompanhar artesãos aumentarem sua capacidade de consumo e terem seus trabalhos estampados em matérias de revistas de decoração. Vi, também, um artesão ser convidado a dar palestra no Design Week em São Paulo e realizar o sonho de sua mãe de conhecer a cidade.

Conheci a Confederação Nacional dos Artesãos (CNARTS) e assisti as articulações dos artesãos com deputados e senadores para conseguir a aprovação do reconhecimento da sua profissão. À época, havia dois Projetos de Lei (PL), com propostas distintas, em tramite no Congresso, um deles foi aprovado e tomou forma pela Lei n. 13180, no dia 22 de outubro de 2015. Foram muitas comemorações principalmente por ser uma vitória após anos de luta dos artesãos. Acompanhei a realidade de artesãos do Norte ao Sul do país, de contextos distintos, mas com muitos problemas em comum. Conversei com artesãos, entidades de Sociedade Civil, lojistas e outros gestores públicos sobre mercado, isenção de ICMS³, embalagens, novos produtos, intervenção de designers, preço de atacado e varejo, inclusão digital, preservação da técnica, identidade e reconhecimento. Geri e acompanhei de perto a formulação e a implantação de políticas públicas para o artesanato nos últimos dez anos, nesses ouvi depoimentos que me aproximaram dos impactos, tanto positivos quanto negativos, das políticas públicas na vida dos artesãos.

No mestrado, sabia que pesquisaria sobre o artesanato, mas demorei para entender qual seria a meu problema de pesquisa, porque minhas perguntas eram muitas. Meu principal interesse no mestrado era em me permitir parar, estudar e pesquisar o universo do artesanato que me rodeava. Durante os estudos conheci o livro “Artesanato – Definições, Evolução e Ação do Ministério do Trabalho” que traz uma análise histórica do artesanato brasileiro até o surgimento do Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (PNDA), em 1978, de autoria de Carlos José da Costa Pereira. Percebi, então, que não havia debates correntes sobre a história do artesanato no Brasil e que as políticas públicas recentes têm sido formuladas sem a devida análise de debates anteriores que fizeram o artesanato chegar à situação em que se encontra hoje. Conto essa história para evidenciar e contextualizar meu interesse pelo tema desta pesquisa, na qual utilizei experiências pessoais, profissionais, além das acadêmicas, para elaborar o estudo sobre as políticas públicas do governo federal voltadas à atividade artesanal.

Assim, o problema de pesquisa pode ser sintetizado na pergunta: como se deu a trajetória da formulação e implementação das políticas públicas para o artesanato brasileiro e

³ Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços.

sua relação com o Design? O estudo tem como objetivo analisar a trajetória da formulação e implantação de políticas públicas destinadas à prática do artesanato, com atenção especial à relação do Design com o artesanato no Brasil. Os objetivos específicos, assim, são: compreender, historicamente, os pontos centrais do debate para formulação e implantação de tais políticas, as controvérsias em torno das políticas nacionais de artesanato; identificar os atores envolvidos na construção dessas políticas; reconhecer a relação do Design com a atividade artesanal; e compreender como o Estado brasileiro entende a produção artesanal.

Portanto, esta dissertação apresenta um panorama das políticas públicas voltadas para o artesanato e demonstra que elas foram motivadas pelo debate sobre identidade cultural como estratégia de ocupação produtiva e de subsistência. O livro de Costa Pereira (1979) foi a principal fonte para o levantamento das primeiras políticas públicas relacionadas ao artesanato. Contudo, a publicação restringe-se às políticas que culminaram no surgimento do PNDA e desconsidera as políticas culturais. Assim, adotei como desenho de pesquisa, o levantamento documental, de publicações oficiais e de pesquisas, relacionado aos períodos históricos determinados, tais como o Brasil colônia, movimento folclorista, movimento modernista e ditadura civil-militar.

Quando não encontrei documentos oficiais digitais, busquei-os junto à ouvidoria de órgãos públicos, documentos ou informações oficiais sobre a execução da política pública. Para tanto, o acervo digital do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) foi importante fonte de pesquisa, já que reúne todas as publicações sobre o movimento folclorista desde 1961. Na Biblioteca Central da Universidade de Brasília (UnB) tive acesso às publicações oficiais de políticas públicas que abordam o objeto deste estudo, isso se deu por intermédio da ex-gestora pública, e amiga, Mercês Parente que esteve à frente do programa de artesanato da Superintendência de Desenvolvimento do Centro-Oeste (Sudeco) e dos primórdios do PAB. Busquei dissertações e teses que tratavam de políticas públicas como o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), o movimento folclorista e o PAB.

A principal referência sobre os estudos sobre o artesanato indígena foi o trabalho de Berta Gleizer Ribeiro (1978; 1983), antropóloga especialista em cultura material indígena, que acompanhou os primeiros debates sobre a comercialização de artefatos indígenas. No subcapítulo específico sobre o negro, o trabalho do professor e pesquisador Rafael Sânzio Araújo dos Anjos (2011) foi norteador para compreender a diversidade de grupos étnicos, já o estudo de folcloristas, como Arthur Ramos (1956), auxiliou na identificação das características da cultura material desses grupos.

Considerando minha proximidade com alguns gestores públicos, optei por realizar entrevistas semiestruturadas com o intuito de obter informações que não constavam em documentos oficiais e de conhecer suas opiniões sobre o artesanato. Assim, quatro pessoas que estiveram à frente de políticas importantes foram entrevistadas: Malba Aguiar, coordenou o PNDA e o primeiro programa de artesanato do Sebrae/DF; Mercês Parente, coordenou o programa de artesanato da Sudeco e o PAB; Ana Beatriz Ellery, coordenou o PAB durante a construção da Base Conceitual de Artesanato; e Durcelice Cândida Mascêne que coordena os projetos de artesanato do Sebrae desde seu surgimento. No mais, fiz uso de publicações e de documentos de acervo pessoal e da minha experiência pessoal para identificar políticas, bem como analisá-las e relatá-las.

Em decorrência da grande quantidade de dados levantados, foi elaborada uma linha do tempo para cada subcapítulo para auxiliar a compreensão do desenvolvimento das políticas estudadas. Portanto, ao final desta introdução apresentarei uma linha do tempo que resume os capítulos que serão apresentados e outra com os marcos políticos do Brasil que influenciaram sobremaneira o desenvolvimento das políticas públicas voltadas para o artesanato.

Esta dissertação divide-se em seis capítulos: “Artesanato que foi, que é e que será”; “Antecedentes das primeiras políticas públicas”; “Movimentos pela identidade nacional: entre a tradição e o novo no artesanato”; “Programas e políticas para o artesanato no Brasil”; “Pandemia coronavírus e a situação dos artesãos”; e, por fim, a Conclusão. No capítulo “Artesanato que foi, que é e que será”, pretendo expor o conceito de artesanato adotado por esta pesquisa valendo-me da concepção estabelecida pela UNESCO⁴. Esta definição é importante para orientar os estudos das políticas éter um parâmetro para analisar a concepção adotada pelo Estado brasileiro. A pesquisa não se restringe a olhar o objeto artesanal enquanto mercadoria, muito menos o reduz ao domínio do fazer, ela compreende os diversos papéis sociais que ele pode exercer. O artesanato está intrinsecamente relacionado ao seu território e é representativo da cultura local. Apesar de estar associado ao discurso da tradição se adapta, ao seu tempo, à realidade que se insere. Assim, o artesanato, objeto das políticas públicas, desenvolve-se em conjunto com a história, um dos motivos para o estudo panorâmico da políticas públicas para o artesanato.

Em seguida, o capítulo “Antecedentes das primeiras políticas” irá contextualizar o objeto de estudo historicamente e divide-se em três subcapítulos: “A chegada das artes, ofícios

⁴ Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

e manufaturas no Brasil” abordará as estratégias de Portugal para a produção material necessária para a construção do território brasileiro durante os quase quatrocentos anos de colonização; “O saber originário dos indígenas” relatará as técnicas artesanais indígenas e sua relação com os objetos; e “O negro e seu legado” abordará as etnias dos negros que chegaram ao Brasil pelo tráfico e a sua invisibilidade. Neste capítulo é exposto que produção manufatureira não era prioridade para a política econômica de Portugal, focada na produção agrícola, no tráfico de escravos e na busca pelo ouro. As artes e os ofícios chegaram ao Brasil colônia pela Companhia de Jesus, principal responsável por requisitar mestres de ofício para o Brasil e por preparar, principalmente, indígenas e negros para o trabalho manufatureiro. A Coroa promovia a separação do pensar e do fazer e impunha juramento aos lusitanos que chegavam ao Brasil para não exercer qualquer atividade manual, assim, mesmo os que haviam sido artesãos em Portugal abandonaram a atividade ao chegar ao Brasil (ROCHA, 2005).

A produção manufatureira sempre teve pouca relevância econômica (SAMPAIO 2014; 2017), se restringindo a atender demandas internas, sem grandes projeções de mercado. Durante seus vários ciclos econômicos, o Brasil sofreu com decisões que estagnavam ou interrompiam as atividades manufatureiras e configurou-se como uma atividade associada ao trabalho escravo e a pouco prestígio. No contexto do Brasil colônia, o subcapítulo “O saber originário dos indígenas” destaca a habilidade e a produção indígena, que resistiu à dominação dos colonizadores e marcou a cultura material brasileira. Ainda que de forma simplificada, a pesquisa registra a importância das diversas etnias indígenas para a disseminação de técnicas, como trançado e cerâmica, e objetos, como rede de dormir, panelas e cestos.

No mesmo sentido, o subcapítulo “O negro e o seu legado” tenta resgatar o conhecimento do povo negro africano escravizado no Brasil. A queima de arquivos a respeito da escravidão em 1891 (LACOMBE, 1988), mais uma das ações típicas de silenciamento da história dos negros, dificulta o resgate histórico de técnicas, habilidades e conhecimentos oriundos do território de origem desse recorte populacional. Ainda assim, é possível ter uma noção do conhecimento trazido à colônia, é inegável o papel central dos negros na construção do país e como figuras centrais dos ofícios do Brasil.

O capítulo subsequente, “Movimentos pela identidade nacional: entre a tradição e o novo no artesanato”, abordará o movimentos do pensar um “novo” Brasil. Tanto o movimento folclorista quando o movimento modernista têm a busca pela identidade nacional como discurso, mas com ideias distintas sobre a representação da nação. Dividido pelos subcapítulos

“Movimento folclorista: a preservação das tradições” e “Movimento modernista: a construção do novo” avança na formulação de políticas públicas para o artesanato.

O movimento folclorista, inspirado pela criação da UNESCO em 1945, é formado por intelectuais que pesquisam a arte do povo. São muitos encontros, seminários e congressos que promovem o debate sobre o tema. Os intelectuais conquistaram a institucionalização com a Comissão Nacional do Folclore, vinculada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), e construíram a Carta do Folclore, que se tornou o texto programático da instituição. Em 1958 o movimento folclorista ganhou mais espaço a partir da constituição da Campanha em Defesa do Folclore. Com um prédio instalado na cidade do Rio de Janeiro, inaugurou o Museu Edison Carneiro e a Revista do Folclore. Apesar de ter perdido força institucional durante o período da ditadura, esse foi o primeiro passo para a compreensão do artesanato enquanto patrimônio histórico-cultural e representante da cultura brasileira.

Com outra perspectiva, surge o movimento modernista, que buscava construir a identidade nacional em torno do conceito de progresso. O Brasil investiu na industrialização para acompanhar a modernização que ocorria no resto do mundo, no entanto não conseguiu alcançar os resultados econômicos esperados em um país com alto índice de desigualdade social. Esse movimento foi marcado pelas primeiras escolas de Design (ou desenho industrial) do país. Nessas, dois nomes destacam-se na associação do artesanato à modernidade, são eles Lina Bo Bardi (2016) e Aloísio Magalhães (1977; 1997).

O quarto capítulo, “Programas e políticas para o artesanato no Brasil”, para analisar bibliograficamente o objeto de estudo, apresenta análise das políticas públicas voltadas para o artesanato. Os subcapítulos “O começo: as primeiras políticas públicas para o artesanato”, “A passagem: políticas assistencialistas e visibilidade institucional” e “Onde estamos: empreendedorismo e o artesanato” não organizam as políticas apenas pelo recorte temporal, mas somam recortes que delimitam objetivos e atuações em comum. Assim, políticas públicas que tenham ocorrido no mesmo ano podem estar separadas em capítulos diferentes. Cabe ressaltar que este trabalho analisa três aspectos para classificar um programa ou uma instituição como política pública a saber: atacar um problema público, ter um público-alvo específico e sofrer intervenção do Estado. Dessa forma, o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae), apesar de ser uma entidade privada brasileira de serviço social sem fins lucrativos, é considerado uma política pública para fins deste estudo.

“O começo: as primeiras políticas públicas para o artesanato” narra um período que se inicia por volta da década de 1940 e segue até meados da década de 1970. Neste longo intervalo

temporal, o subcapítulo irá apresentar projetos de políticas estaduais que não saíram do papel, como o projeto da Escola de Desenho Industrial e Artesanato e o Museu de Arte Moderna, na Bahia, propostas de Lina Bo Bardi. Bem como políticas estaduais, que se tornaram referência para outras políticas, como o Instituto de Pesquisas e Treinamento em Artesanato (IPTA) da Bahia e o Programa de Assistência ao Artesanato Brasileiro (PAAB), um ensaio de política nacional. Além disso, serão expostas políticas regionais consolidadas como o Banco do Nordeste do Brasil, o Artesanato do Nordeste S/A (Artene), vinculado à Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), e a Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha (Codevale). A implantação destas políticas deu-se para garantir uma alternativa de ocupação produtiva, em razão da miséria que assolava a população. Este subcapítulo também conta com duas divisões: “Relação do design e artesanato” que situa a posição do Design no país entre a década de 1950 e 1960 sobre o artesanato e a industrialização; e “Política indigenista para o artesanato” que narra a história do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), sua evolução para a Fundação Nacional do Índio (FUNAI), seu programa de comercialização de artesanato Artíndia, bem como os debates com viés antropológico sobre o objeto indígena como mercadoria.

Após a descontinuidade de algumas políticas e a “paralisação” de outras em decorrência dos governos ditatoriais, o país retoma, de forma mais consistente, suas políticas referentes ao artesanato. “A passagem: políticas assistencialistas e visibilidade institucional” relatará esse momento por dois caminhos: “Do folclore à cultura: artesanato na política nacional” e “PNDA: na teoria isto, na prática aquilo”. O primeiro refere-se às políticas culturais no momento de transição democrática do Brasil após anos de censura instituída pelo Ato Institucional n. 5. O Plano Nacional de Cultura reflete essa abertura política e prevê proteção ao patrimônio cultural brasileiro, criou a Fundação Nacional das Artes (Funarte) em 1975 e incorporou a Campanha Nacional do Folclore, que estava inativa, sob o nome de Instituto Nacional do Folclore (INF).

Contudo, o folclore muda seu conceito e abordagem para uma perspectiva de desenvolvimento, materializado pela criação da Sala do Artista Popular. Nesse período, Aloísio Magalhães (1997) foi agente mobilizador do debate sobre patrimônio com a criação do Centro Nacional de Referência Cultural, em 1975, seguido da sua gestão na presidência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1979. Magalhães (1997) defendia a inclusão de manifestações culturais populares como parte do patrimônio nacional e a possibilidade de influir na cultura em um processo de “pesquisa + ação” que poderia levar ao

desenvolvimento. Seu discurso culminou na inclusão do patrimônio cultural imaterial na Constituição Brasileira de 1988, em que o define conceitualmente e garante apoio, incentivo e proteção nos artigos 215 e 216 (BRASIL, 1988). O segundo caminho de retomada, em paralelo às políticas culturais, apresentou-se a partir da criação do Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (PNDA) em 1977, vinculado ao Ministério do Trabalho, que atuava como coordenador nacional das políticas de artesanato, tanto no âmbito do Estado, quanto no de outras instituições que atuavam com o tema. O PNDA foi importante para a promoção de debates sobre a conceituação do artesanato e a delimitação de metodologias de abordagem que garantissem a autonomia do artesão, contudo sua atuação se reduziu à promoção e realização de feiras de artesanato, dando continuidade às políticas assistenciais anteriores a ele.

O subcapítulo “Onde estamos: empreendedorismo e artesanato” apresenta o movimento para estabelecer políticas públicas que versam sobre a prática do artesanato, tal qual as conhecemos hoje. Após a redemocratização, as políticas de artesanato instituídas a partir de 1975 foram extintas em decorrência da política econômica neoliberal do governo Collor. Posteriormente, o ideal empreendedor ganhou corpo no Brasil e foi incluído, gradativamente, na agenda das novas políticas de artesanato. Durante os governos de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, o artesanato integrou a pauta de diversos ministérios, agências e o Sistema S⁵. Ademais, as políticas em estudo que tiveram vigência mais duradora serão apresentadas em quatro subcapítulos: “Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e o patrimônio imaterial”; “Artesanato Solidário e a sociedade civil”; “Programa do Artesanato Brasileiro e o reconhecimento da profissão de artesão” e “Sebrae e o design no artesanato”.

Em “Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e patrimônio imaterial” é contada a história da transformação, em 2003, do Instituto do Folclore no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), vinculado ao IPHAN. Esta instituição teve papel relevante na construção e no teste da metodologia para construção do Inventário Nacional de Referências Culturais e resultou no Registro de Patrimônio Imaterial no Livro dos Saberes, no qual o ofício das paneleiras de Goiabeiras foi o primeiro ofício registrado. O subcapítulo “Artesanato Solidário e a sociedade civil” apresenta a mudança das políticas de assistência social do Estado,

⁵ Sistema S é um conjunto de instituições de serviço social autônomo, previsto na Constituição. Representam interesses de categorias profissionais e é composto pelo Sebrae, Sesi, Sesc, Senai, Senac, Senar, SESCOOP, Sest, Senat.

marcando o fim do “primeiro-damismo” (OLIVEIRA; ALVES, 2020). Essa seção narrará que o Artesanato Solidário, uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), surgiu no governo de Fernando Henrique Cardoso (FHC), em 1998, como parte de uma política de desenvolvimento social, sem orçamento próprio, que estabelecia parcerias entre a sociedade civil e órgãos governamentais para a operacionalização e financiamento do seu programa. A organização atuou em conjunto com o Sebrae e outros parceiros e teve alinhamento programático com o CNFCP, assim, atua com o objetivo de preservar e resgatar o artesanato de tradição, ainda que o governo FHC tenha atingido seu fim em 2002, o Artesanato Solidário continua sua atuação até a data da publicação desta pesquisa.

Em “Programa do Artesanato Brasileiro e a reconhecimento da profissão de artesãos”, o capítulo trata do fim do PNDA, em 1991, e da criação do Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), vinculado ao extinto Ministério de Ação Social, no mesmo ano. Ao assumir parte do programa do PNDA, o PAB iniciou sua trajetória como política de desenvolvimento social, mas muda sua pauta em 1995 ao adequar-se à agenda do empreendedorismo quando foi vinculado ao Ministério de Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. No entanto, as propostas iniciadas pelo PNDA foram colocadas em prática pelo PAB, como a apresentação do Glossário do Artesanato Brasileiro, apresentado em 2010 e atualizado em 2018 pela Base Conceitual de Artesanato, a publicação define o que se entende por artesanato e classifica-o para fins de benefícios da política pública, como a Lei n. 13.180, de 2015, que reconhece a profissão de artesão. O PAB também implantou o Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro (SICAB) cuja finalidade é proporcionar o registro e a emissão da Carteira Nacional de Artesão. Vale ressaltar que ao momento de realização da presente pesquisa, o PAB foi vinculado ao Ministério da Economia.

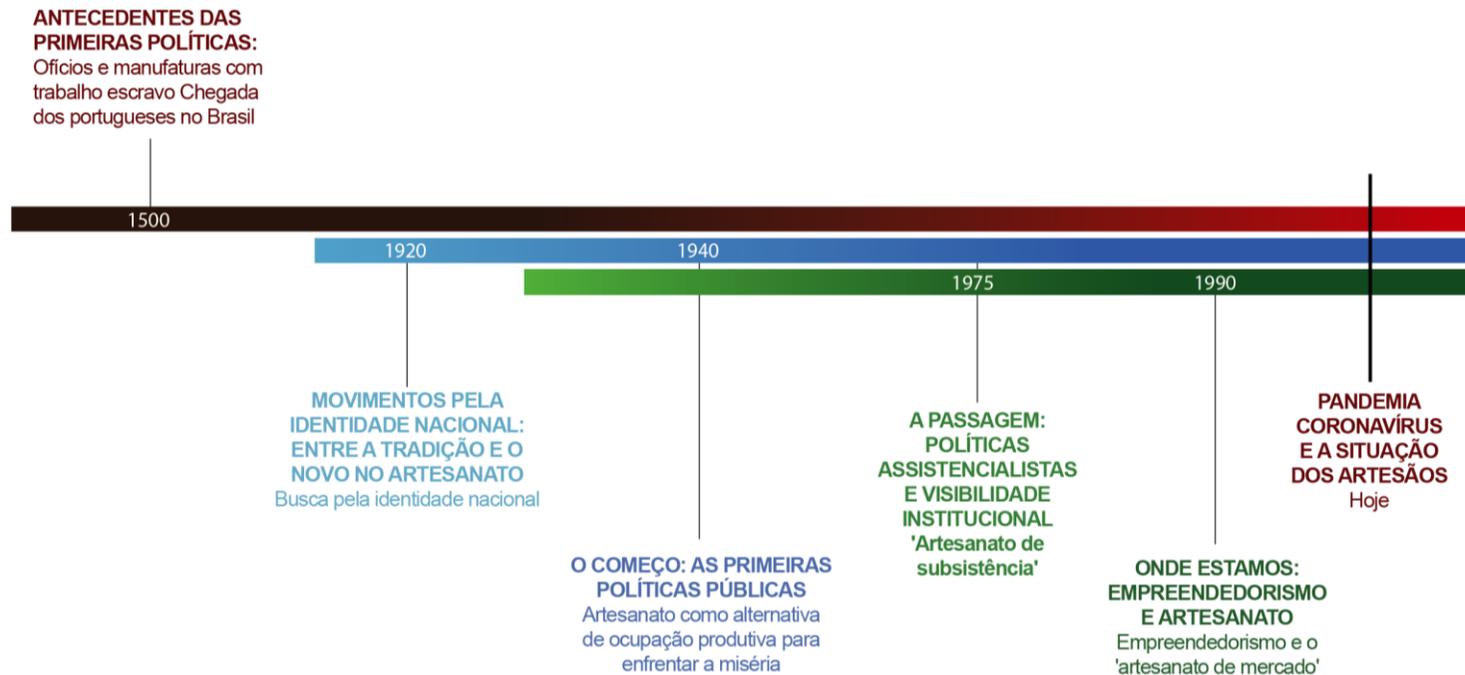
O subcapítulo “Sebrae e o Design no artesanato”, por sua vez, relata a trajetória de atuação da instituição no setor artesanal, que desde 1997 tem como estratégia principal a atuação do designer no desenvolvimento ou melhoria dos produtos artesanais. Além disso, é a principal instituição pública brasileira voltada para o empreendedorismo, ou seja, tem como premissa o artesanato enquanto negócio, e como principal objetivo a ampliação do mercado consumidor, principalmente após a aprovação da Lei do Microempreendedor Individual (MEI), que catalisou o emprenho do Sebrae na pauta empreendedora do artesanato quando a instituição passou a estimular a formalização do artesão enquanto personalidade jurídica. Durante sua trajetória, o Sebrae promoveu rodadas de negócios, a integração entre designers e artesãos e a realização de estudos iconográficos. Nos últimos anos, sua estratégia dividiu-se em três pilares:

o “Prêmio Sebrae TOP 100 de artesanato”, que seleciona as cem melhores unidades produtivas de artesanato por critérios de gestão, inovação e produto; o projeto Brasil Original para estimular a comercialização de artesanato e desenvolver produtos de alto valor agregado com foco no mercado de luxo; e o Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB) para reposicionar a imagem do artesanato brasileiro por meio de exposições, conhecimento e comercialização do artesanato, com um prédio restaurado no centro da cidade do Rio de Janeiro. Por fim, o capítulo “Pandemia do Coronavírus e a situação dos artesãos” fazm relato breve sobre as dificuldades pelas quais os artesãos são confrontados durante a presente pandemia da COVID-19 e algumas das políticas econômicas elaboradas para o enfrentamento da crise.

O desafio de analisar a trajetória do artesanato brasileiro sob a perspectiva das políticas públicas sobre e destinadas a ele é estudar processos encerrados do passado e analisar movimentos correntes. Entrei no programa de mestrado como gestora de projetos de artesanato e saio dele atuando profissionalmente com projetos distantes desse tema, por opção, o que, de certa forma, me permitiu ter um breve distanciamento para analisar tais políticas que outrora acompanhei pessoalmente.

Infográfico 1 – Resumo dos capítulos

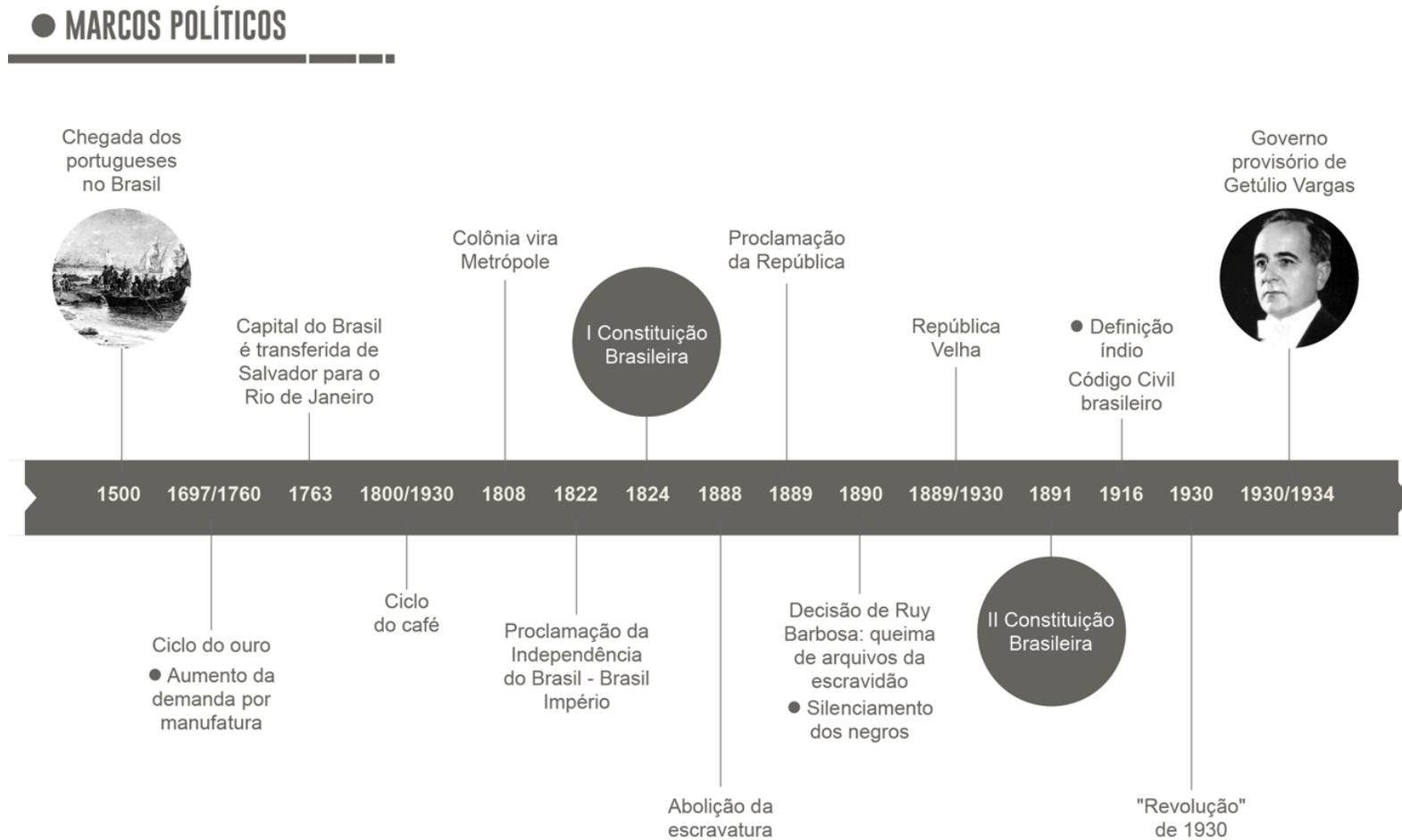
● TRAJETÓRIA DO ARTESANATO: PERSPECTIVA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS



Fonte: Elaborado pela autora (2020)⁶.

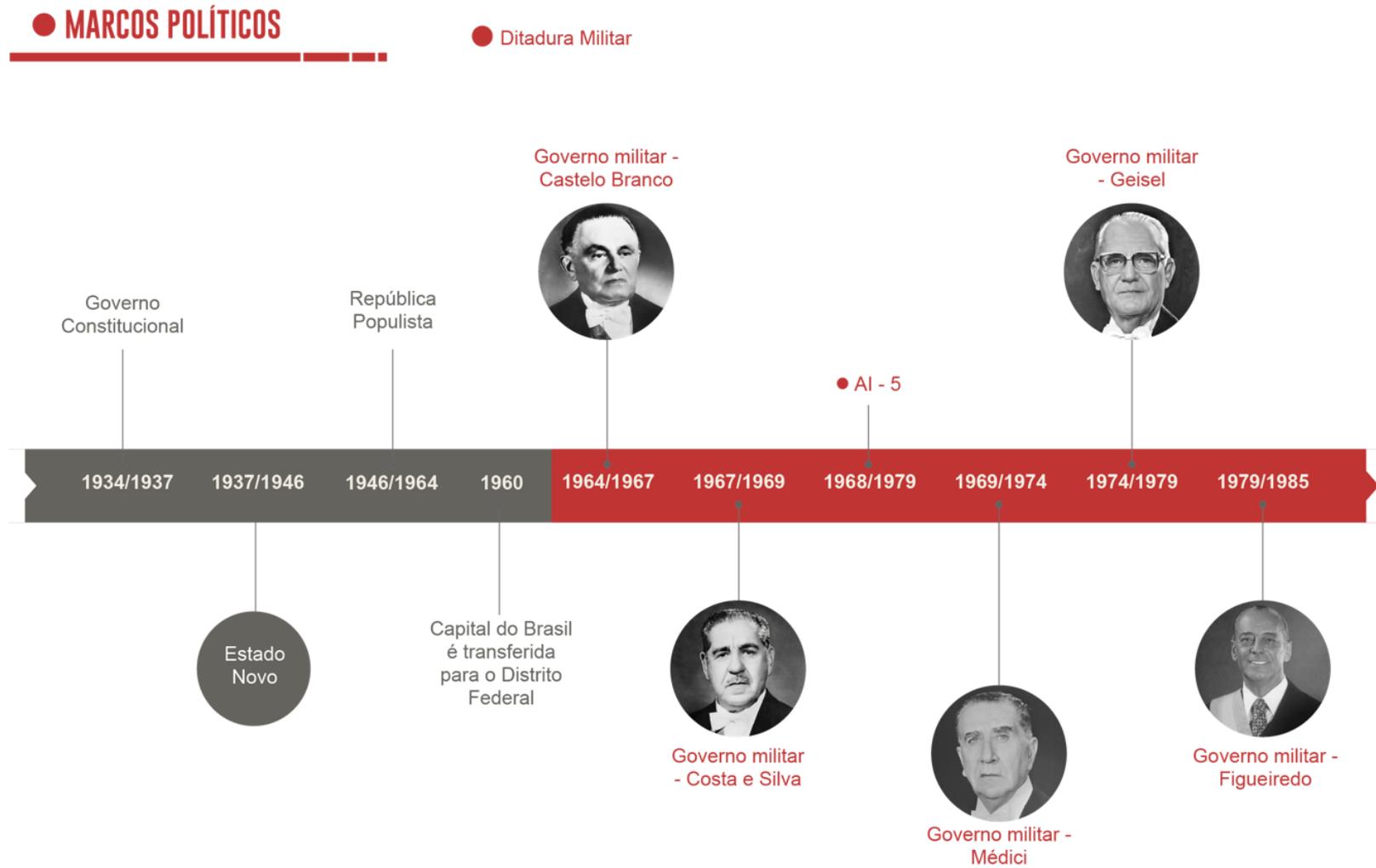
⁶ Os infográficos presentes nesta dissertação contaram com a colaboração de Cristiano Silva Gomes.

Infográfico 2 – Marcos políticos de 1500 a 1934



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Infográfico 3 – Marcos políticos de 1934 a 1985



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Infográfico 4 – Marcos Políticos de 1985 até hoje



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

2 ARTESANATO QUE FOI, QUE É E QUE SERÁ

*Eu vivo do artesanato. Eu faço artesanato pra viver.*⁷

O artesanato é uma atividade milenar e universal que, apesar de existir desde antes da antiguidade, passou por transformações que a tornaram completamente atual. Nesse percurso, a atividade perdeu e ganhou importância econômica, social e cultural, e assim vai se construindo e reconstruindo. Tendo em mente que a presente pesquisa abrange um vasto recorte temporal é necessário contextualizar a noção de artesanato que será abordada.

O artesão e o artesanato começaram a ser conceituados pelo surgimento das próprias palavras em análise, ‘artesão’ foi a primeira a ser designado. Derivada da palavra italiana *artigiano*, que surgiu no período do Renascimento e, somente no século XIX, os italianos criaram a palavra *artigianato* para designar a atividade do artesão, conforme registro de Carlo Battisti e Giovanni Alessio no *Dizionario Etimologico Italiano*, de 1950 (MARTINS, 1973). No entanto, há relatos de que o primeiro uso do neologismo *artigiano*, é a palavra francesa *artisanat* (artesanato) que aparece no Jornal “*La Gazette des Métiers*”, em texto de 1920 por Julião Fontègne. (MARTINS, 1973).

A palavra “artesão” surge, portanto, para distinguir as atribuições e os papéis do criador de uma obra de arte daqueles que a executam (ALBINO, 2017), já a palavra “artesanato” foi amplamente utilizada após a Revolução Industrial. O étimo dessas palavras em análise atende às necessidades do contexto social da época que, ao defini-las, elas enquadram e limitam a realidade. A dualidade entre criar e fazer, projeto e execução, até mesmo teoria e práxis, para além da dificuldade de estabelecer a fronteira entre os conceitos, tende a hierarquizar as atividades. Sennett (2013) defende que o pensamento só é possível ao homem por meio do fazer, enquanto crítico dessa dualidade aponta que “[...] a cabeça e a mão não são separadas apenas intelectualmente, mas também socialmente” (SENNETT, 2013, p. 57).

Mestre Vitalino, grande expoente do artesanato brasileiro, ao descrever seu processo de trabalho, uma vez disse:

Estudei um dia de fazer uma peça... Peguei um pedacinho de barro e fiz uma tabuleta; do mesmo barro peguei uma talisca e botei em pé, assim; botei três

⁷ Depoimento de Ana Rica, artesã de Bertioga em São Paulo, registrado de uma conversa informal no Bazar dos artesãos de Bertioga no SESC Registro, em São Paulo, no dia 07 de dezembro de 2019.

maracanãs (onças) naquele pé de pau, o cachorrinho aciado com os maracanãs e o caçador fazendo ponto nos maracanãs *prá* atirar [...]. (VITALINO, *s./d.*, *apud* MASCELANI, 2002, p. 15)

O depoimento deixa claro que seu processo de produção não distingue a criação do fazer artesanal, ao dizer “estudei um dia de fazer uma peça” (MASCELANI, 2002, p. 15) remete à etapa do planejar e, assim, simultaneamente projeta, cria e executa até concluir sua obra.

Figura 1 – Onças atacando, por Mestre Vitalino



Fonte: FIALDINI, Romulo (2020).

A Revolução Industrial é um momento de abertura para o novo, isto é, novos métodos, técnicas e modelos de organização social. A industrialização foi a força motriz no início do sistema capitalista que mudou as formas produtivas manufatureiras e artesanais vigentes até então. Essas mudanças geraram a ideia de progresso moderno que culminou na aceleração do

tempo presente e posicionou certas atividades humanas numa temporalidade própria, no caso a tradição (ANDRADE, 2011).

O discurso da tradicionalidade nasceu junto com o discurso da modernidade (ANDRADE, 2011). A preferência pelo uso de máquinas em substituição ao trabalho manual do artesão ou artífice e todo o novo contexto social que surgiu, posicionou o artesanato como uma atividade ligada à tradição e ao passado, estanque e sem eficiência produtiva e econômica. Esse pretense anacronismo do artesanato ao sistema capitalista hegemônico coloca em questão a permanência dessa atividade na atualidade e para o futuro. Contudo, Canclini analisa que:

[...] de um modo ou de outro, por intermédio das políticas estatais para o artesanato percebemos quais as funções que as culturas populares tradicionais podem cumprir no desenvolvimento econômico e na reelaboração da hegemonia. O avanço do capitalismo nem sempre precisa da eliminação de tais forças produtivas e culturais que não servem diretamente ao seu desenvolvimento se estas forças proporcionam coesão a um setor numeroso da população, se ainda satisfazem as suas necessidades ou as necessidades de uma reprodução equilibrada do sistema (CANCLINI, 1983, p. 71).

Esse sistema de produção em massa e a organização da linha de produção, que segmenta as etapas de fabricação, amplia a distância entre projeto e execução e promove a alienação no trabalho. Conceituada por Marx, a alienação é a prática do desapossamento, em que “[...] o objeto que o trabalho produz, seu produto, ergue-se diante dele como um ser estranho, como uma potência independente do produtor” (MARX, 1844 *apud*. RENAULT, 2010, p. 11). Por esse distanciamento entre produtor e objeto produzido, Walter Benjamin (2018) reforça que a reprodutibilidade técnica reduz a autenticidade das obras de arte, pois perde a singularidade e o seu testemunho histórico, ou seja, perde sua aura. Em contraposição, o objeto artesanal carrega em si sentimentos de permanência e singularidade por manter parte de suas características milenares como o domínio do fazer e do labor, a transmissão de conhecimento pela oralidade, o controle completo do processo produtivo e seu forte vínculo com o território por ser representação da cultura local. Portanto, a atividade artesanal exemplifica a integralidade entre o pensar e o fazer que materializa um objeto carregado de história e alma (BENJAMIN, 2018).

O artesanato não está parado no tempo, pelo contrário, se modifica a partir da realidade que encontra, que pode significar usos de novos materiais, criação de novos objetos, atualização e refinamento de técnicas e processos. Historicamente, as técnicas artesanais foram aprimoraram-se a partir de necessidades cotidianas de um território, bem como de seus recursos materiais e imateriais e de suas características culturais (ALBINO, 2017). Como disse Ricardo

Lima ao ser entrevistado por Paulo Keller, a condição para a tradição existir é que ela esteja em constante processo de mudança e presente na sociedade, caso contrário vira fato histórico (KELLER, 2011, p. 188).

Figura 2 – Jogo Americano de renda irlandesa da comunidade de Divina Pastora (SE), passadeira de mesa e guardanapo em bordado Boa Noite da comunidade de Ilha do Ferro (AL). Objeto contemporâneos em técnicas centenárias.



Fonte: Fellicia Design (2020).

Analisar a atividade artesanal em oposição à produção industrial reforça apenas seu aspecto produtivo e econômico. De acordo com Ribeiro (1983, p. 12), o artesanato indígena “[...] tem conteúdos de ordem ecológica, tecno-econômica, estética e estilística, ritual-religiosa, educativa-socializadora, de interação com tribos vizinhas”.

Apesar de essas características serem mais comuns em comunidades tradicionais, a motivação do artesão vai muito além do retorno financeiro. Sua produção pode ser para o mercado, para consumo próprio ou até para o ócio, ou seja, o produto artesanal pode ter outras representações e, simplesmente, não ter o propósito de se tornar mercadoria. Cabe esclarecer

que se entende mercadoria pelo olhar de Marx (2013), que avalia o objeto pelo seu valor de uso e valor de troca, sobretudo inserido no sistema capitalista de troca monetária.

O artesanato, apesar de fazer parte do sistema capitalista de hoje, ainda carrega características pré-industriais no seu DNA, dentre elas reconhecer o objeto enquanto dádiva segundo Mauss (2001), ou seja, como um bem destinado à trocas por permuta ou troca de presentes importantes para estabelecer e manter vínculos sociais. Conforme sintetiza Leite (2005, p. 40), “o produto artesanal – situado entre a arte e a mercadoria – não se presta integralmente aos fetichismos do mercado, não sendo possível entendê-lo dissociado do contexto social de quem produz”. Assim, o artesanato está intimamente ligado ao território, à cultura local, ao seu contexto social e, dentre outras coisas, o artesanato “é um modo de reforçar relações sociais, construir afetos e demonstrar carinho” (SOUSA, 2020, p. 221).

Figura 3 – Indígena da etnia Umutina por volta de 1980 na produção de artefatos



Fonte: Acervo pessoal (c. 1970).

Há, também, outra forma de olhar o objeto artesanal. Considerando que uma das características da produção artesanal é o trabalho conjunto e que, por vezes, há mais

características territoriais que individuais, o artesão que abre mão de produzir peças utilitárias e passa a produzir objetos decorativos de cunho autoral pode ser alçado à categoria de artista popular. A arte popular é uma classificação específica para pessoas sem educação formal no campo das artes e socialmente marginalizadas, que trabalham utilizando técnicas tradicionais e criam peças de valor estético e artístico (EID; MONTE-MÓR, 2018).

Ainda que de criação autoral, as obras sintetizam aspectos do pensamento coletivo, criam e transformam a partir do entorno e iluminam os valores da nacionalidade (MASCELANI, 2002). Produzidas por meio de técnicas manuais e seculares, as obras são representações do presente em transformação e não apenas um artefato cultural, por isso devem ser olhadas como uma problematização da cultura (EID e MONTE-MÓR, 2018). No campo das artes, essa classificação também é convertida em hierarquia em que a arte popular tem mais valor que o artesanato e menos valor que a arte contemporânea, desconsiderando que a arte popular também é produto da contemporaneidade.

Atualmente, Cícero Alves dos Santos, escultor de Sergipe, mais conhecido como “Véio”, está no centro desse debate. Sem educação artística formal, as obras do Véio refletem o modo de vida do sertanejo e a cultura popular da região. Por vezes é reconhecido como artista popular, no entanto, o crítico Ronaldo Brito destaca que suas obras “[...] fogem do virtuosismo mimético característicos desse tipo de produção [arte popular] para aproximar-se de questões próprias à arte moderna e contemporânea” (BRITO, 2017, *apud*. VÉIO, 2019, s.p.). Outros defendem que “[...] essas figuras antropomórficas, que brotam do imaginário do artista ao entrar em contato com a peça a ser entalhada, dificilmente podem ser reduzidas à arte popular” (VÉIO, 2019, s.p.). O valor atribuído a um artista popular é bem diferente do valor de um artista contemporâneo, Véio é o artista (ou artesão?) brasileiro da atualidade que coloca em xeque essa discriminação.

Figura 4 – Artista Véio e suas obras



Fonte: LONGMAN, 2015.

Apesar das delimitações econômicas, produtivas e conceituais impostas aos artesãos, “[...] para a grande maioria, arte, trabalho, ofício e artesanato são palavras equivalentes, que qualificam amplamente o gênero de trabalho que fazem [...]” (MASCELANI, 2002, p. 21). A amplitude da atividade artesanal, porém, mantém aspectos distintivos que podem descrevê-lo sem implicar em distinção de classe ou qualquer outra hierarquia. Na tentativa de compreender a essência do que vem a ser artesanato, a UNESCO adotou uma concepção que abarca as suas principais características:

Produtos artesanais são aqueles confeccionados por artesãos, seja totalmente a mão, com o uso de ferramentas ou até mesmo por meios mecânicos, desde que a contribuição direta manual do artesão permaneça como o componente mais substancial do produto acabado. Essas peças são produzidas sem restrição em termos de quantidade e com uso de matérias-primas de recursos sustentáveis. A natureza especial dos produtos artesanais deriva de suas características distintas, que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, de caráter cultural e simbólicas e significativas do ponto de vista social (UNESCO, 1997, p. 06)

No cerne dessa definição estão os artesãos e seus saberes. O artesanato é transmissão de representações culturais, simbólicas e sociais para um objeto, que pode ser tudo, menos inerte. Adquire um valor sentimental para além do seu valor venal. Longe de serem objetos de valores históricos e antropológicos, demonstram sua relevância pela trajetória sociotécnica e a

própria evolução material. Assim, o artesanato está presente na história da humanidade, narra o que é a sociedade contemporânea, sofre com o tempo acelerado imposto pelo sistema capitalista atual e se reinventa para continuar existindo. É nessa perspectiva que o presente trabalho será desenvolvido, apresentará um artesanato diferente em cada período histórico estudado e como se deu o papel das políticas públicas neste desenvolvimento.

3 ANTECEDENTES DAS PRIMEIRAS POLÍTICAS PÚBLICAS

*Tem coisas que eu faço que não é desse tempo.*⁸

O início da história do artesanato no Brasil está diretamente ligado à história da construção do território brasileiro a partir da miscigenação de povos e de estratégias mercantis e de ocupação. O Brasil foi concebido como colônia de exploração para enriquecimento de Portugal que, ao não encontrar, de imediato, jazidas de ouro e minérios no território brasileiro, transformou a produção de açúcar e o tráfico negreiro nas principais fontes de exploração de riquezas. A constituição do povo brasileiro se deu, principalmente, por portugueses, indígenas, negros e suas miscigenações, essas foram responsáveis por formar um conhecimento próprio sobre a produção material, seja por meio das manufaturas da escola de artes e ofícios jesuítas, pela produção artesanal indígena existente antes de qualquer ocupação portuguesa, ou pelas habilidades do negro escravizado, principais responsáveis pela construção do país.

Sem grandes incentivos por parte da metrópole para o desenvolvimento comercial, a produção manufatureira da colônia ficou restrita a atender a demanda interna, em um cenário de muitas importações de objetos de outros países. Durante os quase quatro séculos de colônia, houve decisões controversas que estagnaram ou impediram o desenvolvimento dos ofícios no Brasil. Após a instalação do regime republicano, percebeu-se a necessidade de construir uma identidade brasileira que garantisse a unidade nacional. Ao final do subcapítulo 2.1 será apresentada uma linha do tempo com os principais marcos apresentados no texto.

3.1 A CHEGADA DAS ARTES, OFÍCIOS E MANUFATURAS NO BRASIL

*Ancestralidade. Nada é obra minha, tudo do divino.*⁹

Os “primeiros” artesãos a chegaram ao Brasil ainda não denominados como tal, vieram com os donatários das capitanias para atender demandas da construção desse “novo” território, para a produção de artefatos e prestação de serviços voltados à construção civil e manufatura

⁸ Em memória. Depoimento de GTO, artesão de Divinópolis em Minas Gerais, retirado do documentário sobre GTO do Centro de Artesanato Mineiro (s/d).

⁹ Em memória. Depoimentode GTO, artesão de Divinópolis em Minas Gerais, retirado do documentário sobre GTO do Centro de Artesanato Mineiro (s/d).

de artigos essenciais para o dia a dia. Em 1549, desembarcaram, junto com o primeiro Governador Geral, quase uma centena de oficiais mecânicos (carpinteiros, ferreiros, calafates, telheiros, caieiros, encanador, barbeiro, dentre outros) pagos pela Fazenda Real para implantar a Cidade de Salvador, a ser a capital do Brasil (PEREIRA, 1979). É também nesse ano que a Companhia de Jesus da Assistência de Portugal, cujos membros são conhecidos como jesuítas, se estabelece no Brasil para, prioritariamente, catequizar os naturais da terra. Ela foi responsável pelo ensino das Artes e Ofícios, sendo os próprios jesuítas oficiais e mestres. Essa atribuição era considerada de menor visibilidade dentre as responsabilidades dos jesuítas, contudo, o papel das Companhias de Jesus na produção manufatureira era estratégico, considerando as relações mercantis de produção e circulação de mercadorias da época, para financiar os seus colégios espalhados mundo afora (FERREIRA; BITTAR, 2012).

A Coroa impunha aos que chegavam ao Brasil, principalmente à minoria formada por dirigentes e abastados, o seguinte juramento: “Juro que não farei nenhum trabalho manual enquanto conseguir um só escravo que trabalhe para mim, com a Graça de Deus e do Rei de Portugal” (PEREIRA, 1979, p. 44). Assim, os Jesuítas não eram responsáveis apenas pelo ensinamento de ofícios para os colonos livres vindos da metrópole, mas também para índios, mamelucos e negros escravizados que poderiam servir aos moradores das capitanias e, assim, darem continuidade aos trabalhos em curso nas Igrejas.

Nas oficinas anexas aos colégios jesuítas, o processo de ensino envolvia os padres, que atuavam como mestres de ofícios, por meio da observação e imitação, ou seja, era no processo do fazer que o aprendiz adquiria domínio do ofício (FERREIRA; BITTAR, 2012). Mesmo na condição de escravos, negros, índios e mamelucos poderiam obter a qualificação de “oficiais”, nomenclatura dos mestres portugueses dentro da categoria de oficiais mecânicos, papel exercido apenas por brancos na Europa (LEITE, 1953). Os jesuítas também solicitavam constantemente ao reino que autorizasse a vinda de mais padres que fossem hábeis nas artes e ofícios específicos para atender as deficiências da Companhia.

A classificação dos jesuítas sobre artes e ofícios era “em parte a divisão tradicional, em parte uma conveniência programática” (LEITE, 1953, p. 37). Conforme descrito por Leite (1953), as “artes e ofícios de construção” tratam desde arquitetos a mestres de obras, entalhadores a torneiros até a atividade mais artística tinha como objetivo final a ornamentação de uma igreja ou de algum casario construído por um “oficial de construção”, assim essa categoria representava oficiais que trabalhavam juntos para construção de um mesmo projeto. Em contrapartida, as “Belas Artes” são formadas por escultores, pintores, músicos e regentes

de coro. As ditas “Manufaturas” são formadas por alfaiates, sapateiros, tecelões e bordadores. Os jesuítas também consideravam “ofícios de administração”, administradores de engenhos, agricultores e pastores, e “serviços de saúde”, enfermeiros, cirurgiões e boticários, como parte das artes e ofícios, ficando claro que a materialidade não era essencial, mas sim o conhecimento especializado. Ainda contavam com outros ofícios, não classificados, que envolviam desde encadernadores e tipógrafos a recoveiros e barbeiros.

Os jesuítas fundaram as Confrarias dos Ofícios Mecânicos em Pernambuco e Bahia, em 1614, e no Rio de Janeiro, em 1615, com o objetivo de estabelecer uma cultura religiosa para os trabalhadores (LEITE, 1953). As Corporações de Ofícios são organizações de trabalho, que se assemelham ao que conhecemos como sindicato, que surgiram na Idade Média com o intuito de reunir “artesãos de uma mesma categoria profissional, visando à proteção dos seus membros contra a concorrência externa de artífices a elas não filiados, promovendo a melhoria das condições de trabalho e buscando ajustar o volume da produção às relações de oferta e procura” (PEREIRA, 1979, p. 32).

As corporações medievais possuíam regulamento próprio e hierarquia bem definida, as regras rígidas eram importantes para o fortalecimento das corporações como instituição de relevância social, política e econômica. Em Portugal, desde a Idade Média, as corporações de ofício possuíam papel social e político importante. Um exemplo é o canal de representação das corporações de ofício no governo, denominado a Casa dos Vinte e Quatro, que reunia vinte e quatro mestres de ofício mais bem colocados para ocupar cadeiras no senado da Câmara (MATTA, 2009). Essas corporações eram congregadas em Irmandades, cada uma tendo um santo como patrono e representadas por uma bandeira.

Em 1572, compilado por Duarte Nunes de Leão, os artesãos portugueses, em Lisboa, publicaram seu Regimento de Todos os Ofícios Mecânicos, solidificando o papel institucional das corporações e formalizando a normatização do trabalho. Na Europa, cada Confraria representava apenas uma categoria profissional, mas as primeiras Confrarias do Brasil englobavam todos os ofícios locais. Fica evidente que o papel social das Confrarias criadas no Brasil era diferente das Confrarias de Portugal, assim corrobora o Provincial Henrique Gomes, apresentado por Leite (1953, p. 29), ao descrever o início da formação das Confrarias brasileiras: “ainda que o Diabo pareceu logo a prever ou sentir já o bem de tal obra, e, por meio de gente pouco considerada, a quis encontrar, desautorizando-a com título de confraria de vilões ruins”.

As Confrarias no Brasil evidenciavam a distinção entre oficiais mecânicos e senhores de engenho, reforçando mais o sentido de classes sociais que o de corporações de ofícios (LEITE, 1953). A Confraria da Bahia, por sua vez, teve uma clara distinção por raça dado que, mesmo contra a vontade dos padres, se dividiu, por volta de 1619, em Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e Nossa Senhora do Rosário dos Brancos e, posteriormente, criou-se uma terceira confraria para os mestiços ou moços pardos (LEITE, 1953). Em decorrência das invasões holandesas, entre 1630 e 1654, a Confraria de Pernambuco foi impedida de continuar sua atividade associativa, mas em seguida restabeleceu-se constituída por artífices e homens de classe mercantil, chamados de “plebeus” (LEITE, 1953). Os vários conflitos internos, principalmente por disputas raciais e de classe, foram responsáveis pela desagregação da maioria das Confrarias, dando origem às Irmandades, que também foram importantes meios de associação desses artífices.

As Confrarias brasileiras não tinham a mesma estrutura e o mesmo prestígio social, econômico e político que o das europeias medievais. O Brasil construía-se como um país agropastoril e o papel da manufatura era secundário, assim não havia canais extensos de comercialização. A predominância da mão-de-obra escrava na colônia não garantia o prestígio do trabalho manual e não auxiliava no desenvolvimento comercial dos ofícios. De acordo com documentos contidos no Arquivo Colonial de Ouro Preto sobre os ofícios mecânicos em Minas Gerais, de 1711 a 1830, são relatadas três formas de exercício do trabalho, conforme Pereira (1979, p. 68):

- a) O trabalho livre que antecedeu à vida municipal propriamente dita e ao advento do estágio urbanizador;
- b) O trabalho exercido mediante licença com fiador, por um período variável de seis meses a um ano;
- c) O trabalho exercido com licença mediante exame prévio dos postulantes e expedição das respectivas cartas de habilitação.

A maioria dos oficiais se enquadrava no trabalho exercido por tempo determinado, mediante licença com fiador, que indica que as licenças eram emitidas conforme a oferta de trabalho. Esse padrão ressalta a inconstância dos colonizadores e dos colonos no ofício e que o abandonavam à medida que outra ocupação se mostrasse mais rentável. Poucas eram as cartas de habilitação emitidas, tendo destaque os que não se consideravam parte dos ofícios mecânicos, mas das belas artes.

Para entender brevemente o funcionamento das corporações de ofício no Brasil colonial, há o caso de litígio, que ocorreu entre 1759 e 1761, entre marceneiros e entalhadores

no Rio de Janeiro. O processo surgiu para solicitar à Irmandade que impedisse o exercício do entalhador Francisco Félix da Cruz no serviço de obras de marcenaria, dado que não era seu ofício original (SANTOS, 1942). Foi utilizado como argumento para início do processo uma decisão do Conselho dos vereadores, de 1748, acerca dos carpinteiros e dos pedreiros que dizia: “sendo-nos informado que carpinteiros tomam obras de pedreiros, segue-se dano à cidade e por ser isso contrário à boa ordem, fica estabelecido que nenhum carpinteiro da cidade e seu termo tomará obra de pedreiro e nem pedreiro a de carpinteiro.” (SANTOS, 1942, p. 296).

Em 1653, foi criada uma taxa para o exercício dos oficiais mecânicos que deveriam ter um regimento e prestar fiança. No entanto, em 1741, pintores e escultores, também conhecidos por entalhadores, foram desobrigados de tirar a licença para o exercício da sua arte, isentando-os também do pagamento das taxas (SANTOS, 1942), já no entendimento de que pintores e escultores não fazem parte dos ofícios ditos ‘mecânicos’. Os depoimentos dos oficiais apresentados no processo relatam que marceneiros e entalhadores trabalhavam constantemente em conjunto, sendo, portanto, um trabalho complementar ao outro, e que os oficiais brasileiros seguiam a mesma prática de Lisboa, cujos oficiais, sem qualquer impedimento, exerciam ofícios cumulativamente. Apesar da existência de normativos que regessem os aspectos formais do trabalho e de as corporações terem a tutela e a intervenção do poder público, nem sempre o papel correspondia à realidade do dia a dia da produção.

No Brasil, as corporações cumpriram o objetivo dos jesuítas com a sua criação: o de manter um espírito religioso entre os artífices. Cada corporação ou irmandade mantinha uma tradição de festividades religiosas, o comparecimento às procissões, em muitos casos, era obrigatório sob pena de multa. Nessas, cada ofício deveria desfilar com sua respectiva bandeira e estandarte, estampando o seu santo patrono e utilizando vestimentas ornamentadas para a festa, além de apresentar sua dança especial (PEREIRA, 1979).

No entanto, os jesuítas já perdiam influência nas corporações, além de ocorrerem frequentes conflitos entre jesuítas e colonos, principalmente sob a forma como eles tinham controle das aldeias, sem realizar a integração efetiva das aldeias com a colônia. Dentre diversos fatores, os jesuítas não atendiam mais aos interesses do reino, foram tratados como inimigos da coroa e expulsos da colônia em 1759. O ápice do desenvolvimento das artes e ofícios no Brasil se deu no final do século XVII durante a construção da Igreja da Bahia, a Catedral Primaz, atualmente Catedral Basílica Primacial de São Salvador (LEITE, 1953), período que coincide com o ciclo do ouro no Brasil.

Figura 5 – Gravura de Philippe Benoist (1813-1905) da Igreja e Colégio jesuítico da Bahia (Catedral Primaz)



Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL BRASIL, 2020.

Diferentemente das corporações de ofício medievais, no Brasil elas não tiveram papel preponderante na construção das cidades, começaram a constituírem-se no interior do território brasileiro em decorrência do ciclo do ouro, que se iniciou no começo do século XVIII e teve sua decadência em 1760. A busca pelo ouro aumentou exponencialmente a densidade populacional brasileira, tanto de colonos quanto de negros escravos. Durante o século XVII, em 1600, eram em torno de 30 mil colonos e 70 mil escravos, em 1660 este contingente aumentou para 74 mil brancos e índios “livres” e 110 mil escravos (SAMPAIO, 2014). Esses números dizem respeito ao crescimento populacional decorrente das necessidades, principalmente, dos engenhos de açúcar e da ocupação das capitânicas. A partir do ciclo do ouro, a população, que girava em torno de 300 mil pessoas no início do século, aumenta para 3,6 milhões em 1800, ou seja, em cem anos a população aumentou em 12 vezes (SAMPAIO, 2017). Esse crescente populacional decorre do fluxo migratório voluntário de colonos em busca de

enriquecimento pelo ouro, e involuntário de africanos escravizados, para atender a nova demanda de trabalho de mineração e de produção agrícola e manufatureira que o crescimento populacional começou a demandar. Nessa leva de migrantes de Portugal, chegaram ao Brasil alguns mestres artesãos que atuaram como integrantes de missões de assistência técnica e foram responsáveis por alterar o conteúdo estético e o modo de fazer artesanal na colônia (PEREIRA, 1979). É nesse momento que surge o barroco brasileiro, que permitiu, para além da qualificação técnica, uma abertura para a criatividade que estava adormecida. As características do barroco brasileiro são singulares e marcadas pelo protagonismo dos negros e mulatos como Aleijadinho e Mestre Valentim da Fonseca e Silva (PEREIRA, 1979).

Uma das consequências diretas do período da mineração foi o aumento do preço de bens rurais, urbanos e, principalmente, do tráfico de escravos (SAMPAIO, 2017). A inflação não foi uniforme e idêntica em todos os lugares, pois ainda não havia um mercado “nacional” consolidado ou uma representação de uma unidade nacional coesa. Por outro lado, o grande contingente populacional constrói um mercado consumidor interno relevante, tendo como uma das consequências o ápice do tráfico negreiro. Mostrou-se necessário, também, diversificar a produção agrícola, que não estava concentrada apenas na produção de açúcar, mas incluiu mandioca, tabaco, milho, algodão, a criação de gado e a produção de alimentos. Todavia, a expansão mercantil não representou uma expansão produtiva, ou seja, a colônia manteve-se como “entreposto do reino” (SAMPAIO, 2017).

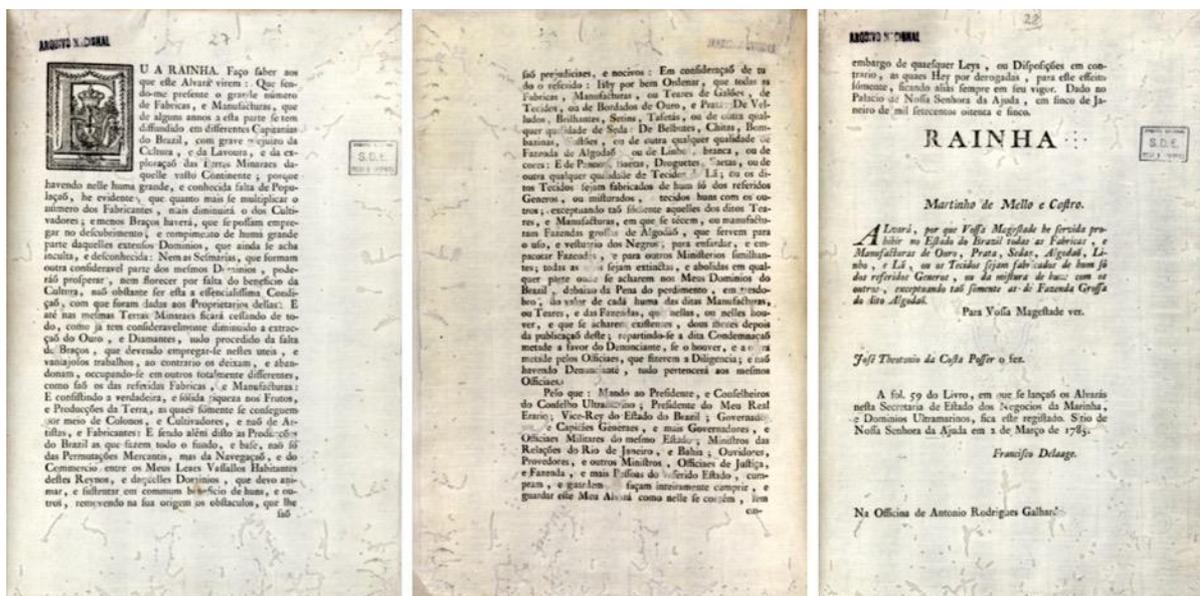
O Brasil não tinha estrutura de fábricas e manufaturas para atender o crescente mercado consumidor que se formava em decorrência da exploração do ouro. Se, por um lado, esse cenário aumentou as oportunidades para uma produção manufatureira, por outro, cresceram as importações no país que já eram frequentes. Ademais, Portugal possuía acordos comerciais com outros países que delimitavam o desenvolvimento da produção manufatureira não só no Brasil, mas também na metrópole, como aconteceu em 1610, quando Filipe III proibiu o artesanato de rendas em Portugal, com o intuito de estimular o comércio com Flandres, atualmente Bélgica (MARTINS, 1973). A produção foi restituída em 1677, de modo precário, por D. Pedro I e definitivamente em 1749, após pressão popular.

Em relação à produção brasileira, o algodão teve participação significativa e duradoura para a exportação colonial, mas também foi consumido em larga escala pelo mercado interno para a produção de roupas e sacos (SAMPAIO, 2017). A produção têxtil, até então realizada por homens e mulheres nas fazendas com domínio da tecelagem, saiu do âmbito doméstico passando a apresentar significativo volume de produção. Por esse motivo, o governador de

Minas alertou, em 1775, a Coroa ao fato de que a capitania poderia ficar independente da importação de artigos europeus. Assim, D. Maria I promulga o alvará de 1785 para proibir a produção de tecidos em terra colonial:

Eu a rainha. Faço saber aos que este alvará virem: que sendo-me presente o grande número de fábricas, e manufaturas, que de alguns anos a esta parte se tem difundido em diferentes capitanias do Brasil, com grave prejuízo da cultura, e da lavoura, e da exploração das terras minerais daquele vasto continente; porque havendo nele uma grande e conhecida falta de população, é evidente, que quanto mais se multiplicar o número dos fabricantes, mais diminuirá o dos cultivadores; e menos braços haverá, que se possam empregar no descobrimento, e rompimento de uma grande parte daqueles extensos domínios, que ainda se acha inculta, e desconhecida: nem as sesmarias, que formam outra considerável parte dos mesmo domínios, poderão prosperar, nem florescer por falta do benefício da cultura, não obstante ser esta a essencialíssima condição, com que foram dadas aos proprietários delas. E até nas mesmas terras minerais ficará cessando de todo, como já tem consideravelmente diminuído a extração do ouro, e diamantes, tudo procedido da falta de braços, que devendo empregar-se nestes úteis, e vantajosos trabalhos, ao contrário os deixam, e abandonam, ocupando-se em outros totalmente diferentes, como são os das referidas fábricas, e manufaturas: e consistindo a verdadeira, e sólida riqueza nos frutos, e produções da terra, as quais somente se conseguem por meio de colonos, e cultivadores, e não de artistas, e fabricantes: e sendo além disto as produções do Brasil as que fazem todo o fundo, e base, não só das permutações mercantis, mas da navegação, e do comércio entre os meus leais vassallos habitantes destes reinos, e daqueles domínios, que devo animar, e sustentar em comum benefício de uns, e outros, removendo na sua origem os obstáculos, que lhe são prejudiciais, e nocivos: em consideração de tudo o referido: hei por bem ordenar, que todas as fábricas, manufaturas, ou teares de galões, de tecidos, ou de bordados de ouro, e prata. De veludos, brilhantes, cetins, tafetás, ou de outra qualquer qualidade de seda: de belbutes, chitas, bombazinas, fustões, ou de outra qualquer qualidade de fazenda de algodão ou de linho, branca ou de cores: e de panos, baetas, droguetes, saietas ou de outra qualquer qualidade de tecidos de lã; ou dos ditos tecidos sejam fabricados de um só dos referidos gêneros, ou misturados, tecidos uns com os outros; excetuando tão somente aqueles dos ditos teares, e manufaturas, em que se tecem, ou manufaturam fazendas grossas de algodão, que servem para o uso, e vestuário dos negros, para enfardar, e empacotar fazendas, e para outros ministérios semelhantes; todas as mais sejam extintas, e abolidas em qualquer parte onde se acharem nos meus domínios do Brasil, debaixo da pena do perdimento, em tresdobro, do valor de cada uma das ditas manufaturas, ou teares, e das fazendas, que nelas, ou neles houver, e que se acharem existentes, dois meses depois da publicação deste; repartindo-se a dita condenação metade a favor do denunciante, se o houver, e a outra metade pelos oficiais, que fizerem a diligência; e não havendo denunciante, tudo pertencerá aos mesmos oficiais (D. MARIA I, 1785, tradução nossa).

Figura 6 – Alvará de D. Maria de 1785



Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL, 2018.

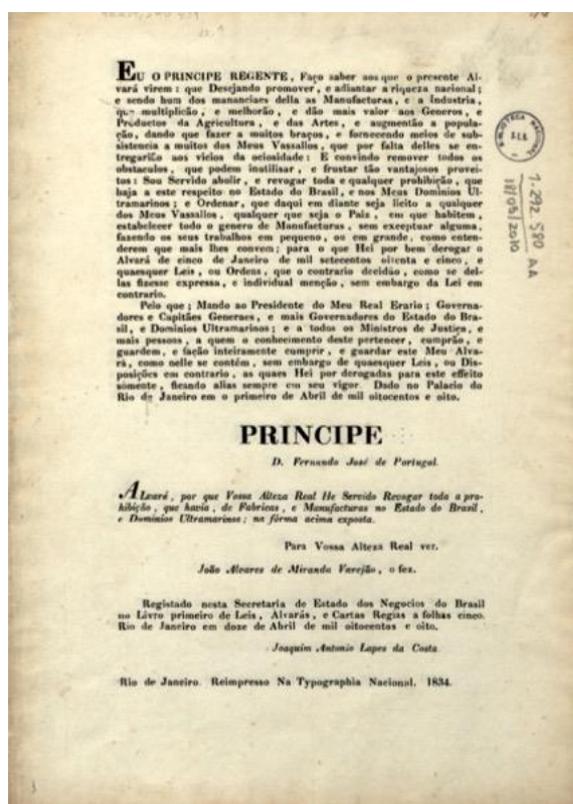
Além das fábricas de tecido, o ofício de ourives também foi proibido na colônia pela Carta Régia de 30 de julho de 1766, que mandava destruir as oficinas de ourives e declarava a profissão fora da lei. Na primeira metade do século XVII, a colônia contava com cinco a sete ourives. Já no ano da proibição, existiam mais de 158 oficinas nas principais cidades brasileiras (“OURIVESARIA Colonial Brasileira”, 2017). A Carta Régia serviu de exemplo para D. Maria I, sucessora de D. João VI, seguir a cartilha mercantilista e perseguir várias formas de produção artesanal no Brasil (MARTINS, 1973). A justificativa era a de que a mão de obra deveria ser destinada à produção agrícola e principalmente à extração de ouro.

Contudo, a partir da segunda metade do século XVII, Portugal buscou o aumento dos índices de exportação agrícola da colônia uma vez que as remessas de ouro enviadas para Portugal começaram a decair, consequência do esgotamento das jazidas de minério (SAMPAIO, 2017). É evidente que Portugal queria manter o Brasil como colônia a ser explorada para o enriquecimento do reino logo o desenvolvimento de manufaturas não era estratégico, já que poderia promover a autonomia da colônia. Todavia, as produções manufatureiras continuaram seu funcionamento de forma clandestina, e esse novo contexto econômico brasileiro provocava mudanças na estrutura social do Brasil, na qual a elite colonial passa a ser representada para além de ocupantes de cargos da república e dos senhores de engenho, por uma elite mercantil (SAMPAIO, 2017). A transferência da Corte para o Brasil, em 1808, provocou mudanças na relação do Brasil com Portugal.

Os primeiros atos, e mais representativos do novo papel administrativo do Brasil, foram a abertura dos portos do Brasil às nações amigas e a anulação do Alvará proibitivo da D. Maria I pelo Alvará do Príncipe regente João VI, que autorizou atividade industrial e manufatureira:

Eu o príncipe regente faço saber aos que o presente alvará virem: que desejando promover, e adiantar a riqueza nacional, e sendo um dos mananciais dela as manufaturas, e melhoram, e dão valor aos gêneros e produtos da agricultura, e das artes, e aumentam a população dando que fazer a muitos braços, e fornecendo meios de subsistência e muitos dos seus vassallos, que por falta deles se entregariam aos vícios da ociosidade: e convindo remover todos os obstáculos, que podem inutilizar, e prestar tão vantajosos proveitos: sou servido abolir, e revogar toda e qualquer proibição, que haja a este respeito no Estado do Brasil, e nos meus domínios ultramarinos, e ordenar, que daqui em diante seja o país que habitem, estabelecer todo o gênero de manufaturas, sem excetuar alguma, fazendo os seus trabalhos em pequeno, ou em grande, como entenderem que mais lhe convém, para o que. Hei por bem revogar o alvará de cinco de janeiro de mil setecentos e oitenta e cinco e quaisquer leis, ou ordens que o contrário decidam, como se delas fizesse expressa, e individual menção, sem embargo da lei em contrário. (JOÃO VI, 1808, tradução da autora)

Figura 7 – Alvará de D. João VI de 1808



Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL BRASIL, 2019.

A abertura dos portos brasileiros ao tráfego internacional extinguiu o monopólio português e estendeu, principalmente à Inglaterra, uma ampla faixa de benefícios comerciais e

promoveu um fluxo de importações em larga escala (PEREIRA, 1979). Os investimentos ainda eram destinados à produção agrícola – principalmente o café – e ao tráfico negreiro, assim a criação de manufaturas era restrita e lenta (LIMA, 1970a).

A primeira Constituição brasileira, outorgada por D. Pedro I em 25 de março de 1824, estabeleceu as bases da organização político-institucional do país recém independente de Portugal. Sem muitas mudanças estruturais, a constituição previa o papel do moderador, representado pelo monarca, que poderia dissolver Câmara, afastar juizes e intervir nas Assembleias (OLIVEIRA, 2005).

Relevante para o presente estudo é o fato de essa constituição ser o documento responsável pela extinção das corporações de ofício. Em seu Art. 179 determinava que “a inviolabilidade dos Direitos Civis, e Políticos dos Cidadãos *Brazileiros*, que tem por base a liberdade, a segurança individual, e a propriedade, é garantida pela Constituição do Império, pela seguinte maneira”, seu inciso XXV declarava que “ficam abolidas as Corporações de *Officios*, seus Juizes, Escrivães, e Mestres” (BRASIL, 1824, grafia original). Tal medida já havia sido tomada na Inglaterra, onde os debates aumentaram após a publicação da obra “A riqueza das nações” de Adam Smith em 1776 (*apud*. MARTINS, 2007), e na França que extinguiu as corporações de ofício em 1789 (MARTINS, 1973). As ideias liberais de Adam Smith ganhavam espaço na Europa e os códigos rígidos das corporações de ofício seriam responsáveis pelo monopólio produtivo e comercial, política contrária à defendida pelo economista britânico.

No Brasil, ainda que as ideias liberais tenham influenciado a Constituição, a extinção das corporações de ofício atendeu a duas demandas: “o apagamento do domínio religioso sobre os ofícios mecânicos e das relações econômicas que exerciam no meio urbano [...] e o esvaziamento do poder político do juiz do ofício das câmaras municipais como representante das corporações” (MARTINS, 2007, p. 149). Contudo, as relação entre mestre e aprendiz, bem como o reconhecimento público da figura do mestre permaneceu mesmo após a extinção das corporações, pelo menos até 1840 (MARTINS, 2007). A produção artesanal brasileira anterior à República era basicamente doméstica ou para atender necessidades locais, pequeno foi o seu impacto na exportação.

Representada principalmente pelos negros escravos ou libertos e mestiços, quer como oficiais, aprendizes ou mestres, toda casa possuía escravos com domínios de um ou vários ofícios para serem alugados ou vendidos, também conhecidos como “negros de ganho”. O mercado dos “negros de ganho” fez com que os traficantes de escravos “investissem” no

treinamentos dos escravos em algum ofício para, então, vendê-los por um preço mais alto. Essa prática criou um mercado próprio de treinamento em algum ofício (LIMA, 1970a). Mesmo formado por maioria de negros, havia grande disparidade na remuneração do serviço caso fosse realizado por um estrangeiro, podendo alcançar o dobro do valor pago para outros oficiais (LIMA, 1970a).

O final do período do Brasil Império é marcado pela abolição da escravatura, em 1888, e por grave instabilidade social. Deu-se em um contexto de muitas mudanças no cenário internacional, entre guerras, novas estruturas coloniais e em meio à Revolução Industrial, que ocorreu entre 1760 e 1820/1840. O Brasil permaneceu como um país dependente, periférico e sob influência de novos países como os Estados Unidos da América (EUA) (NEVES, 2003), mesmo que inserido em um momento de novas descobertas científicas e técnicas que revolucionaram o cotidiano, seja na área de saúde, produção, transporte, comunicação. Porém, o país ainda via uma gritante diferença no desenvolvimento entre a capital e o interior do país, que parecia ter parado no tempo.

As primeiras Exposições Internacionais, realizadas entre 1851 e 1889, eram uma vitrine para a modernidade e o progresso. A primeira delas, realizada em Londres com o título “Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações”, era uma ode à industrialização e à burguesia e impunha ao resto do mundo seu modelo civilizatório. A aristocracia colonial brasileira assumiu o pensamento liberal e buscou alinhamento com as nações matrizes da modernidade europeia, principalmente em relação à feição, mas sem mudar sua estrutura (CUNHA, 2010). Ou seja, apesar de D. Pedro II querer incluir o país no rol dos modernos e civilizados, a realidade brasileira era diferente, o Brasil foi representado, para fora de suas fronteiras, pelas suas belezas naturais e exotismo, como aconteceu a partir de 1862, ao participar da Exposição Internacional, que aconteceu na Europa e nos Estados Unidos, em que foram apresentados “pedras e madeira preciosas, peles de animais selvagens, produtos agrícolas e arte plumária” (NEVES, 2003, p. 12).

A proclamação da República, em 1889, não provocou, de imediato, mudanças significativas na configuração social brasileira, apesar de ser um ato inevitável. A monarquia havia perdido apoio dos setores mais influentes da sociedade brasileira, como os coronéis e os cafeicultores, além do descontentamento dos militares com a Coroa e outros fatores (NEVES, 2003). A insatisfação e as mobilizações separatistas acalmaram-se temporariamente, mas a permanência das oligarquias regionais, de fortes relações pessoais e de troca de favores na

política e a perpetuação de práticas coronelísticas culminariam na revolução de 1930 (LIMA, 1970b).

Apesar da constituição das Corporações de Ofício, que duraram quase duzentos anos, a produção manual é marcada por contexto político e técnica irregulares, consequência do já exposto desestímulo da metrópole à consolidação de uma produção manufatureira no Brasil e da preferência dos oficiais a manterem-se desvinculados de qualquer Corporação para garantir, assim, a possibilidade de trabalharem por demanda. Essa característica do mercado e da produção manufatureira dificultou a especialização e a excelência técnica dos oficiais. A falta de prestígio reforçada desde o juramento exigido pelo Reino até a formação majoritária de negros escravizados refletia no preço dos produtos, um oficial estrangeiro era mais bem remunerado que um oficial brasileiro.

Contudo, é durante o período colonial que se inicia a distinção entre arte e ofício mecânico, desobrigando o primeiro da taxação e do registro para exercício da arte e regulando e normatizando os ofícios mecânicos. O período colonial não foi estimulante para o desenvolvimento das artes e ofícios, mas sua configuração foi o marco inicial para os caminhos que o artesanato seguiria no país. Ainda hoje é possível identificar características da produção artesanal brasileira que remetem ao período colonial, o ensinamento por meio da observação e imitação é prática majoritária em todo o território e são muitos os artefatos produzidos para uso ritualístico ou para demonstração de crença e fé, facilmente encontrados na região nordeste, preservado, assim, o espírito religioso do ofício ensinado pelos jesuítas.

Figura 8 – Artes Santeira do Piauí. Anjo de mestre Cornélio e oratório múltiplo escultural de Paquinha.



Fonte: Acervo pessoal (2020).

Um olhar mais atento à produção artesanal brasileira e portuguesa atual encontrará intersecções de estilos, técnicas e referências. De bordados à azulejaria, foi significativo o legado deixado pelos colonizadores, tal que, em 2018, o Museu da Moda e do Design (MUDE), localizado em Lisboa, realizou a exposição “Tanto Mar: fluxos transatlânticos do design” com o objetivo de “olhar para as relações entre Portugal e Brasil na perspectiva da cultura material, procurando perceber como é que as trocas entre os dois países influenciaram o Design, e como este reflete e renova a identidade, memória coletiva, representação imagética de cada país” (COUTINHO; BORGES, 2018). Apesar da exposição dar atenção aos séculos XX e XXI, resgata as influências na cultura material, seja nas artes, no Design ou no artesanato.

Figura 9 – Exposição “Tanto Mar: fluxos transatlânticos do design”

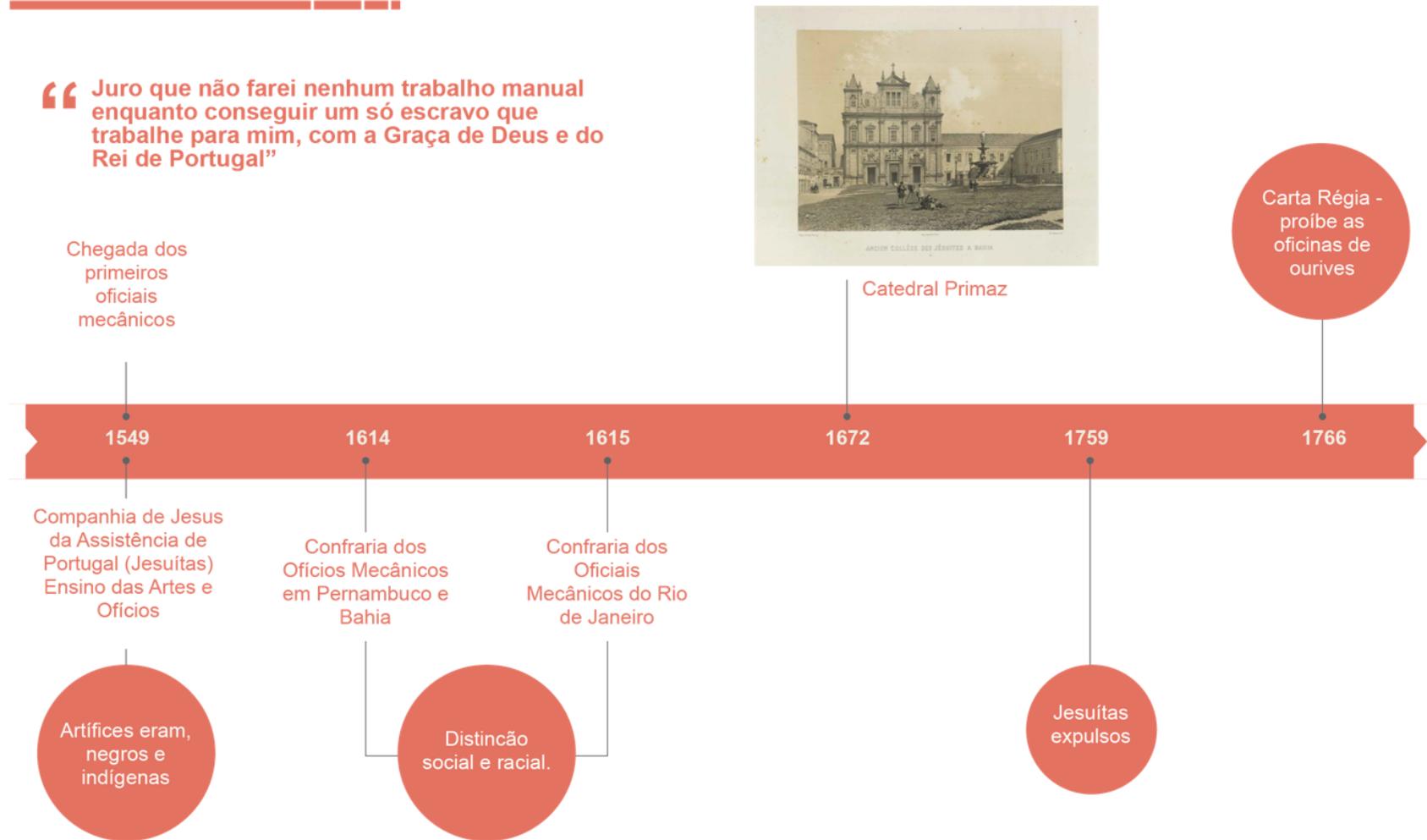


Fonte: O INVERSO DE CABRAL (2018).

Infográfico 5 – Antecedentes de 1549 a 1766

● ANTECEDENTES

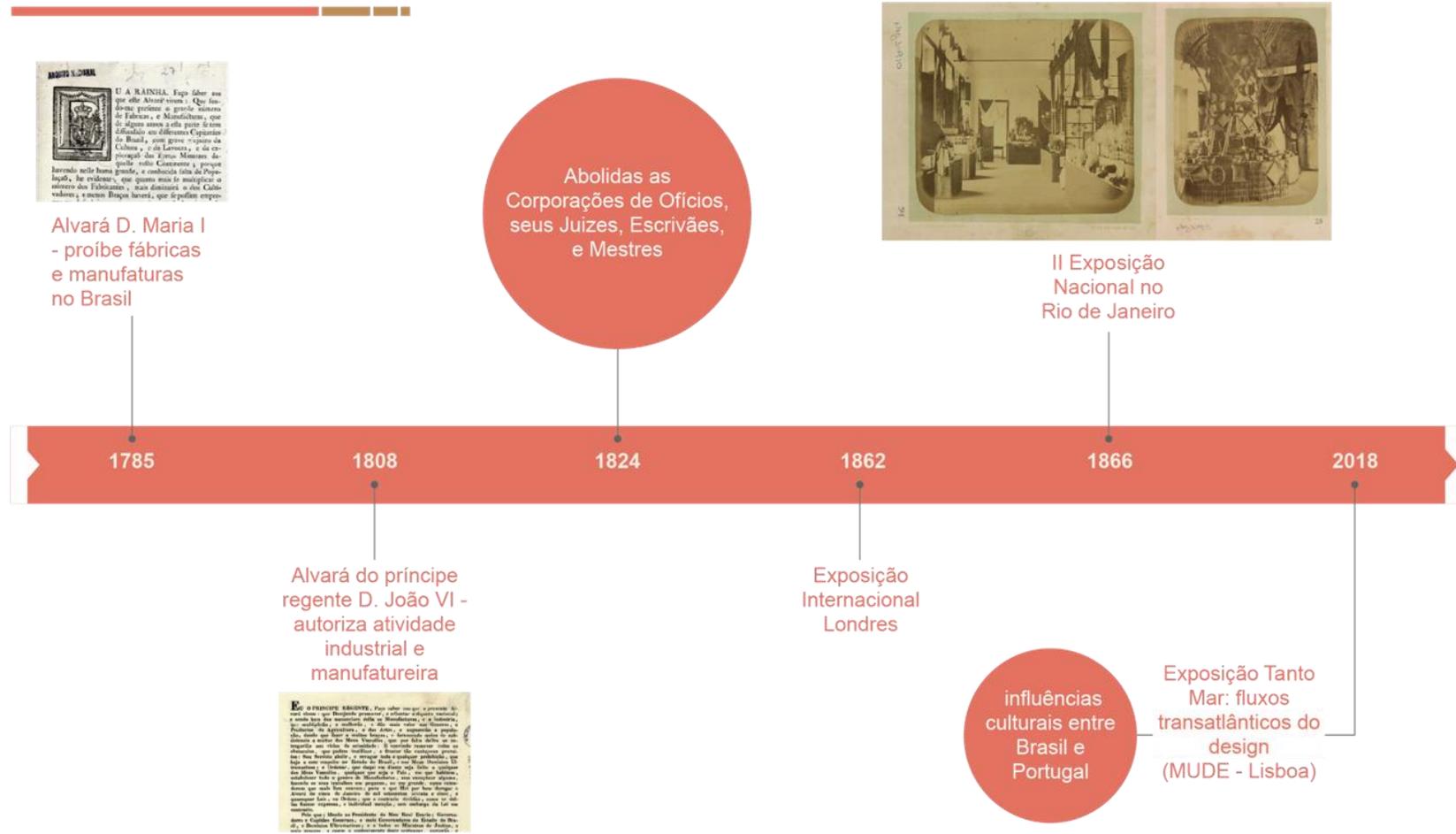
“ Juro que não farei nenhum trabalho manual enquanto conseguir um só escravo que trabalhe para mim, com a Graça de Deus e do Rei de Portugal”



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Infográfico 6 – Antecedentes de 1785 a 2018

● ANTECEDENTES



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

3.2 O SABER ORIGINÁRIO DOS INDÍGENAS

*A vivência é de luta e sempre será de luta.*¹⁰

As informações sobre o início das artes e ofícios no Brasil desqualificam o conhecimento técnico e a produção manual dos povos indígenas originários. Os portugueses, culturalmente tão diferentes, ao desconsiderarem os indígenas como pessoas civilizadas desprezaram, também, seu vasto e distinto conhecimento. É possível ter uma ideia do pensamento português, à época, a partir de algumas afirmações de Leite (1953, p. 23) “[...] tendo na cabeça a imagem da sua Aldeia, de casas de palha: de que servia, por exemplo, aprender as artes de pedreiro e carpinteiro? [...]. Mas o Brasil nascia [...]”. Nessa lógica, é atribuição dos jesuítas a doutrinação cristã e a aculturação indígena para que se tornassem civilizados e produtivos para a colônia. Leite (1953, p. 23) afirmou, também, que “[...] os ofícios dos meninos índios, que aprenderam sob o amparo dos Padres [...], é sem dúvida a primeira página do trabalho civilizado, que sem ser português do Reino, se diferencia do primitivo indígena: quer dizer, já é trabalho brasileiro”.

Os registros dos jesuítas sobre as manufaturas e outros ofícios evidenciam que os indígenas tinham conhecimento tácito acerca de algumas técnicas. No caso da olaria, Leite (1953, p. 64) registra que “[...] a cerâmica era já praticada pelos Índios do Brasil antes do Descobrimento, e eles sempre foram bons colaboradores dos Irmãos da Companhia nesta arte”. No entanto, Leite (1953, p. 64) também diz que “[...] os Portugueses levaram as olarias para o Brasil no período das Donatarias”, desconsiderando a existência da produção de cerâmica indígena do período. A produção das olarias era voltada para a construção civil com a fabricação de telhas, tijolos e ladrilhos, objetos que não faziam parte do contexto social indígena.

A cerâmica indígena brasileira está relacionada à história dos povos primitivos que deixaram de ser nômades e se estabeleceram a partir da agricultura primitiva que é caracterizada pela produção de artefatos para fins utilitários e ritualísticos (DALGLISH, 2006), tais como panelas, tigelas, moringas, esculturas, urnas funerárias. De acordo com Willey (1986 *apud*. DALGLISH, 2006), a cerâmica indígena brasileira atingiu apenas o estágio de cerâmica tosca ou simples, ou seja, sem decoração e com formas pouco elaboradas, mas ainda com muito simbolismo e difícil diferenciação entre arte e artefato. As panelas zoomorfas dos Waurá, por

¹⁰ Depoimento de Isabel Dessana, cujo nome de benzimento é *Wihssipó* (pássaro que canta) da etnia Dessana do Alto do Rio Negro, Amazonas. Apresentado por Rozana Trilha na palestra “Artesanato e regionalidade: as particularidades regionais como diferencial de mercado” no dia 27 de julho, pelo CRAB.

exemplo, possuem dimensões descomunais e modelagem de animais na parte externa da panela, sendo importantes para o cozimento de alimentos e na cerimônia *moitará*, de troca de presentes (RIBEIRO, 1978). Outro exemplo são as bonecas *Ritxoko* do povo indígena Karajá, representações humanas com seus atributos típicos como pinturas e adornos, produzidas com o intuito recreativo, educativo e de registro do cotidiano dos Karajás nas suas crenças e práticas (KARAJÁ, 2019).

Figura 10 – Panela cerâmica da etnia Waurá



Fonte: PONTO SOLIDÁRIO (2020).

Figura 11 – Boneca cerâmica Ritxoko da etnia Karajá



Fonte: PONTO SOLIDÁRIO (2019).

Além da cerâmica, há registro dos jesuítas a respeito da habilidade indígena para a tecelagem. Apesar da indústria têxtil ter sua gênese no início do período colonial, por conta da produção de algodão, a tecelagem não constava nos ofícios dos catálogos jesuítas. Todavia, Leite (1953, p. 72, grafia original) destaca que “[...] os Índios revelaram-se aptos ao ofício, e já em 1557, um, da criação dos Padres, tinha tear posto na Aldeia de S. Paulo (Baía). Foi primícia de muitos outros, que depois existiram em todas as Aldeias do Brasil, e não só homens como mulheres”.

Ainda que andassem nus, os indígenas sabiam cardar e tecer à mão ou com uso de poucas ferramentas, não detinham as mesmas tecnologias dos portugueses para a tecelagem, mas tinham o suficiente para produzir as redes de dormir tão populares no Brasil atual. A rede de dormir tornou-se um dos objetos centrais da vida doméstica no Brasil pela comodidade, a facilidade no transporte e o conforto proporcionado, mesmo que para fins não imaginados pelos indígenas, e acompanhou toda a historiografia nacional como um objeto genuinamente brasileiro (PACOBAYHA; CARNEIRO, 2013).

Figura 12 – Pintura de Jean-Batiste Debret “Viagem ao Brasil: regresso de um proprietário” (1816-1831)



Fonte: INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2020.

O trançado e a produção de cestarias não são citados como ofício pelos portugueses no período colonial, mas fazem parte da cultura indígena. Considerada a técnica mais antiga da humanidade, muito antes da cerâmica e semelhante à tecelagem, os trançados moldam objetos com as mais diversas funções, tais como, cestos para transporte de alimentos, tipoias para carregar criança, peneiras, tipitis,¹¹ e adornos ritualísticos (RIBEIRO, 1978). Os cestos podem ser pintados para ressaltar os desenhos do trançado, como representações simbólicas, e ter diversas estruturas e formatos a depender da etnia. Grupos que não detinham o domínio da cerâmica ou da tecelagem ganharam destaque no trançado com cestas mais compactadas que podiam carregar líquidos (RIBEIRO, 1978). Os indígenas também são reconhecidos pelo trabalho em madeira, na produção de bancos, arcos e flechas, remos, utensílios domésticos e ornamentos corporais e pela arte plumária que é usada tanto no cotidiano quanto em rituais e podem representar uma hierarquia social.

Apesar do conhecimento indígena não constar nos registros de artes e ofícios dos jesuítas, seus objetos ganharam espaço e representação na sociedade brasileira. Os registros fotográficos da II Exposição Nacional de 1866, realizada no Rio de Janeiro, apresentam uma sala específica que expôs objetos do cotidiano brasileiro, que incluiu cestos, redes de pesca e cerâmicas de influência indígena. A Exposição Nacional foi uma prévia para a Exposição Internacional, realizada na Europa, e tinha o objetivo de propagandear um Brasil moderno, uma apresentação do presente para projetar o futuro, mas a participação do Brasil era um reflexo do seu presente (CUNHA, 2010).

Figura 13 – Registro fotográfico da Exposição Nacional de 1866



Fonte: ARQUIVO NACIONAL, 2020.

¹¹ Uma espécie de espremedor de palha para secar raízes, principalmente a mandioca.

Todas as técnicas, representações simbólicas e objetos produzidos variam a depender de cada etnia. Não há uma unidade entre os indígenas brasileiros, portanto, é reducionista falar na produção artesanal indígena brasileira sem considerar as diferenças culturais, a dimensão territorial, os recursos naturais disponíveis, bem como a história de genocídio e aculturação das quais foram e são vítimas (WILL, 2014). No entanto, é possível identificar que a relação entre o homem e os objetos do cotidiano, na maior parte dos povos primitivos, é diferente da relação dos não-indígenas com seus objetos. De acordo com Ribeiro (1978), os indígenas podem empregar mais tempo e mais esforço na produção de artefatos para além do necessário à sua função utilitária, ou seja, isso significa que os artefatos também são uma vontade de expressão simbólica. Qualquer objeto, por mais trivial que possa parecer, terá um papel utilitário associado a uma mensagem, assim um cesto de carregar mandioca pode alcançar o status de objeto de arte. Apesar da distinção entre as etnias, “[...] os artefatos e sua decoração estão fortemente vinculados à símbolos mítico-religiosos expressos por um determinado código estilístico” (RIBEIRO, 1978, p. 04). Não é possível identificar claramente nos artefatos indígenas uma distinção entre objeto utilitário, decorativo ou de representação religiosa. Ele faz parte de todos os aspectos da comunidade e tem, inclusive, um elemento de troca e dádiva.

Mesmo com o processo de aculturação iniciada pelos portugueses, a influência indígena na produção artesanal e nos objetos que compõem o cotidiano brasileiro são símbolos de resistência e persistência contra toda a exploração sofrida, inclusive atualmente, pelos indígenas brasileiros. As políticas indigenistas associadas à produção artesanal serão discutidas em capítulo à parte, com mais informações das consequências da atuação do Estado na cultura indígena.

3.3 O NEGRO E SEU LEGADO

*Quando este povo chegou aqui, eles vieram do Marrocos, trouxeram muitas coisas na bagagem. Eles trouxeram as tradições de lá [...] Mazagão Velho é rico em cultura.*¹²

¹² Depoimento de Seu Jorge, morador de Mazagão, município do estado do Amapá, retirado do documentário “Mazagão: uma raiz africana” (MAZAGÃO [...], 2018).

As publicações do período colonial, principalmente dos jesuítas, sobre artes e ofícios tratam o negro apenas como uma ferramenta, desprovido de história, cultura ou habilidades prévias. Após a abolição da escravatura, em 1888, a Decisão s/n de 14 de dezembro de 1890, expedida por Ruy Barbosa, determinou "queimar todos os papéis, livros de matrícula e documentos relativos à escravidão, existentes nas repartições do Ministério da Fazenda" (LACOMBE, 1988, p. 114). A decisão foi justificada por "honra da Pátria, e em homenagem aos nossos deveres de fraternidade e solidariedade para com a grande massa de cidadãos que pela abolição do elemento civil entraram na comunhão brasileira" (LACOMBE, 1988, p. 114). No entanto, outra narrativa afirma que a queima das matrículas dos escravizados serviria para evitar o pagamento de indenização aos senhores de escravo, fato que ocorreu porque o Estado garantiu benefícios compensatórios, como acesso à terra e política fiscal e tributária subsidiada, a esses senhores (DUARTE; CARVALHO NETO; SCOTTI, 2015). Dentre os vários argumentos apresentados para justificar a "queima de arquivos", cabe apontar o silenciamento dos negros através da impossibilidade de contato institucional com o passado, pois "as 'vozes negras' são sempre consideradas inadequadas para a descrição das 'vidas negras', cabendo aos filhos da elite a elaboração de uma narrativa oficial da escravidão" (DUARTE; CARVALHO NETO; SCOTTI, 2015, p. 35).

Considerando os quase quatro séculos de tráfico negreiro, uma das principais atividades comerciais da colônia, o Brasil teve, portanto, uma população escrava significativa (SAMPAIO, 2017). Estima-se que desembarcavam no Brasil cerca de 7.000 negros escravizados por ano no último quarto do século XVII, aumentando para 15.370 no início do século XVIII, ou seja, um aumento de 119,6% em decorrência do ciclo do ouro (SAMPAIO, 2017), estes foram distribuídos de acordo com os espaços dos ciclos econômicos coloniais. Vindos dos mais diversos territórios do continente africano, o Brasil recebeu diferentes grupos étnicos como Mina, Iorubá, Ige-chá, Egbá, Congo, Ombundo, Bacongo, Ovibundo, Monjolo, Balundo, Jeje, Angola, Anjicos, Lunda, Queto, Hauaça, Fula, Jalofo, Mandinga, Anagô, Fon, Arda (ANJOS, 2011; QUERINO, 1988). A dispersão das distintas matrizes africanas pelo território brasileiro foi utilizada como estratégia de controle para dificultar a organização e a coesão dos grupos, ou seja, "foram criados dispositivos reais para que as populações oriundas da África perdessem as suas referências identitárias e, por conseguinte, houvesse uma diluição da identidade étnica africana no Brasil" (ANJOS, 2011, p. 267).

A diáspora africana é a migração forçada e o afastamento do povo das suas matrizes culturais e tecnológicas (ANJOS, 2011). Ao analisar a organização artística e técnica nas terras

de origem dos negros, é possível identificar diversos aspectos da cultura material que vieram ao Brasil com os escravos. A Bacia do Congo possuía cerâmica desenvolvida, conhecida pela produção de vasos e esculturas, também tem domínio do trançado para produção de cestaria em palha, além de artefatos para atividades do cotidiano como armas de pesca e caça (RAMOS, 1956). Há, ainda, em acervos de museus da Europa e do Brasil, objetos decorativos, esculturas de barro e madeira, máscaras e instrumentos musicais (RAMOS, 1956). Em relatos de exploradores no continente africano, há informações sobre a arte de ferreiro tais como "em Vuane Kirumbe vimos uma forja indígena [...]. O ferro que se empregava era muito puro e com ele fabricavam os grandes ferros para as lanças de Ureggaa meridional, facas de uma polegada e meia de extensão, até o pesado cutelo em forma de gladio romano" (QUERINO, 1988, p. 112). Os povos do Golfo da Guiné eram famosos pelos trabalhos em bronze e cobre, fabricação de tecidos, esculturas em madeira e domínio da cerâmica, enquanto o povo moçambicano era composto por hábeis ferreiros. Da Nigéria vieram os tecidos vistosos, as saias rodadas, os xales, os braceletes e os argolões que influenciaram a cultura material da Bahia (RAMOS, 1956). Esculturas em madeira, bronze, ferro; figas e adornos para fins religiosos; instrumentos musicais como atabaques, tambores, cuíca, agogô são heranças africanas na cultura material brasileira. Os negros escravizados na região de Minas Gerais, durante o ciclo do ouro, eram predominantemente originários da Costa da Mina, na África, região com alto conhecimento em mineração e metalurgia do ouro (MUSEU AFRO BRASIL, 2013) e foram importantes no desenvolvimento tecnológico da região.

Figura 14 – Escultura Iorubá em bronze da cabeça do Rei de Ifé no Museu Britânico (séc. XIV-XV)



Fonte: CREATIVE COMMONS, 2011.

Apesar do ensino de ofícios aos negros escravos por parte dos jesuítas, o conhecimento advindo de suas origens foi importante para o desenvolvimento dos ofícios no Brasil. Africanos escravizados e seus descendentes tiveram seu conhecimento científico e tecnológico negados a despeito das ferramentas desenvolvidas para auxiliar o trabalho nas fazendas de engenho e da produção de objetos de uso doméstico do branco, salvo os objetos dos quilombos (AGOSTINI, 2007). Há estudos arqueológicos sobre a cultura material dos negros escravizados no Brasil que demonstram a influência africana na cerâmica neobrasileira¹³ em objetos de ferro e pedra-sabão em Minas Gerais e na produção de cachimbo cerâmicos decorados (AGOSTINI, 2007). O Museu Afro Brasil, localizado no Parque Ibirapuera em São Paulo, realizou a exposição “Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão” aberta ao público de novembro de 2012 a março de 2015, ressaltando a participação fundamental do negro no desenvolvimento tecnológico brasileiro, que transmitia seu conhecimento pela

¹³ Classificação arqueológica para um tipo de cerâmica caracterizada pelo uso de cerâmica cabocla em objetos locais e de consumo familiar.

oralidade e pelo fazer cotidiano (MUSEU AFRO BRASIL, 2013). Foram mais de setenta objetos de uso doméstico, equipamentos e ferramentas das fazendas e engenhos de açúcar, não necessariamente de invenção africana, mas da "construção e a intuição de fazer objetos" (MUSEU AFRO BRASIL, 2013).

Figura 15 – Ferramentas exibidas na exposição “Design e tecnologia no tempo da escravidão” no Museu Afro Brasil



Foto: acervo pessoal da autora (2020).

A condição atribuída aos negros também foi responsável por uma baixa reputação dos artesãos, como é possível perceber em alguns registros:

[...] deve-se notar que estas mesmas artes eram geralmente exercidas por pretos e pardos, em sua maior parte escravos, que se tornaram sujeitos ao desprezo universal, e não vai muito longe o tempo em que se viam os escravos trabalhando em calçados, roupas e outros misteres nas escadas das casas de seus senhores, sendo isto, por conseguinte, a causa do atraso das artes entre nós (COSTA, 1900 *apud*. RODRIGUES, 1977).

Sem liberdade de produzir, de criar e com precariedade de recursos, o negro se desenvolveu num modelo transcultural, dando e recebendo influências culturais de outras

comunidades, formando identidades abertas, produzidas pela comunicação incessante com o outro (MUNANGA, 1995). Atualmente, os remanescentes de antigos quilombos podem ser reconhecidos como parte do patrimônio cultural imaterial brasileiro, como um território da resistência negra e que mantêm preservada tradições e tecnologias desenvolvidas durante o período colonial (ANJOS, 2013). Mesmo com o reconhecimento dos quilombos enquanto patrimônio, o país precisa reconhecer a ativa participação dos negros na sua construção e reconhecer a dívida com a imagem construída sobre o seu papel.

4 MOVIMENTOS PELA IDENTIDADE NACIONAL: ENTRE A TRADIÇÃO E O NOVO NO ARTESANATO

Eu tenho que ter a liberdade de me expressar e colocar aquilo no barro. Aquilo que a gente tá querendo expressar.¹⁴

Em 1889, como já exposto, o Brasil declara-se República, em um momento pós abolição da escravatura e de grande instabilidade social. Período de repensar algumas estruturas políticas e institucionais, mas principalmente de construir uma unidade de país. Há de se considerar que, pela dimensão do território brasileiro, não há um desenvolvimento homogêneo. O momento do pensar um “novo” Brasil contou com dois movimentos distintos formados por intelectuais brasileiros e que influenciaram as políticas para o artesanato brasileiro, são eles: o folclorismo e o modernismo.

O movimento folclorista inspirou-se no romantismo e no conceito de *Folk-lore* (conhecimento popular) europeu. Por ter passado por guerras recentes no início do século XX, a Europa discutia a importância da preservação das tradições culturais para uma nação. Estimulados pela recém-criada UNESCO, em 1945, os intelectuais brasileiros instituem a Comissão Nacional do Folclore para pesquisar, registrar e preservar os diversos fatos folclóricos, dentre eles o artesanato. O movimento é marcado pela realização de congressos, seminários e debates acerca do tema e foi ganhando espaço institucional gradualmente, apesar de ter grande dificuldade para implementar suas propostas. No período da ditadura, perde relevância e o termo folclore passa a ser vulgarizado. Ainda assim, produziram publicações importantes sobre as manifestações culturais e populares brasileiras.

O movimento modernista também tem a preocupação em construir uma identidade nacional, mas na perspectiva do progresso, o país industrializava-se e precisava mostrar que o “Brasil colonial” havia ficado para trás. É nesse período, e como parte desse movimento, que surgem as primeiras escolas de Design ou desenho industrial. No entanto, após algumas décadas de projeto desenvolvimentista os resultados econômicos não são os esperados, já que não houve aumento de renda e desenvolvimento social como era esperado. O movimento modernista ganhou espaço no país e, especialmente, o papel da arquiteta Lina Bo Bardi e do designer Aloísio Magalhães em pensar uma estratégia de desenvolvimento para o artesanato, intervindo

¹⁴ Depoimento de Augusto Ribeiro, artesão de Santana do Araçuaí em Minas Gerais, em entrevista realizada pela autora no dia 18 de agosto de 2018.

na produção e da técnica, mas com um “olhar antropológico”. Ao final de cada subcapítulo será apresentada a linha do tempo correspondente a cada movimento.

4.1 O MOVIMENTO FOLCLORISTA: A PRESERVAÇÃO DAS TRADIÇÕES CULTURAIS

Desde os sete anos que eu cuido dessa profissão e mantenho e cultivo essa tradição, essa cultura de fiar. Gosto de fiar e assim cresci trabalhando com a roda. Casei, criei meus filhos e nunca deixei a tradição.¹⁵

O período entre o final do século XIX e o início do XX, no qual ocorreram eventos como a Proclamação da República e a chamada revolução de 1930, é marcado por convulsões sociais em busca de mudanças na estrutura de poder e consolidação de uma nação. Os intelectuais brasileiros queriam a construção de referências simbólicas para a constituição da identidade nacional. Dentre algumas iniciativas para o atingimento desse objetivo, o movimento folclorista teve um papel importante na defesa e na proteção de uma cultura brasileira. Ele surge inspirado no romantismo de matriz alemã que chamou atenção pelas suas formulações sobre o conceito de cultura popular (ALVES, 2013) e na sua tradição nacionalista, romantismo, este, que ficou evidente no Brasil no ano de 1836 (MAGALHÃES, 1945). Enquanto na Europa o medievalismo era o tema recorrente, o romantismo brasileiro exalta o “indigenismo” e o “sertanejismo” para reforçar um nacionalismo brasileiro (ALVES, 2013). Sílvio Romero, considerado o pai do folclore brasileiro, foi um dos que se inspiraram no romantismo alemão, mas também se tornou crítico ao reconhecer as especificidades da tradição e criação popular brasileira (ALVES, 2013).

A partir da década de 1920, os estudiosos do folclore, incluindo Mário de Andrade e Amadeu Amaral, já tentavam organizar sociedades de pesquisas sobre o tema, algumas mais e outras menos bem-sucedidas (CNFCP, 2008), tais como a Sociedade Demológica, proposta em 1925; o Instituto Brasileiro de Folclore, de 1924; a Sociedade de Etnografia e Folclore instituído em 1937; a Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnografia criada em 1941; e a Sociedade Brasileira de Folclore em 1941. No entanto, é no período que se concentrou entre 1947 a 1964

¹⁵ Em memória. Depoimento de D. Gercina, artesã de Sagarana em Minas Gerais, retirado de vídeo Fiandeiras Central Veredas, 2018.

que o movimento folclorista se institucionalizou, articulado por intelectuais brasileiros como Renato Almeida, Edison Carneiro e Arthur Ramos (VILHENA, 1995).

O Brasil instituiu, em 1946, o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) vinculado ao Ministério das Relações Exteriores (VILHENA, 1995). Renato Almeida, diretor e fundador do IBECC, teve muito contato com organizações dedicadas ao folclore fora do país, que surgiam como uma resposta à guerra recém enfrentada na Europa, e instituiu a Comissão Nacional do Folclore (CNFL) em 1947, a primeira e mais ativa comissão do IBECC, para realizar o mapeamento das expressões culturais brasileiras e ser a representante brasileira na UNESCO, criada em 1946 (VILHENA, 1995). A CNFL tornou-se o órgão centralizador e orientador das atividades etnográficas brasileiras cujo objetivo era dinamizar os estudos e promover a preservação do folclore nos estados (CNFCP, 2008). Havia uma estrutura descentralizada com a constituição de comissões ou subcomissões regionais conveniadas à CNFL que tinham o compromisso de apoiar as atividades nacionais, permitindo, assim, a expansão das atividades por vários estados do país.

A CNFL era formada por intelectuais brasileiros que tinham encontros bimestrais, promoviam debates e produziam documentos sobre o tema específico. Esses encontros também serviam como espaços para a confraternização entre eles, bem como para realização de festivais e exposições folclóricas que apresentavam os materiais coletados, tais como trajes típicos, utensílios domésticos, instrumentos musicais, canções, danças, dentre outros (ALVES, 2013). A Comissão se dispôs a realizar congressos folclóricos, desejo antigo dos intelectuais do estudo de folclore, que foram precedidos pelas Semanas de Folclore: a primeira em 1948, no Rio de Janeiro, sede da CNFL; a segunda em São Paulo, em 1949; a terceira em Porto Alegre, no ano de 1950; a quarta em Maceió, em 1952. A realização do I Congresso Brasileiro de Folclore, no Rio de Janeiro antiga capital federal, em 1951, resultou na Carta do Folclore Brasileiro que definiu os princípios fundamentais norteadores das atividades do folclore brasileiro. De acordo com a Carta:

[...] constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservado pela tradição popular e pela imitação e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica (ALMEIDA, 1971, p. 21).

O documento demonstra a preocupação com possíveis “influências externas” e de instituições que se dedicam à “renovação”, deixando clara a oposição entre a cultura transmitida

pelo povo e os núcleos institucionalizados de difusão cultural, tais como escolas, igrejas, academia, etc. (VILHENA, 1995). A Carta ressalta que não se deve considerar folclórico apenas o fato espiritual e "aconselha o estudo da vida popular em *tôda* a sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual" (ALMEIDA, 1971, p. 21, grafia original). A não distinção entre a cultura material e a cultura espiritual demonstra um olhar para o objeto e para a materialidade para além do seu papel funcional. Almeida declara que:

[...] num mito ou num pote de barro, num conto ou numa melodia, num provérbio ou num processo de cura, em suma, em qualquer fato folclórico, iremos encontrar sempre, na realização ingênua e simplória, uma ânsia espiritual para desvendar, para conhecer, para regular a vida, para emocionar (1971, p. 09).

As principais atividades em prol do folclore brasileiro deveriam relacionar-se à pesquisa, ao levantamento dos motivos folclóricos, à documentação e registro audiovisual das manifestações, à preservação e proteção do patrimônio folclórico, ao estímulo ao estudo do folclore na educação formal e à realização de palestras, conferências e seminários. Sobre o artesanato, a Carta (1951) diz que reconhece “a conveniência de assegurar-se o mais completo amparo às artes populares, ao artesanato e à indústria doméstica, auxiliando-se as iniciativas que digam respeito ao desenvolvimento e à proteção dos artistas populares”. Enquanto, para algumas categorias de folclore, a documentação era a ação mais importante, para o artesanato era importante promover o “[...] levantamento regional das artes populares e dos tipos de organização existentes para a produção e comércio em comum de artigos artesanais e de trabalho doméstico, ao planejamento das atividades, cursos, programas de aperfeiçoamento, concursos, etc., necessários ao amparo e estímulo ao artesanato” (BRASIL, 1951, n. p.), sem contar a assistência “no que for imprescindível às atividades artesanais e domésticas lucrativas, sempre preservando sua localização regional” (BRASIL, 1951, n. p.). O documento também ressalta a importância de realizar exposições e de garantir a proteção do produto da “inventiva popular” de caráter material para compor acervo de museu.

A Carta do Folclore Brasileiro, de 1951, tornou-se o texto programático do movimento folclórico brasileiro, apesar de nem todos os folcloristas adotarem suas definições integralmente (ALMEIDA, 1971) e de não ter sido bem recebida por participantes estrangeiros que consideravam que o Brasil deveria seguir uma teoria internacional, ao invés de definir uma conceituação própria (VILHENA, 1995). A definição brasileira não restringiu o folclore apenas

à tradição,¹⁶ mas ao fato "coletivo, anônimo e essencialmente popular" (VILHENA, 1995, p. 161) e afastou o folclore da relação direta com o passado ou fato-histórico (ALMEIDA, 1971). Apesar da defesa do caráter coletivo, alguns artistas ganhavam destaque individualmente, como é o caso do mestre artesão Vitalino, de Caruaru em Pernambuco, que ganhou notoriedade em 1947. Contudo, Almeida (1971) considera que o reconhecimento da produção artística de mestre Vitalino convergiu não apenas para o artista, mas para toda a arte de um povo como um mediador entre o culto e o popular, sendo assim de relevância e caráter coletivo, pois “as mãos são do artista, mas a arte é do povo” (ALMEIDA, 1971, p. 159).

Figura 16 – Mestre Vitalino



Fonte: FUNDAÇÃO DE CULTURA E TURISMO (2017).

¹⁶ A etimologia da palavra ‘Folk-lore’ significa tradição do povo

Figura 17 – Obra de Mestre Vitalino



Foto: Acervo pessoal (2020).

Apesar das divergências, a preocupação com a construção da identidade nacional e a preservação da cultura popular permeava todos os intelectuais folcloristas. O folclore era visto como o elemento nacionalizador responsável por constituir uma unidade brasileira, por isso tinha três objetivos muito claros: “a pesquisa, a proteção e a inserção dos estudos do folclore e das tradições populares nos currículos educacionais” (ALVES, 2013, p. 142).

Em 1957, no III Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em Salvador, o governo do estado da Bahia anunciou a criação do Instituto de Pesquisas e Treinamento em Artesanato (IPTA), sob a coordenação de Carlos José da Costa Pereira, para a proteção do artesanato baiano. No Congresso, Renato Almeida elogia a iniciativa que está “organizando o artesanato popular, a fim de que os nossos rudes artesãos e artistas, sem cujas fantasias e habilidade há tanta beleza e engenho, não continuem definhando até as vizinhanças do aniquilamento” (ALMEIDA, 1957 *apud*. VILHENA, 1995, p. 234). No entanto, no IV Congresso, em 1959, o IPTA é criticado na mesa redonda “Folclore e Cerâmica” por:

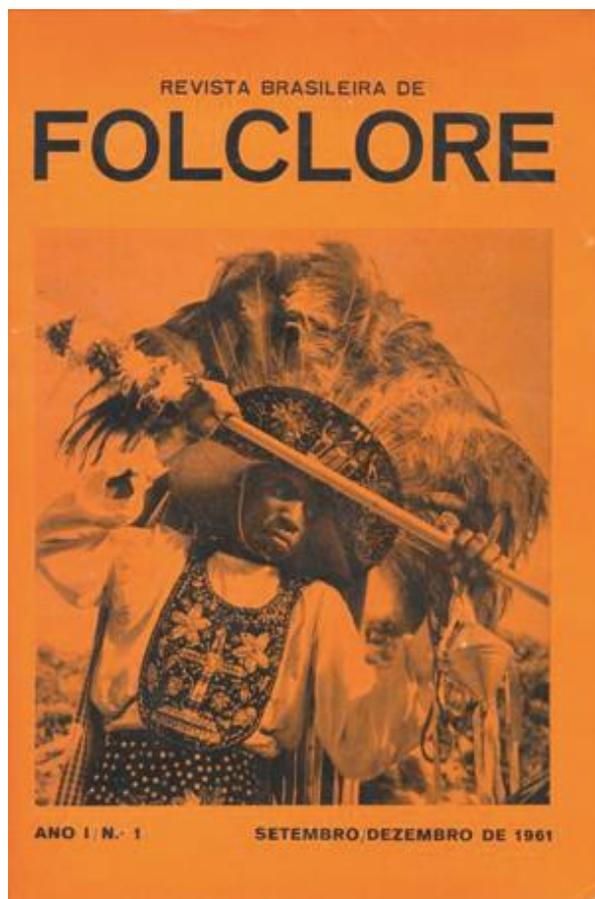
“[...]interferir na espontaneidade criadora dos artistas populares” e influir “diretamente na técnica e no espírito dos artesãos baianos”. Acusando o Instituto de ter tornado os artesãos baianos vítima da “influência perniciosa da comercialização e da banalização turística”, o movimento folclórico defende uma ação criteriosa, baseada na pesquisa de “especialistas que tomem em consideração a qualidade artística e a função social da cerâmica popular brasileira” (VILHENA, 1995, p. 235).

As atividades do IPTA tiveram fim em 1960, mas tinham por objetivo realizar pesquisas sobre o artesanato baiano, bem como analisar o mercado nacional e, no exterior,

promover orientações quanto ao aperfeiçoamento da técnica artesanal e introdução de novas técnicas adequadas ao território; orientação para organização do trabalho; fornecimento de matéria-prima e infraestrutura adequada; além de cursos e bolsas de estudos para a qualificação apropriada aos artesãos (PEREIRA, 1979). Para os folcloristas, o objeto artesanal não poderia sofrer alterações para atender alguma exigência de mercado, mas deveriam ser reforçados os aspectos estéticos e sociais do objeto para promover sua comercialização.

O Comissão Nacional do Folclore tinha muita dificuldade para se constituir como uma instituição governamental e garantir postos de trabalho e recursos de pesquisa para os folcloristas, o que dificultou o desenvolvimento dos planos definidos nos congressos. Em 1957, após o III Congresso Nacional do Folclore, o presidente Juscelino Kubitschek estabeleceu que fosse criado um plano de trabalho para o estudo do folclore e para a proteção das artes populares (VILHENA, 1995). Assim, pelo Decreto n. 43.178, de 05 de fevereiro de 1958, foi instituída a Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro, que tinha como papel “promover, em âmbito nacional, o estudo, a pesquisa, a divulgação e a defesa do folclore brasileiro”. As primeiras iniciativas foram o levantamento de folclore nos estados Bahia e Ceará em uma parceria com as universidades estaduais, realização de festivais de folclore. A Campanha em defesa do folclore, posteriormente passou a ser chamada de Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, localizada no Bairro do Catete, no Rio de Janeiro, inaugurou a Biblioteca Amadeu Amaral, o Museu do Folclore Edison Carneiro e a Sala do Artista Popular, criou a Revista Brasileira de Folclore (VILHENA, 1995) e mudou sua denominação para Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) desde 2003.

Figura 18 – Capa da primeira edição da Revista Brasileira de Folclore de 1961



Fonte: Acervo digital do CNFCP (2020).

Com o golpe militar em 1964, o movimento perdeu espaço. Edson Carneiro, diretor da Campanha em Defesa do Folclore à época, foi afastado do cargo e nenhum seminário, congresso ou encontro foi realizado durante a ditadura. A Campanha ainda continuou existindo com Renato Almeida na direção, mas sem qualquer relevância no âmbito institucional, até efetivamente ser incorporada à Fundação Nacional de Artes (Funarte) como Instituto Nacional do Folclore (INF). Mesmo que os intelectuais do folclore não fizessem parte de movimentos político-partidários de esquerda e contrários ao golpe, a luta em prol da cultura popular representou um alto custo aos folcloristas (ALVES, 2013).

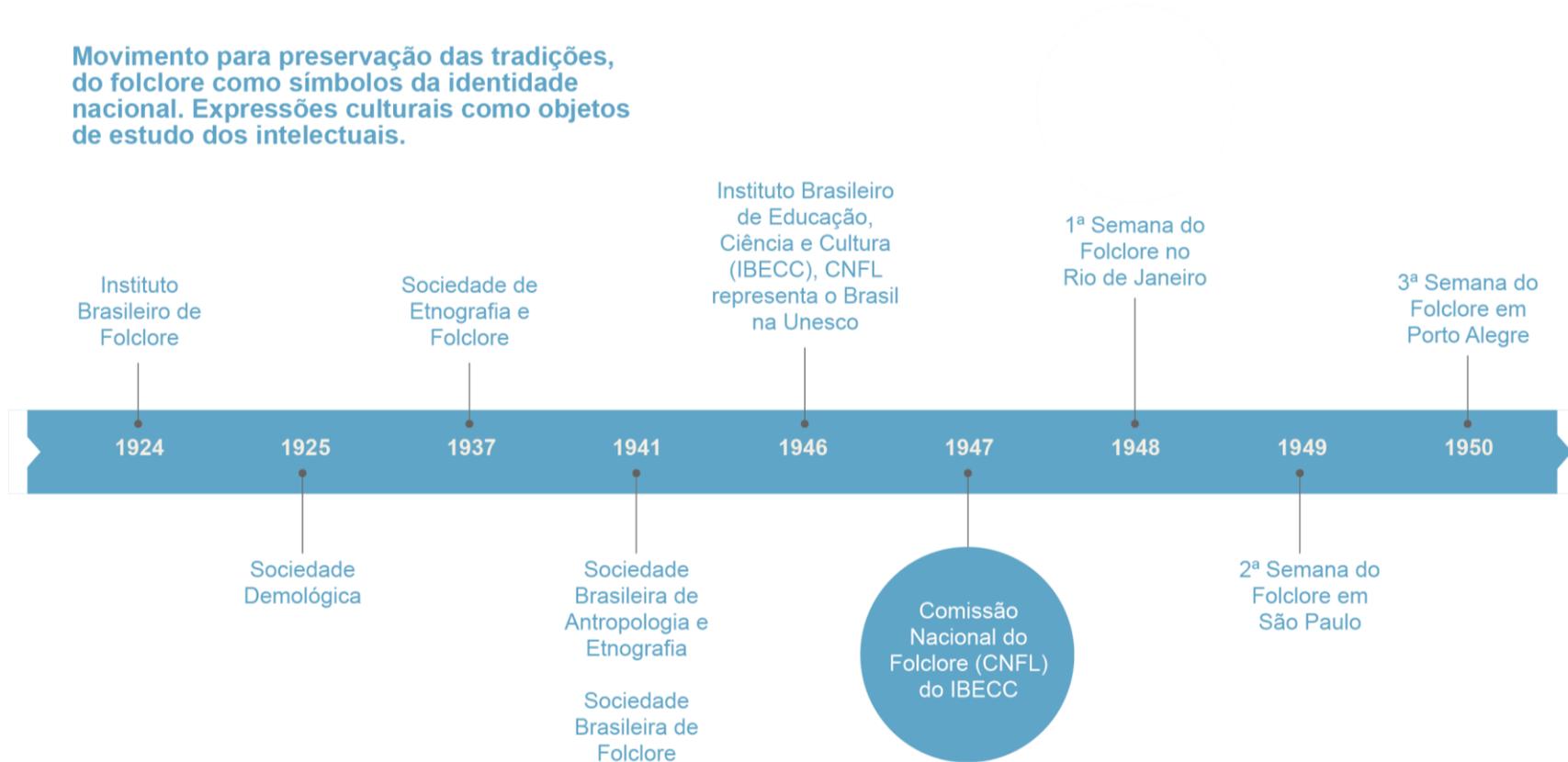
No final da década de 1950, o sucesso alcançado ao ganhar espaço no âmbito institucional governamental, prioridade na pauta do movimento, não foi seguido no campo acadêmico (VILHENA, 1995). As diversas disputas no campo de estudo das ciências sociais numa tentativa de delimitação entre o estudo do folclore, da sociologia e da etnografia não afirmou o folclore como campo científico. O folclorista ficou estereotipado como “um intelectual não acadêmico ligado por uma relação romântica ao seu objeto, que estudaria a partir

de um colecionismo descontrolado e de uma postura empirista” (VILHENA, 1995, p. 02). Apesar do seu enfraquecimento e conseqüente irrelevância das instituições em prol do folclore durante a ditadura militar, foi um movimento importante e um marco nas políticas públicas culturais brasileiras. Para o artesanato os folcloristas têm papel fundamental por ser o primeiro movimento responsável por olhar um objeto artesanal pelas características culturais, dando importância à qualidade artística, à função social e ao caráter antropológico dessa produção, como parte de uma cultura material que precisa ser preservada.

Infográfico 7 – Movimento folclorista de 1924 a 1950

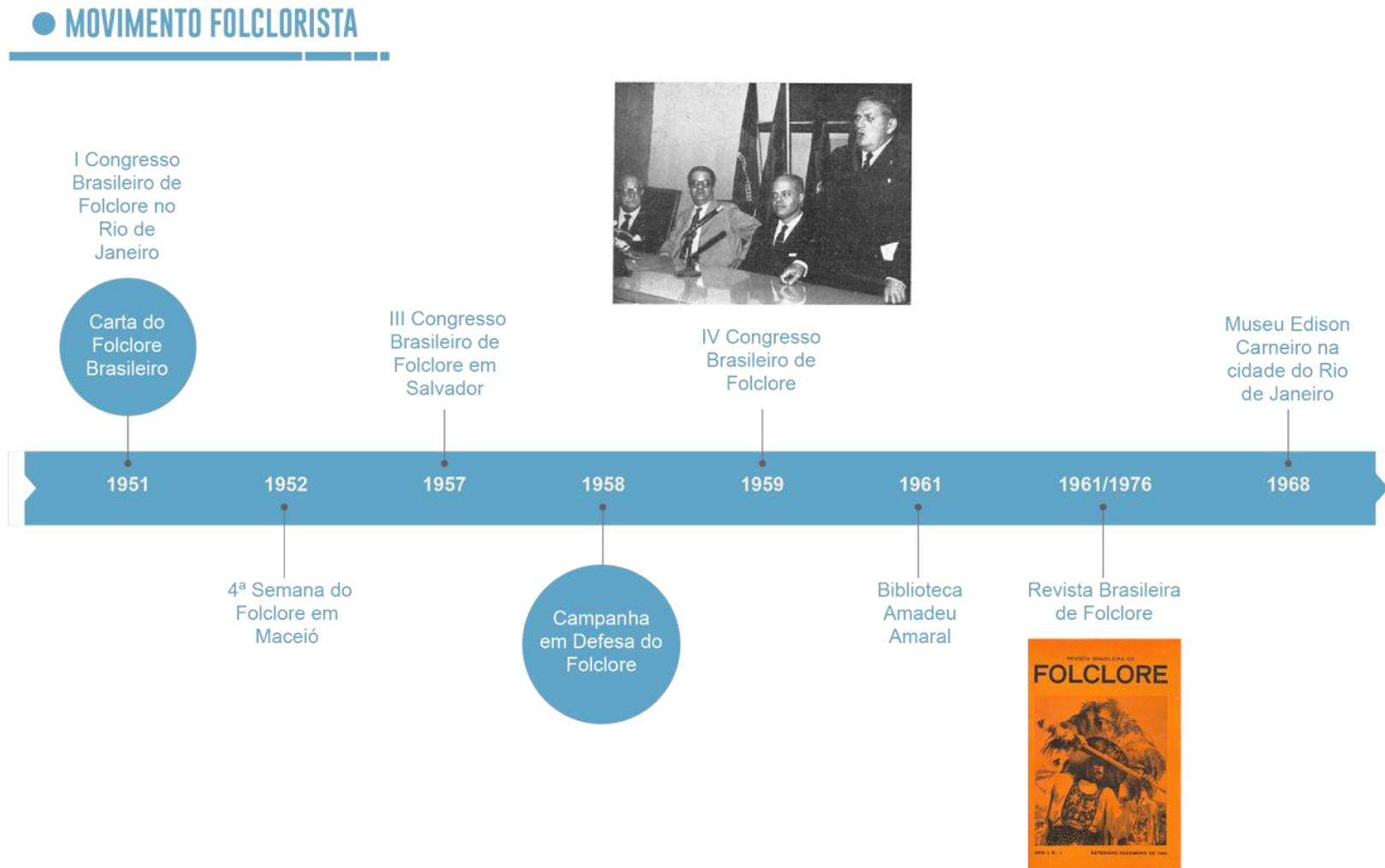
● MOVIMENTO FOLCLORISTA

Movimento para preservação das tradições, do folclore como símbolos da identidade nacional. Expressões culturais como objetos de estudo dos intelectuais.



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Infográfico 8 – Movimento folclorista de 1951 a 1968



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

4.2 O MOVIMENTO MODERNISTA: A CONSTRUÇÃO DO NOVO

Eu descobri que eu sei o que eu achava que não sabia.¹⁷

O movimento modernista teve sua gênese na Europa na segunda metade do século XIX, caracterizado pelo rompimento com o clássico e o tradicional, abriu espaço para o “novo”, seja esse uma nova estética da arte ou uma nova perspectiva de mundo. No Brasil, o modernismo é marcado pela Semana de Arte Moderna em 1922, período em que o país vivia no contexto político da república velha, controlado por oligarquias agrárias. A proposta dos artistas de romper com estilos clássicos e conservadores na estética convergia com a inquietação política em busca de uma nova estrutura social. O modernismo brasileiro é iconoclasta, contrário à rigidez empregada pelo parnasianismo e romantismo, nega o passado ligado à uma influência europeia, prega autonomia e liberdade artística e busca estabelecer uma conexão com as raízes brasileiras, principalmente nas artes plásticas e literatura (JOZEF, 1982). O foco não era o olhar romântico e idealizado sobre as origens, mas uma utilização mais intensa de aspectos do cotidiano (JOZEF, 1982).

Após o movimento armado que se convencionou chamar de “Revolução de 1930”, o país inicia uma nova fase de sua estrutura política. A constituição de 1891 foi revogada e o Brasil passou por um governo provisório até o início da Estado Novo, em 1937. O “novo” que o governo buscava estava associado a uma centralidade política, ou seja, não queria reforçar regionalismos e, para isso, era necessário criar uma identidade nacional. O anseio de construção do “novo” com características universais buscando um estilo internacional era defendido pelos modernistas (PANDOLFI, 1999). Assim, havia alinhamentos entre os intelectuais que idealizavam o Estado Novo e o movimento artístico que se consolidava no Brasil, com atenção especial do governo para a arquitetura moderna, já que poderia concretizar projetos de renovação do país.

O Brasil, que sempre seguiu com uma política econômica voltada para a produção agrícola e exportadora, investia agora numa indústria de base em detrimento de uma manufatura artesanal. A industrialização permitia obter qualidades “universais” e a eliminação do ornamento, características da arquitetura moderna. O governo se preocupava em moldar um novo perfil de brasileiro, mais apegado à identidade nacional que aos regionalismos,

¹⁷ Depoimento de Jasson, artesão de Belo Monte em Alagoas, registrado em uma conversa informal na Feira Nacional de Artesanato em Belo Horizonte, Minas Gerais, em dezembro de 2019.

desenvolvendo a alta cultura do país para, então, elevar o nível das camadas populares (PANDOLFI, 1999). “Os intelectuais procuram intervir nessas práticas populares de modo a estabelecer cidadãos em nova realidade e ordem social. A atitude intervencionista perpassava intelectuais dos mais diversos campos e matizes político-ideológicos” (PANDOLFI, 1999, p. 181).

A fase desenvolvimentista brasileira ultrapassou o Estado Novo e seguiu até a década de 1960, com o governo de Juscelino Kubitschek, que apresentou vieses e prioridades diferentes, mas se manteve centrada na industrialização e na infraestrutura, apostou no capitalismo para o crescimento econômico do país. Mesmo nesse contexto de industrialização e vanguarda estética, o movimento modernista foi importante para o artesanato brasileiro, principalmente pela iniciativa de dois modernistas: a arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914-1992) e o designer pernambucano Aloísio Magalhães (1927-1982).

Lina Bo Bardi foi responsável por projetar diversos edifícios emblemáticos no Brasil, como o prédio do MASP e a Casa de Vidro, em São Paulo, e foi protagonista no ensino do desenho industrial no país, nas décadas de 1950 e 1960, com a criação do curso de Desenho Industrial do Instituto de Arte Contemporânea no MASP e a Escola de Desenho Industrial e Artesanato do Museu de Arte Moderna da Bahia, que não saiu do projeto (SOUZA; ALVES, 2018). Era uma entusiasta do artesanato e da arte do povo e crítica à estratégia brasileira de implementar um capitalismo dependente num país que ainda possuía uma estrutura oligárquica (BARDI, 2016). Sua agenda era diferente da pauta folclorista, pois considerava que, na abordagem do folclore, o artesanato estava “sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada” (BARDI, 2016, p. 291). O termo folclore passou a ter uso pejorativo e Lina o considerava “perigoso, estático e regressivo, servindo a turistas, e além disso associado a regimes totalitários” por defender intensamente o nacionalismo (RUBINO, 2016, p. 66). Para ela, os saberes e criações do povo não deveriam ser classificadas como folclore, mas como cultura (RISÉRIO, 2016).

Lina tinha uma visão eurocêntrica sobre a definição de artesanato, focada na estrutura das corporações de ofícios que primavam por uma excelência da técnica em detrimento da criatividade. Bardi (2016, p. 291) dizia que “o artesanato como corpo social nunca existiu no Brasil, o que existiu foi uma imigração rala de artesãos ibéricos ou italianos e, no século 20, manufaturas. O que existe é um pré-artesanato doméstico esparso, artesanato nunca”. Na sua concepção modernista, o artesanato brasileiro seria o ponto de partida para o desenho industrial brasileiro, como um plano intermediário. Considerava ingênua a defesa do artesanato como

uma solução para os problemas acarretados pela industrialização, não condizente com a realidade no país, mas que poderia ter tomado outro rumo se a estratégia de desenvolvimento fosse a junção entre o caminho da cultura do artesanato e do Desenho Industrial (BARDI, 2016). Enquanto os projetos de ensino de Design no Brasil, na primeira metade de 1960, estavam voltados para a formação de profissionais direcionados à produção industrial brasileira, Lina Bo Bardi apostava na assimilação dos saberes populares e do fazer manual como um caminho à industrialização no Nordeste do país (SOUZA; ALVES, 2018).

A partir de suas pesquisas sobre a produção artesanal, principalmente do Nordeste, promovia exposições com o intuito de projetar possíveis futuros e não para resgatar e preservar o passado (RISÉRIO, 2016). Em 1969, realizou a exposição “A mão do povo brasileiro” concebida em parceria com o cineasta Glauber Rocha e o diretor de teatro Martim Gonçalves. Foi a mostra temporária de inauguração e mais importante do MASP. Apresentou um panorama da cultura material brasileira das mais diversas tipologias de objetos artesanais, num misto entre arte e artefato – como ex-votos, carrancas, roupas, tecidos, adornos, brinquedos – totalizando mais de mil peças. A exposição foi um ato subversivo que apresentou a arte e a produção do povo em um espaço destinado à alta cultura, na cidade de São Paulo, que é o retrato da industrialização brasileira e não condizia com a imagem de um país moderno e em desenvolvimento, principalmente durante o período da ditadura militar (PEDROSA, 2016).

Figura 19 – Vista da exposição “A mão do povo brasileiro”. Fotografia de Hans Gutter, de 1969.



Fonte: A MÃO [...], 2016.

Havia uma tentativa, com a realização da exposição, de “descolonizar o discurso hegemônico das tradições ocidentais da história da arte, assim como do cânone modernista” (GONZÁLEZ, 2016, p. 39). Dentre documentos do arquivo do MASP descobriu-se que a exposição poderia ter tido o slogan “quem não tem cão caça com gato”, sugestão que pode ser atribuída à Lina Bo Bardi, já que a própria considerava representativa a criação do povo em meio a escassez de recursos (GONZÁLEZ, 2016). Contudo, tal frase daria foco à desigualdade econômica do país e reforçaria o distanciamento entre elite e povo.

Vale destacar que a exposição aconteceu durante o período da ditadura militar brasileira. Neste, o processo de modernização do país, iniciado no Estado Novo, perdeu credibilidade e as limitações do movimento modernista tornaram-se mais evidentes. O ideal desenvolvimentista ficou desgastado porque a população de classe mais baixa não foi incluída no crescimento econômico, permanecendo sem acesso à educação e à cultura, “[...] assim o processo de modernização foi visto por muitos como uma forma de neocolonialismo, já que parecia renovar e consolidar as mesmas estruturas que criaram essas injustiças lá atrás” (GONZÁLEZ, 2016, p. 38).

Havia contradições em torno dos princípios ideológicos e antropológicos de Lina quem tinha um discurso que na prática não refletia exatamente seu pensamento. Tinha uma preocupação enorme em não romantizar o artesanato, mas constantemente estava envolta nessa “mistificação celebratória” (RISÉRIO, 2016). Criticou a postura da burguesia do sudeste do país que exaltava o exótico do artesanato, fazendo, ela mesma, apologia ao saber-fazer artesanal e sendo responsável pelo contato dessa burguesia com essa aura dos objetos artesanais. Lina também não ateuve a atenção ideal, nas suas exposições, ao considerar o Nordeste como um território homogêneo, sem classificar adequadamente os objetos apresentados (RISÉRIO, 2016). Não avançou no desenvolvimento de um fazer artesanal para o futuro, mas foi responsável por apresentar as belezas de uma parte do país que parecia ser invisível.

Aloísio Magalhães, outro expoente do modernismo brasileiro, foi pioneiro na introdução do Design no Brasil, abriu um dos primeiros escritórios de Design e foi um dos fundadores da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) do Rio de Janeiro, inaugurada em 1962. A influência do Design modernista alemão, de tradição funcionalista e estilo internacional, alinhado à uma política desenvolvimentista de uma industrialização acelerada, nas décadas de 1950 e 1960, reduziram o reconhecimento de símbolos próprios da cultura brasileira (ANASTASSAKIS, 2011). O cenário do país apresentava domínio tecnológico, por

um lado, e por outro revelava um enorme subdesenvolvimento. Aloísio Magalhães acreditava ser possível transitar entre os dois cenários, mas para isso era necessário conhecer a realidade da cultura que estava carente de uma compreensão mais ampla (MAGALHÃES, 2017). Assim, fundou, junto com outros intelectuais, o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) em 1975, em Brasília, incorporado ao IPHAN em 1979. O Centro surgiu com o objetivo de “estudar formas de vida e atividades pré-industriais brasileiras que estão desaparecendo, documentá-las e, numa outra fase, tentar influir sobre elas, ajudando-as a dinamizar-se” (MAGALHÃES, 1997, p. 117).

A organização do CNRC foi dividida em quatro categorias: i) “Levantamentos socioculturais”; ii) “História da Tecnologia e das Ciências no Brasil”; iii) “Levantamentos de Documentação sobre o Brasil”; iv) “Artesanato” (DUTRA, 2017). Trabalhava com um “sistema de coleta, processamento, indexação e divulgação das informações, a fim de subsidiar um sistema referencial básico, de abrangência nacional, com informações referentes à cultura brasileira” (DUTRA, 2017, p. 36).

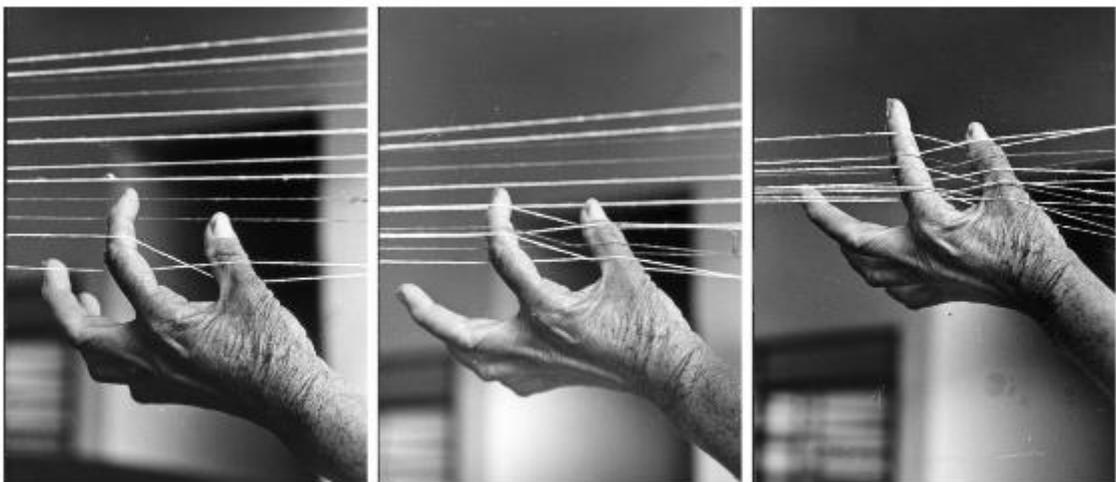
Aloísio não acreditava na preservação a todo custo, como defendido pelos folcloristas, mas uma tentativa de conciliar a tecnologia e o saber cultural tradicional brasileiro. Magalhães (1997) conta sobre a experiência do CNRC com artesãos de Uberlândia, Minas Gerais, que trabalham com a técnica da fiação do algodão, tingimento natural e tecelagem desde o século XVII. O papel do CNRC foi de observar e documentar a atividade artesanal, mas também influir sobre ela, como revela Magalhães (1997, p. 118): “não iremos alterar o gosto e o comportamento dos tecelões, o que seria perigoso, mas iremos tentar mostrar qual o passo que eles devem dar no sentido de uma dinâmica maior”.

Figura 20 – Projeto Tecelagem do Triângulo Mineiro: “Confecção da trança”, 1977



Fonte: DUTRA, 2017, p. 135.

Figura 21 – Projeto Tecelagem do Triângulo Mineiro: “Técnica: cruzamento de fios (liços)”,
1978



Fonte: DUTRA, 2017, p. 94.

O CNRC teve um papel diferente em Marechal Deodoro, no estado de Alagoas. O município não havia passado por nenhum processo de desenvolvimento tecnológico, mas recebera um polo industrial cloroquímico que poderia mudar todo o cotidiano e a cultura local. Assim, foi responsabilidade do CNRC “[...] estudar de que maneiras as pequenas formas de vida e economia da região vão ser transformadas, o que sofrerão com isso [...] e mostrar a elas como se adaptar à nova realidade” (MAGALHÃES, 1997, p. 118).

Aloísio Magalhães tem uma posição semelhante à Lina ao considerar que não há artesanato no Brasil, conforme o conceito europeu. Ele considera que o país não construiu ao longo de sua história uma evolução tecnológica contínua e natural, mas passou por interrupções e aceleração de processos, marcada por saltos evolutivos com a cultura ocidental trazida pelos portugueses, pelo processo de industrialização do país (MAGALHÃES, 1977). No entanto, discordava de Lina Bo Bardi ao considerar que havia no Brasil um *pré-design* e não um pré-artesanato, já que este estaria a caminho de uma complexidade tecnológica que levaria à evolução para o Design e não para o artesanato. Ele conceitua artesanato como “[...] tecnologia de ponta de um contexto em determinado processo histórico” (MAGALHÃES, 1997, p. 179), ou seja, como um estágio evolutivo tecnológico, mas que deve ser respeitado o estado natural de desenvolvimento. Considerava que o Brasil tinha a “[...] presença de um índice muito alto de invenção, na busca de peculiaridades a serem estimuladas, criando-se, assim, condições para que o progresso se desenvolva com harmonia” (MAGALHÃES, 1977, p. 131).

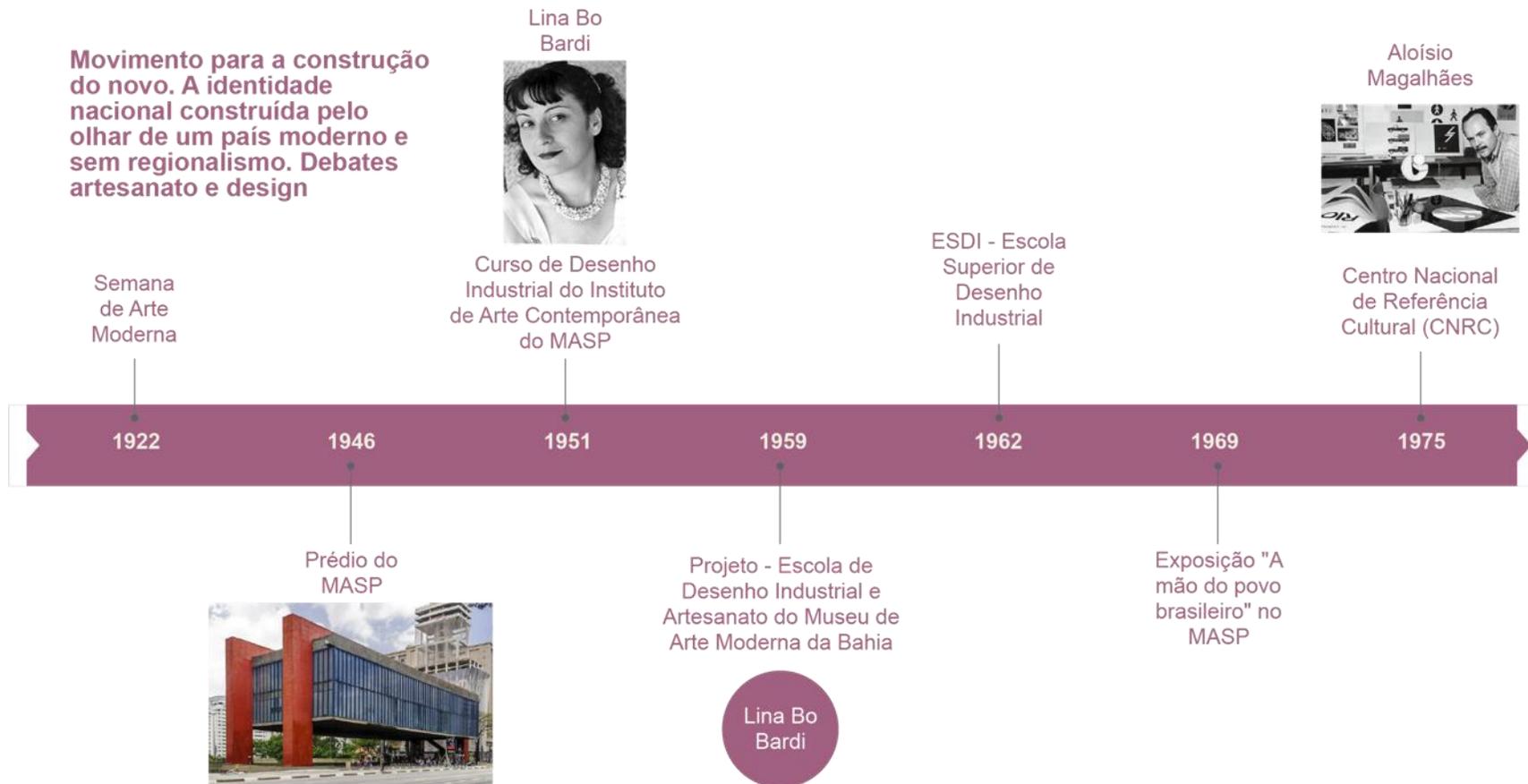
A discussão provocada por Aloísio Magalhães em torno de patrimônio cultural, sendo ele presidente do IPHAN entre 1979 e 1981, não deixava de considerar processos culturais, produtos, tecnologias e Design, em um “[...] pensamento que parte do *design* no sentido de repensar a própria cultura ou sociedade em que se pratica o Design, neste caso, a cultura ou a sociedade brasileira” (ANASTASSAKIS, 2011, p. 26). Magalhães (2017, p. 138) diz que “se conseguirmos detectar, ao longo do espaço brasileiro, as atividades artesanais e influir nelas, estaremos criando um design novo, o design brasileiro”. A própria estrutura do CNRC demonstra esse pensamento ao apresentar uma visão sobre cultura que integra criatividade, comportamento, formas de produto, de dinâmica social, e, também, “[...] de fazer objetos entrarem na economicidade da família, do grupo social; enfim, a tentativa de uma visão de conjunto dos fenômenos sociais, criativos e econômicos” (MAGALHÃES, 2017, p. 115).

Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães foram importantes nomes do modernismo brasileiro, pioneiros em diversas iniciativas para o desenvolvimento do país, mas também são

responsáveis por um “olhar antropológico” do desenvolvimento econômico e do processo criativo (ANASTASSAKIS, 2011), especialmente ao acreditarem que a cultura não é estática e que é possível integração entre Design e artesanato numa contribuição mútua. Os pensamentos de Lina foram mais presentes no Nordeste, especialmente na Bahia, e no Sudeste, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro, com olhar voltado para a produção artesanal. Já Aloísio ganhou protagonismo em espaços institucionais do governo, diferente de Lina, mas seu foco não é restrito ao artesanato, abarcando os bens culturais em geral, onde o artesanato está inserido. Os debates provocados por Lina e por Aloísio tiveram importante impacto nas formulações de políticas públicas em prol do artesanato que estavam sendo construídas no país e nas políticas atuais, que serão abordados nos capítulos seguintes.

Infográfico 9 – Movimento modernista de 1922 a 1975

● MOVIMENTO MODERNISTA



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

5 PROGRAMAS E POLÍTICAS PARA O ARTESANATO NO BRASIL

*Tem lugares no Brasil que não chegam as políticas públicas.*¹⁸

Este capítulo apresentará o processo de formulação e implantação das políticas de artesanato desde as primeiras, que se iniciam por volta da década de 1940, até o momento atual. Neste espaço de aproximadamente oitenta anos, houve debates e mudanças em relação à percepção sobre o que é artesanato e o papel do Estado sobre esta atividade. Assim, o capítulo está organizado em três subcapítulos, que demonstrarão essa evolução da política. Cabe ressaltar que não são marcos temporais, mas mudanças lentas e processuais tanto em relação aos ideais quanto à implantação, por isso é possível encontrar no mesmo período políticas que discutiam novos olhares para o artesanato enquanto outras se mantinham com uma proposta superada.

Na primeira hipótese desta pesquisa, acreditava-se que as políticas caminharam por dois caminhos distintos: um que percebia o artesanato como parte da cultura e buscava estratégias de preservação e proteção; outro que tinha como objetivo principal incluir o artesanato no mercado e garantir a sustentabilidade do artesão. No entanto, um olhar mais aprofundado demonstra cruzamentos entre os caminhos o que impossibilita o estabelecimento de uma linha consistente e contínua.

Assim, os três subcapítulos estão divididos em: o início das políticas públicas para o artesanato; as políticas assistenciais e a visibilidade institucional; e a fase empreendedora. O subcapítulo sobre as primeiras políticas públicas para o artesanato aponta políticas públicas que entendem o artesanato como atividade produtiva, que servirá de alternativa ao desemprego, para reduzir os impactos da miséria. São políticas públicas inconsistentes que promoviam o início do debate sobre a relação do Estado com o artesanato, concentradas, especialmente, na região Nordeste. O subcapítulo “políticas assistenciais e a visibilidade institucional” descreve um período de intensos debates conceituais, mas com propostas que mantêm a condição do artesanato associado ao estigma da pobreza. Contudo, há uma consolidação destas políticas em âmbito nacional, com a atuação do governo federal como articulador e coordenador das políticas estaduais. A fase empreendedora apresenta a transição das políticas assistencialistas para o reconhecimento do artesão como empreendedor, alinhado à política neoliberal no país.

¹⁸ Depoimento de João de Fibra, artesão do Novo Gama em Goiás, retirado da palestra “O artesanato como negócio na visão do artesão”, na mesa Artesanato e Mercado do Festival ArteSol; cultura imaterial e fazer artesanal, realizado no dia 24 de novembro de 2018, no Rio de Janeiro.

Período marcado, especialmente, pela atuação dos designers com artesanato. O capítulo apresenta o contexto político de cada período abordado, os debates em torno da construção da política e o impacto delas para os artesãos ou para o cenário das políticas do artesanato como um todo. Ao final do subcapítulo 4.1.2 será apresentada uma linha do tempo que reunirá informações de todo o capítulo

5.1 O COMEÇO: AS PRIMEIRAS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O ARTESANATO

*Imagina se não fosse o buritizal, o que era a nossa vida, aqueles que não tem emprego? A maioria das mulheres aqui não tem emprego. O emprego das mulheres é esse.*¹⁹

As políticas públicas para o artesanato surgem no contexto político do Estado Novo. O processo de industrialização no Brasil teve início na segunda metade do século XIX, diferentemente dos moldes clássicos de transição da atividade artesanal para a atividade industrial, visando a construção de uma economia capitalista, o incentivo à indústria brasileira se fundamentou na substituição das importações, dada as consequências da abertura dos portos em 1808, com foco no mercado interno (LIMA, 1970a). Apesar dos incentivos, o processo de desenvolvimento industrial brasileiro possui deficiências diversas em comparação àqueles dos ditos países desenvolvidos no mesmo período. O desenvolvimento da técnica deu-se lentamente e as formas mais rudimentares e de pouca eficácia perduraram por muito tempo (ANDRADE, 2011).

No início do século XX, os benefícios dessa economia capitalista e a produção industrial estavam geograficamente concentrados nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. A produção era principalmente de bens de consumo como atividades têxteis, calçados, chapéus, velas, etc., e de atividades artesanais realizadas por artífices especializados, em pequenas oficinas como carpintarias, olarias, alfaiatarias, ferrarias. Essas pequenas oficinas tinham papel importante, dado que o mercado de capital brasileiro era praticamente inexistente e a expansão de algumas atividades artesanais, lideradas por estrangeiros imigrantes, era uma das responsáveis pela acumulação de capital (LIMA, 1970a).

¹⁹ Depoimento de Antônia Lima, artesã do povoado de Bonito, no município de Barreirinhas, Maranhão, retirado do documentário “A riqueza do buriti: o artesanato tradicional dos Lençóis Maranhenses” produzido pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2018.

Esperava-se que essas pequenas oficinas e atividades artesanais, especialmente concentradas nas cidades, estivessem num estágio de transição para uma atividade industrial, por isso foram incluídas nas políticas e pesquisas relacionadas à industrialização brasileira. Por outro lado, as políticas em prol do desenvolvimento do artesanato concentraram-se nas atividades domésticas e rurais, principalmente em territórios que não se beneficiaram da economia capitalista que em estabelecimento naquele período. Assim, em um contexto nacional de desemprego e de desigualdade social, marcado, principalmente, pela diferença entre o Norte/Nordeste e o Centro-Sul do país, o artesanato entra na agenda política para beneficiar um público sem esperança de ascensão social numa expectativa de “vencer a miséria de nosso povo” (MARTINS, 1973, p. 08). As justificativas para a criação de uma política em prol do artesanato giravam em torno do problema de desocupação por falta de serviço, principalmente de mulheres e menores de idade (MARTINS, 1973; PEREIRA, 1961). O artesanato não era a solução para essas mazelas, mas uma boa oportunidade de ocupação ou de fonte de renda complementar, mesmo que com baixa remuneração, especialmente por ser uma atividade que precisa de pouco capital inicial e com potencial para ocupar muitas pessoas em uma única unidade de trabalho e ainda reduzir “a ociosidade e a vadiagem” (PEREIRA, 1979, p. 82). A mão de obra²⁰ ociosa proveniente da entressafra na produção agrícola e a abundância de mão de obra de baixa qualificação para a atividade industrial precisava ser ocupada em prol do crescimento econômico do país (MARTINS, 1973). Portanto, a política em prol do artesanato era entendida como uma ação conveniente, principalmente, para as ditas regiões subdesenvolvidas.

Acreditava-se que a promoção de treinamento em atividades artesanais poderia qualificar a mão de obra para ser inserida em alguma atividade industrial que tenha nascido de bases artesanais (PEREIRA, 1979), ainda que não tenham ocorrido ações sistemáticas para o alcance desse objetivo. Não havia expectativa que as políticas voltadas ao artesanato proporcionassem a emancipação financeira do artesão ou sua ascensão social. Tais políticas foram construídas em bases de distinção de classes sociais e de alta cultura e cultura popular. A importância artística e cultural surgia como uma característica intrínseca da atividade artesanal, era um importante diferencial em relação a outras atividades econômicas, mas não era o principal argumento para a defesa da política pública.

²⁰ A expressão ‘mão de obra’ é aplicada no texto como referência ao termo utilizado nos documentos da época.

As políticas em prol do desenvolvimento do artesanato brasileiro só começam a se estruturar depois da década de 1950. Até então, havia grupos, comissões e instituições que ofereciam assistência técnica, social e financeira, além de promover pesquisas e estudos sobre as manifestações populares, incluindo artesanato e arte popular, tais como: a Comissão Nacional do Folclore do IBECC, de 1947; o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial da Confederação Nacional da Indústria (Senai/CNI), de 1942; e o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos do Ministério da Educação e Cultura (INEP/MEC), de 1937 (MAS/SENPROS, 1991a). Havia, também, a Legião Brasileira de Assistência (LBA), que surgiu em 1942, presidida pelas primeiras-damas, para promoção social, assistência à infância, educação moral e cívica e, dentre outras coisas, apoio ao artesanato com o intuito de contribuir com o aumento da renda familiar (BARBOSA, 2017). Contudo, exceto as instituições ligadas ao movimento folclorista, as iniciativas não deixaram registros documentais substanciais sobre sua atuação com artesanato, nem desenvolveram metodologias que garantissem uma atuação sistemática (PARENTE, 1995a).

A primeira iniciativa para colocar o artesanato como uma atividade econômica, capaz de gerar emprego e renda, foi a criação do Banco do Nordeste do Brasil (BNB). A mensagem n. 363/51 enviada pelo Presidente da República Getúlio Vargas ao Congresso Nacional, em 23 de outubro de 1951, para a criação do Projeto de Lei n. 1346/1951 sobre a constituição do Banco do Nordeste do Brasil, contextualiza a situação de subdesenvolvimento da região Nordeste do país, marcada pelas secas, e seu distanciamento em relação à expansão e diversificação da produção para o mercado interno promovido pelo Sul e Sudeste do país. A mensagem narra que:

[...] não se pode desprezar, numa região sub-desenvolvida, com população abundante, e com longa tradição de indústrias locais e domésticas, o amparo financeiro aos pequenos produtores a elas ligados. A organização dêsse esparso recurso econômico tem importância não desprezível para ampliar as oportunidades de emprego, sobretudo das mulheres, de que é legendária a indústria das rendas do Nordeste, mas também dos homens nas épocas de paradeiro e crise e no tempo de lazer, propiciando assim um meio, frequentemente desapercibido das estatísticas, de elevação dos níveis de vida (BRASIL, 1951, p. 10.434).

Prontamente, a Lei n. 1.649, de 19 de julho de 1952, que cria o BNB, inclui assistência, por meio de empréstimos, para o “desenvolvimento e criação de indústrias, inclusive artesanais e domésticas, que aproveitem matérias-primas locais, que ocupem com maior produtividade as populações ou que sejam essenciais à elevação dos seus níveis de consumo essencial” (BRASIL, 1952, p. 03). Contudo, foi pouco efetiva na sua atribuição enquanto política de

crédito, apesar de ter sido responsável por diversos estudos e publicações sobre o artesanato da região (PARENTE, 1995a).

As primeiras políticas em prol, especialmente, do desenvolvimento do artesanato acontecem em âmbito regional e tiveram a Bahia como o estado vanguarda, pelo Instituto Feminino Visconde de Mauá, em 1939, e os já citados IPTA, em 1957, o projeto da Escola de Desenho Industrial e Artesanato e o Museu de Arte Popular, em 1959. Na perspectiva de promover oportunidade de trabalho, especialmente às mulheres, é fundado o Instituto Feminino Visconde de Mauá pelo Decreto-lei n. 11.275, de 20 de março de 1939, que tinha por finalidade “manter e dirigir a indústria de confecção em domicílio, alçando a mulher à condição de agente do seu trabalho, à frente da fabricação de artefatos” (INSTITUTO MAUÁ, [s.d.]²¹). É considerada uma política pioneira de atuação estatal em prol do artesanato, apesar de este não ter sido o principal foco quando da sua implantação. Seu início foi dedicado a atividades consideradas tipicamente femininas como a produção de vestidos e chapéus e a técnica do bordado, que permitissem o trabalho da mulher em seu ambiente doméstico (BARDI, 1962). Com o tempo, passou por diversas reestruturações, alterações de estratégias da política e mudou seu nome para Instituto de Artesanato Visconde de Mauá. Tornou-se a política de artesanato mais longeva e, após setenta e cinco anos de atuação, teve suas atividades encerradas pelo Decreto-lei 13.204/2014.

²¹ Não foi possível obter os documentos oficiais do Governo do Estado da Bahia. Solicitei consulta aos documentos no início da pandemia do COVID-19 e, em decorrência do isolamento social, as secretarias estavam sem acesso aos arquivos físicos para pesquisa. Contudo, fui comunicada que a informação que consta na página do facebook da instituição está correta.

Figura 22 – Rendeira de bilro do Ceará, registro da Revista do Folclore do ano de 1963



Fonte: Acervo Digital do CNFCP (2006).

As outras políticas baianas tinham propostas bastante distintas, o IPTA durou apenas três anos por limitações financeiras, e a Escola não saiu do papel. A primeira promoveu pesquisas e estudos, inspirada nas políticas dos folcloristas; o aperfeiçoamento e introdução de novas técnicas artesanais, numa perspectiva de aprimorar a qualificação técnica dos artesãos, além de melhorar sua estrutura produtiva pelo provimento de equipamentos e matérias-primas. Mesmo efêmero, atuou no distrito de Maragogipinho e no município de Brumado, no estado da Bahia (PEREIRA, 1979), e se tornou inspiração para outras políticas regionais.

Figura 23 – Cerâmica de Maragogipinho na Bahia



Fonte: Fotografia de Helena Kussik (ARTESOL, 2020b).

A Escola de Desenho Industrial e Artesanato e o Museu de Arte Popular idealizados por Lina Bo Bardi apresentavam ideias inovadoras para a época. A Escola tinha como proposta associar projeto e execução, além de promover notabilidade ao trabalho manual em equivalência ao trabalho intelectual e de projeto. Lina justifica a junção do artesanato e do desenho industrial, dentre outras coisas, pela fase inicial de industrialização do país e pelo fato de a atividade artesanal ser muito presente na região nordeste. O artesanato deveria ser visto pelos seus aspectos econômicos e culturais para formar a “base da futura formação estética do futuro desenho industrial nacional” (BARDI, 1962, p. 02). Para Lina, a Escola iria contribuir com as demais políticas de fomento ao artesanato existentes no estado da Bahia, pois o foco no papel econômico do artesanato deixou para trás a “orientação artística autêntica” (BARDI, 1962, p. 04) que faltava às peças.

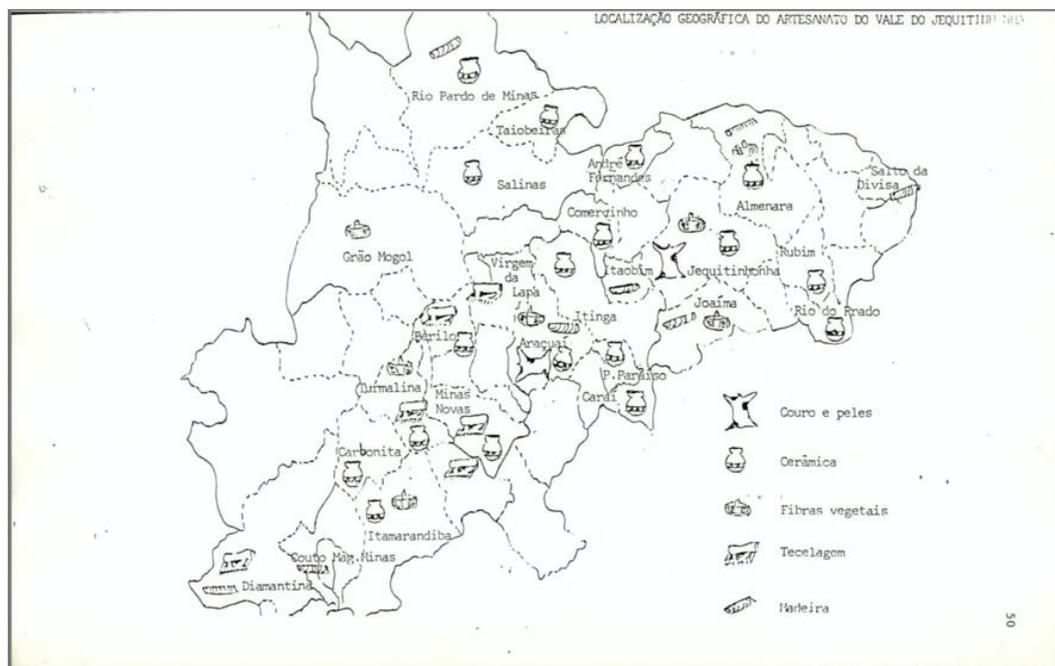
Anos mais tarde, em 1966, a Bahia instituiu a Coordenação de Fomento ao Artesanato (CFA), pela Lei estadual n. 2321, vinculada à Secretaria do Trabalho e Bem-estar Social. Dentre suas atribuições, deu ênfase em três aspectos, que se repetem na maioria das políticas construídas nesse período: i) realização de estudos e pesquisas, bem como o cadastramento dos artesãos do estado; ii) treinamento e aperfeiçoamento técnicos dos artesãos; iii) ações de comercialização, especificamente, planejamento e realização de feiras e exposições (LIMA, 1982).

No geral, as primeiras políticas de artesanato no país tinham uma atenção especial para estudos e pesquisas sobre o artesanato, alguns com o objetivo de identificar o perfil das condições técnicas e econômicas, outros para compreender a representatividade da atividade artesanal no estado. A Universidade Federal da Paraíba, em 1947, efetuou um dos primeiros cadastramentos estaduais de artesãos no país (LIMA, 1982). O IPTA, em parceria com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), realizou, em 1959, levantamento estatístico do artesanato baiano (PEREIRA, 1979). O Conselho do Desenvolvimento Econômico de Sergipe (CONDESE) encomendou, em 1960, um estudo sobre as características do artesanato, focado em observações de campo, para a elaboração de uma proposta de atuação para assistência técnica e econômica ao artesanato do estado, o resultado foi a publicação do estudo e a proposta de criação de uma Comissão de Artesanato de Sergipe (COMARSE) que, inspirada na experiência do IPTA, não precisaria estabelecer uma unidade administrativa que necessitasse de investimento próprio (PEREIRA, 1961). A Comissão não foi implantada, mas serviu de inspiração para o estado do Rio Grande do Norte que, apesar de não ter resultado

numa ação institucional, foi utilizado por várias entidades similares, em âmbito estadual, para a construção dos seus planos de trabalho (PEREIRA, 1979). O estado do Ceará, em 1962, pela Divisão de Intercâmbio e Assistência Técnica do Departamento Nacional do Serviço Social da Indústria (SESI), contratou um estudo aprofundado do artesanato cearense, com material fotográfico e cinematográfico da produção, que, também, não resultou em um programa concreto (PEREIRA, 1979).

As primeiras políticas, como as analisadas acima, não estavam restritas ao Nordeste brasileiro. A região do Vale do Jequitinhonha em Minas Gerais, localizada ao norte do estado, sempre foi marcada pela seca e pelos baixos indicadores sociais. Em 1964, pela Lei Constitucional n. 12, foi criada a Comissão de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha (Codevale) para elaborar e executar o plano de desenvolvimento sócio econômico do Vale do Jequitinhonha. A prática do artesanato é expressiva, antiga e bastante disseminada no território. A partir de 1972, a Codevale construiu o Programa de Apoio ao Artesanato visando o treinamento dos artesãos, o apoio na organização dos artesãos em associações, o trabalho de assistência social e a comercialização das peças artesanais intermediada pela instituição. Por meio do Centro de Artesanato do Vale do Jequitinhonha, comprava as peças de artesanato e revendia para o consumidor final em centros urbanos para garantir os ganhos à população. Para além do viés econômico, havia uma atenção especial à preservação cultural, pensando no repasse das técnicas artesanais para manter a “originalidade e rudimentaridade” do artesanato (CODEVALE, 1982, p. 51). Apesar do esforço em promover o desenvolvimento da região, a Codevale apontou a precariedade da situação dos artesãos, que perpassa desde a dificuldade de acesso à região à parca estrutura material disponível. Essa situação dificultava sobremaneira a produção, a comercialização e, conseqüentemente, os resultados das ações para o fomento ao artesanato. Com uma política que perdura até os dias de hoje, sofrendo atualizações ao longo dos anos, a Codevale se torna a principal entidade de assistência ao artesanato da região, atuando no seu desenvolvimento social, cultural e econômico.

Figura 24 – Localização geográfica do artesanato do Vale do Jequitinhonha e suas tipologias



Fonte: CODEVALE, 1982, p. 50.

Por outro lado, uma política de grande impacto para o desenvolvimento econômico e social da região Nordeste do país, foi a criação da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), pela Lei n. 3.692, de 15 de dezembro de 1959, como resposta a um agravamento da crise econômica e das tensões, em decorrência de uma grande seca na região. Idealizada por Celso Furtado, a Sudene abordava aspectos como infraestrutura, energia elétrica, recursos hídricos, transporte, produção agropecuária, recursos minerais, abastecimento, saúde pública, dentre outros.

É pela Lei n. 3.995, de 14 de dezembro de 1961, que é aprovado o I Plano Diretor da Sudene, que incluiu a reestruturação do artesanato como parte da política de industrialização da região e, com ele, a Resolução n. 381, que constituiu a Artesanato do Nordeste S/A, mais conhecida como Artene. O I Plano Diretor, de 1961 a 1963, apresentou o programa de assistência às atividades artesanais que tinha por objetivo “a melhoria dos padrões artísticos, o treinamento de aprendizes, orientação técnica para melhoria do rendimento dos processos adotados, adequação ao mercado, financiamento e garantia de preços” (BRASIL, 1966a, p. 191).

O programa apresentou uma metodologia de atuação em duas fases, a primeira com foco no diagnóstico e nas possibilidades de organização do artesanato e a segunda fase com intervenção propriamente dita, voltada especialmente para o mercado. A metodologia

distinguiu a atuação para o “artesanato artístico” e para o “artesanato de bens de serviços”, apesar de não conceituar as categorias, exceto por dizer que o artesanato de bens de serviços “[...] constitui fonte potencial de mão-de-obra industrial” (BRASIL, 1966a, p. 191). As ações propostas na metodologia de atuação da Artene tinham por objetivo:

- a) promover a venda dos produtos confeccionados pelas cooperativas artesanais nordestinas, efetuando, inclusive, estudos de mercado nas praças nacionais e estrangeiras;
- b) fazer a publicidade necessária ao escoamento da produção artesanal, realizando ou contribuindo para a concretização de exposições, mostras e concursos;
- c) prestar assistência técnica e financeira ao artesanato regional, particularmente aos seus associados;
- d) proporcionar aprendizagem e treinamento a artesãos. (BRASIL, 1962, p. 03)

O II Plano Diretor, de 1963 a 1965, informou ter alcançado resultados satisfatórios no primeiro triênio de atuação, especialmente no mapeamento da atividade em regiões de maior concentração, bem como a identificação de espaços de mercado, e na segunda fase, foi bem-sucedida a criação de cooperativas artesanais. A meta do II Plano Diretor foi aumentar o número de cooperativas artesanais e a “evolução do setor” considerando que “o melhor acabamento dos produtos, a elevação dos padrões estéticos, a valorização dos elementos de folclore requerem aprimoramento da mão-de-obra” (BRASIL, 1966b, p. 60). Tendo em conta as pesquisas, os resultados e o conhecimento adquirido com a atuação no primeiro triênio, a Artene estabelece como seus objetivos até 1965:

- a) estimular a criação de cooperativas artesanais, promovendo a venda dos seus produtos;
- b) efetuar estudos de mercado nas praças nacionais e estrangeiras;
- c) realizar exposições, mostras e concursos de produtos artesanais;
- d) prestar assistência técnica e administrativa, inclusive proporcionar meios de aprendizagem e treinamento;
- e) instalar e manter agências, filiais, sucursais e depósitos em qualquer parte do território nacional ou no estrangeiro. (BRASIL, 1966b, p. 60)

O III Plano Diretor, de 1966 a 1968, apresenta a atuação com o artesanato dentro do capítulo “Recursos Humanos” e tópico “ações comunitárias”. É perceptível a perda de destaque do artesanato neste plano diretor. A diretriz proposta para o triênio 1966 a 1968 enfatizou o artesanato utilitário e a indústria artesanal, sem conceituar as categorias, e diz que:

[...] constituirão estímulo à prática do associativismo e instrumentos de preparo, face à expressão do setor industrial da mão de obra da Região. A cooperação com as entidades relacionadas, direta ou indiretamente, como artesanato nordestino, será

promovida com o propósito de assegurar condições à melhoria dos padrões de vida das pessoas ocupadas em atividades artesanais. (BRASIL, 1966c, p. 108)

A realização de pesquisas continuou a ser parte dos objetivos do programa, no qual foi incluída a intenção de influir na melhoria dos padrões tecnológicos do artesanato, além de assegurar capital de giro e consolidar a situação econômica da Artene. O IV Plano Diretor apresenta o artesanato distante do tema “ação comunitária” e coloca como objetivo principal a “liquidação da marginalidade econômica da ocupação artesanal” (BRASIL, 1966d, p. 173), as metas eram, basicamente, continuar com o andamento das atividades. Cabe ressaltar que a Artene não é citada nesse plano diretor, evidenciando o sucateamento da empresa ocorrido durante os anos. A Sudene, a partir de 1972, substituiu a realização do Plano Diretor para o Plano de Desenvolvimento do Nordeste (PND), que ressaltou a representatividade da atividade artesanal para a região Nordeste, mas não apresentou proposta de plano de trabalho (LIMA, 1982).

Figura 25 – Imagens do acervo iconográfico da Sudene



Fonte: SUDENE (2015)

A atuação da Sudene foi relevante para o desenvolvimento econômico e social do artesanato da região nordeste e a mais consistente dentre as políticas artesanais pioneiras. Dos objetivos propostos, teve grande êxito na realização de estudos, pesquisas, mapeamentos e publicações sobre o tema. Realizou cursos em gestão de cooperativas e capacitação técnicas para os artesãos, sendo responsável pela melhoria da qualidade dos produtos em relação a execução técnica, moldes e padrões. Por meio da Artene, proporcionou a ampliação da comercialização do artesanato, abrindo nove estabelecimentos comerciais em estados do Nordeste e do Sudeste (LIMA, 1982).

A mudança de rumos em relação ao projeto inicial e o sucateamento da Artene ocorreram por efeito da ditadura militar no Brasil. A história da Artene, especificamente, passou por grandes dificuldades de gestão em decorrência de cortes orçamentários, atrasos de verba, altos custos fixos e encargos. Constituída como empresa, tinha o lucro como principal indicador de resultado, o que não condiz com uma iniciativa de desenvolvimento econômico e social que precisa ter outros parâmetros para avaliar seu impacto. Ficou à mercê de interesses políticos e administrativos sem conseguir ter atuação consistente. Para Lina Bo Bardi, a Artene se reduziu a uma lojinha de lembranças para turistas em Recife, especialmente por ter desaparecido com o corpo técnico formado por sociólogos, antropólogos e economistas (SOUZA; ALVES, 2018). A proposta progressista de Celso Furtado para a Sudene e, conseqüentemente para a atuação com o artesanato, perdeu seu caráter inovador durante a ditadura.

No âmbito nacional, a primeira experiência de política pública exclusivamente voltada para o artesanato foi o Programa de Assistência ao Artesanato Brasileiro (PAAB), criado em 1961, vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, com duração de apenas seis meses. Era um programa experimental que não teve continuidade por implicações de ordem administrativa e financeira, pois necessitava de autonomia e flexibilidade para executar suas atividades, com uma lógica distinta da utilizada pela burocracia da administração pública. No seu escopo havia o treinamento sistemático de mão-de-obra artesanal, estudos e pesquisas sobre aspectos socioeconômicos e culturais, instalação de uma exposição permanente do artesanato brasileiro e coordenação e articulação das ações em prol do artesanato em nível nacional (PEREIRA, 1979). Com tão pouco tempo de operação, não foi possível ter aplicação e, por isso, teve pouca relevância.

Grande parte das primeiras iniciativas de construção de políticas para o artesanato contaram com o apoio de Carlos José da Costa Pereira. Professor de História do Artesanato e de História da Arte Brasileira no Curso de Artes Aplicadas do SENAI, foi responsável pela

estruturação e implantação do IPTA e consultor responsável pela pesquisa financiada pela Condese em Sergipe, construiu e implantou o PAAB, foi diretor técnico da Artene, além de prestar consultoria em diversas entidades e estados do Nordeste (PEREIRA, 1979). Foi o primeiro a se debruçar na construção do conceito e de classificações do artesanato no Brasil, sendo parte desse conceito utilizado até hoje. Costa Pereira considera duas fases para as políticas de artesanato: uma fase centrada na esfera educacional e a outra estruturalista e influenciada pelas regras do planejamento econômico. As políticas na esfera educacional dividem-se entre as metodologias de Educação de Base pela Extensão Rural e a de Educação Integral, tendo o artesanato como atividade ocupacional ou melhoria de renda como proposta pedagógica, e a proposta de integração da cultura da comunidade com a escola. São exemplos dessas políticas a atuação da Campanha Nacional de Educação Rural (CNER), de 1952; do Serviço Social Rural, de 1955; e da Associação Brasileira de Crédito e Assistência Rural (ABCAR), de 1956; da Profa. Helena Antipoff, do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP/MEC) e do SENAI/CNI (PEREIRA, 1979); e o Programa de Desenvolvimento Integrado da Arte na Educação (PRODIARTE) do Ministério da Educação e Cultura, em 1977. A segunda fase seria representada pelas políticas apresentadas neste subcapítulo, com ações sistêmicas voltadas para o desenvolvimento econômico e social.

As primeiras políticas a favor do artesanato versam sobre um artesanato desorganizado, dissociado do mercado, dependente de intermediários, com pouco avanço tecnológico e de produtos de baixo primor técnico. As políticas precursoras se concentram no nordeste do país e tem apenas um ensaio de política nacional. Houve atenção especial a estudos e pesquisas, treinamento e aperfeiçoamento técnico, formação de cooperativas, disponibilização de meios de produção e comercialização tutelada pelo governo. As políticas reiteradamente reforçaram a pouca qualidade técnica, estética e artística dos produtos artesanais que indica uma baixa aderência às demandas do mercado, sendo necessárias adaptações de produtos e processos. Contudo, as políticas descritas atuaram apenas no treinamento dos artesãos, sem qualquer ação direta no objeto artesanal. A única iniciativa de associação do artesanato ao recém-nascente desenho industrial partiu de Lina Bo Bardi e que não foi implementada.

5.1.1 Relação do Design e Artesanato

Na década de 1950, o desenho industrial brasileiro estava seguindo a cartilha do movimento modernista que pregava a criação de formas essenciais e da beleza útil. Vinculado à industrialização, pregava um distanciamento da produção artesanal, como pode ser percebido pelo editorial da revista *Habitat* n. 09, de 1952, periódico de arquitetura e artes:

A luta entre o artesanato e a produção industrial é uma luta declarada. Iniciou-se, digamos, há uns oitenta anos, e não parece estar prestes a acabar. No plano teórico, o problema da coexistência desses dois sistemas de produção é quase que insolúvel, pois o artesanato é uma indústria anacrônica, insuficiente, e por outro lado a indústria, isto é, a produção em série, é uma arte completamente nova, ainda em processo de evolução. [...] Existe em toda a parte a mania da peça única, do objeto original, do objeto “artístico”: as condições econômicas, porém, fazem-no caro e reservado somente para poucos; e ainda nem sempre apropriado a desempenhar a função para a qual foi feito. Existe, pois, um só caminho, o mais simples e mais óbvio: produzir esse objeto em série, fazer um produto standard, usando a mesma precisão instrumental e funcional com que a inteligência do artesão fabricava seus produtos que, em parte, ficam na história como exemplos absolutos de civilização (*HABITAT*, 1952, p.86, *apud* CARA, 2010, p. 43).

O pensamento modernista era incompatível com a produção artesanal por buscar soluções impessoais, racionais e universais. Especialmente na década de 1950, a abstração geométrica é imposta como tendência, representada pelo concretismo, em oposição ao modernismo nacionalista de seu início (CARA, 2010). No entanto, na década de 1960, o incentivo à exportação de produtos manufaturados mostra que a produção nacional pouco tem a apresentar no exterior. A inspiração em modelos internacionais superados salienta a pouca criatividade e a ineficiência tecnológica em comparação a outros países. Assim, as indústrias preferiam adquirir licenças de produtos estrangeiros a investir numa produção autoral nacional. Portanto, o ponto de debate do desenho industrial, nesse período, passa a ser a descoberta da identidade do produto brasileiro (CARA, 2010). As críticas ao movimento modernista, aliado ao baixo resultado no comércio exterior e também do comércio interno, estimularam a construção de um novo caminho para o desenho industrial orientado a valorizar a cultura brasileira como fonte criativa, buscando a inclusão da população no processo de desenvolvimento do país.

O artesanato, por outro lado, tem avanços no desenvolvimento de políticas públicas, mesmo que o período da ditadura militar tivesse provocado uma estagnação desse processo. Este cenário apresenta uma grande necessidade por desenvolvimento econômico e social do grupo classificado como artesãos, que vinha desamparado pelo estado. Dentro dos vários

aspectos de estruturação necessários para a inserção do artesanato no mercado e da nova estratégia necessária para o crescimento do desenho industrial no país há uma oportunidade de crescimento conjunto do artesanato e do Design brasileiros.

5.1.2 Política indigenista e o artesanato

*A gente compra coisas de vocês e vocês não compram coisas de nós. A gente compra toda hora camisa de vocês, as coisas de vocês, e vocês não compram coisas de artesanato nosso.*²²

É preciso dedicar espaço especial para falar sobre as políticas públicas destinadas ao artesanato indígena, porque, além de serem impactados pelas políticas sociais e econômicas como toda a população brasileira, os povos indígenas vivem num cenário específico em decorrência do processo de aculturação incentivado pelo Estado. No início do século XX, mais especificamente em 1910, foi criado o Serviço de Proteção aos Índios e Localização dos Trabalhadores Nacionais (SPILTN) pelo Decreto n. 8.072, de 20 de junho, desmembrado em 1918, e resultou no Serviço de Proteção aos Índios (SPI), após a separação da Localização dos Trabalhadores Nacionais. A proposta da política indigenista de assistência leiga era a civilização do indígena buscando transformá-lo num trabalhador nacional. O SPI tinha em seus regulamentos e regimentos orientação para controle dos processos econômicos dos índios visando disciplinar suas atividades (FREIRE, [s.d.]). O decreto estabelecia que o SPI deveria prestar assistência aos indígenas brasileiros, dentre os vários elementos que compõe a assistência de proteção incluiu:

[...] envidar esforços por melhorar suas [do indígena] condições materiais de vida, despertando-lhes a atenção para os meios de modificar a construção de suas habilitações e ensinando-lhes livremente as artes, ofícios e os gêneros de produção agrícola e industrial para os quais revelarem aptidões. (BRASIL, 1910, p. 02)

O Estado brasileiro pelo Código Civil, de 1916, e pelo Decreto n. 5.484, de 27 de junho de 1928, formalizou uma definição legal de índio e regulamentou a situação dos indígenas no território brasileiro. Desse modo, eles passam a ser tutelados pelo Estado, cabendo à um órgão

²² Depoimento gravado de Cacique Txamim, da etnia Matis no Vale do Javari no Amazonas, pelo Sebrae/AM, sobre a expectativa sobre a rodada de negócios realizada pelo Sebrae/AM, em março de 2019, em Benjamin Constant no Amazonas.

da administração pública a intermediação entre os interesses indígenas, o Estado e a sociedade nacional, papel que seria exercido pelo SPI.

O quadro funcional do SPI era constituído de desde militares positivistas a trabalhadores rurais sem qualquer formação. Embora seu objetivo tenha sido o de proteger e respeitar as terras e cultura indígena, o SPI liberava território indígena para exploração e impunha uma pedagogia que alterava todo o sistema produtivo indígena, que, por vezes, resultou em fome, doenças e depopulação (FREIRE, [s.d.]). A assistência educacional envolvia culto cívico, treinamento em algum ofício, técnicas de pecuária e práticas agrícolas para consolidar a sedentarização dos povos. Desde o século XIX, era comum enviar crianças indígenas para as escolas de artífices dos centros urbanos, prática que perdurou com a atuação do SPI. Contudo, de acordo com Freire ([s.d.]), a má gestão, a falta de recursos e a corrupção funcional foram alguns dos motivos que levaram o SPI à sua extinção em 1967.

Figura 26 – Aculturação indígena



Fonte: FUNAI, 2020.

Nesse mesmo ano, foi criada a Fundação Nacional do Índio (FUNAI), pela Lei n. 5.371, de 05 de dezembro de 1967, que se tornou, e é até os dias de hoje, a principal instituição de formulação e implementação da política indigenista do país. Dentre as suas finalidades cabe ressaltar o “[...] resguardo à aculturação espontânea do índio, de forma a que sua evolução

sócio-econômica se processe a salvo de mudanças bruscas” (BRASIL, 1967, p. 01), que indica uma perspectiva de atuação diferente do que vinha ocorrendo no SPI.

O artesanato desempenha função social, econômica e religiosa numa comunidade indígena e, por isso, não poderia ser relegado pela instituição. Assim, em 1970, a FUNAI criou o Programa de artesanato – Artíndia – para adquirir e comercializar a produção artesanal indígena dos mais diversos povos do país. Essa estratégia pretendeu divulgar e valorizar a tradição, preservar a cultura e gerar renda à população indígena. O programa chegou a ter 11 (onze) lojas distribuídas nas capitais dos estados do Pará, Mato Grosso, Goiás, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Amazonas, Roraima, Maranhão, além do Distrito Federal.

A institucionalização da comercialização do artesanato indígena, pela Artíndia, promoveu mudanças no sistema social e produtivo de diversos povos, no entanto, as consequências variavam de acordo com os povos em questão, funcionários envolvidos e momento histórico em que ocorreram (BARBOSA, 1991). Por um lado, o incentivo à produção artesanal, voltada para o mercado, propiciou a permanência do indígena em sua comunidade exercendo atividade a qual estava habituado, ao invés de servir de mão de obra para o trabalho no campo, como defendia o SPI. Garantiu renda aos indígenas, por vezes, maiores se comparadas à prestação de serviço a outrem. Reforçou e resgatou a identidade cultural de alguns povos, tanto de técnicas quanto de artefatos artesanais, especialmente àqueles que possuíam relação frequente com a sociedade nacional. Por outro lado, foi responsável por deteriorar a organização social, afetando a autoimagem e a identidade cultural de diversos outros povos.

Na década de 1980, houve relatos de comercialização de artefatos considerados “sagrados”, como foi o caso do maracá, objeto cerimonial dos Xikrin-Kayapó. O artefato está ligado às casas matrilocais e precisa ficar na casa de seu dono, sob risco de provocar algum mal, logo, não poderia ser objeto de venda (RIBEIRO, 1983). No entanto, a premência por bens industriais fez com que os indígenas se desfizessem desses objetos, destinando-os à comercialização.

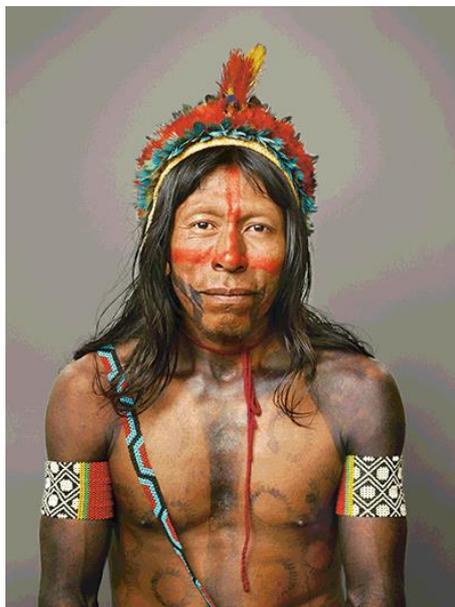
Figura 27 – Chefe Xikrin com maracá, em ritual registrado nos anos 1970



Fonte: Arquivo pessoal de Lux Boelitz Vidal (2020).

Os critérios de seleção dos objetos para comercialização nas lojas provocaram desequilíbrio no sistema de produção de alguns povos indígenas, pois havia predileção pela cestaria, tecidos e objetos de miçanga em detrimento da cerâmica, que tinha alto risco de quebra durante o transporte (BARBOSA, 1991). A Artíndia adquiria os produtos conforme os interesses do mercado, promovendo um aumento indiscriminado da demanda de alguns objetos, muitas vezes de um povo específico. Ribeiro (1983) aponta que a produção para a venda do toucado Kayapó representou um grande desfalque para a fauna avícola à disposição dos índios.

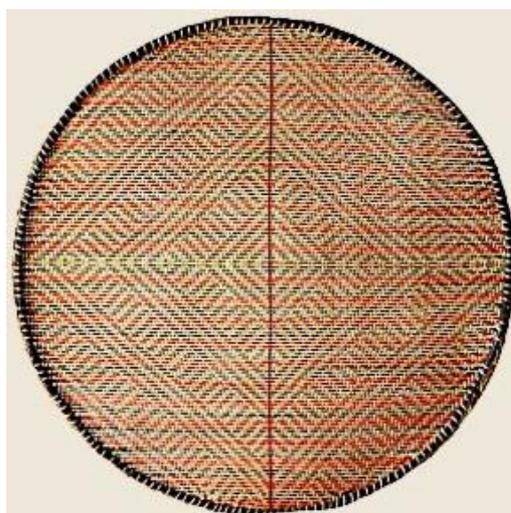
Figura 28 – YNHIRE guerreiro Kayapó usando um toucado de penas de papagaio



Fonte: SCHOELLER (s.d).

Para além da gestão de recursos naturais, a preferência da loja por determinados produtos alterou características estéticas e culturais de alguns povos para atender ao mercado consumidor. O sucesso do comércio de cestaria, que representava 90% da produção para o comércio no rio Negro, fez com que alguns povos, a exemplo dos Baniwa, perdessem o monopólio da confecção dos urupemas²³ (RIBEIRO, 1983).

Figura 29 – Exemplo de urupema Baniwa



Fonte: ARTE BANIWA (s.d.)

²³ Peneira de fibra vegetal.

Esses problemas provocaram uma série de debates, especialmente entre antropólogos, sobre as consequências da atuação da FUNAI na comercialização de objetos indígenas. Havia uma preocupação em relação à mudança do papel social do objeto, da contribuição para a extinção de animais silvestres, da exploração descontrolada de materiais exauríveis, bem como das mudanças na divisão do trabalho no grupo. Algumas pesquisas realizadas por antropólogos colocaram em dúvida se havia um retorno justo aos indígenas, pois a margem de lucro auferida pela loja e a destinação da renda era uma incógnita. A estimativa era de que o indígena recebia, no máximo, um décimo do valor de venda do seu produto. Essa situação não era desconhecida por eles, mas, por se tratar de uma fonte de renda garantida, aceitavam as condições apresentadas (RIBEIRO, 1983).

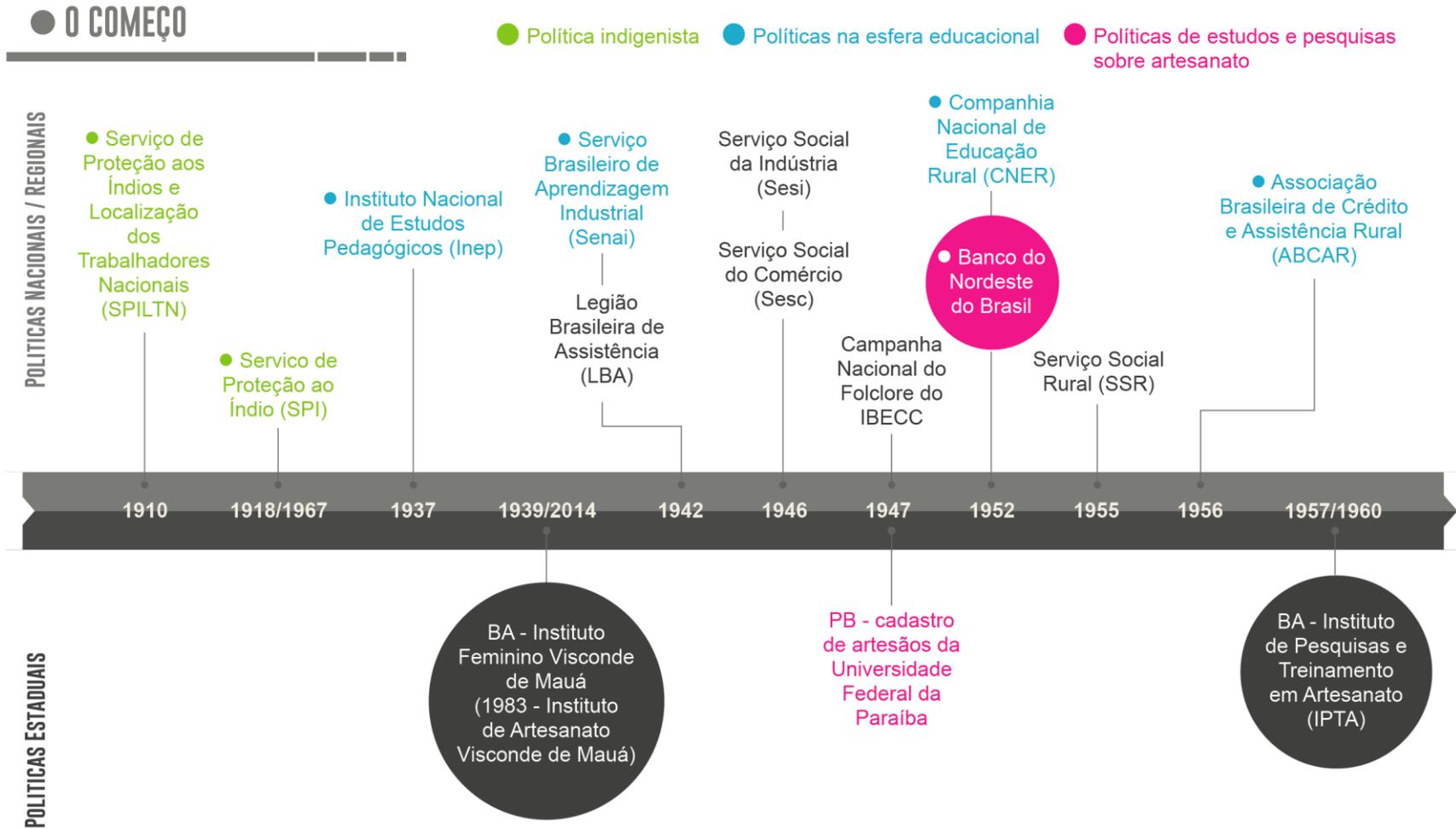
O Programa Artíndia bem como as atividades das lojas foram encerradas em 2009, após a publicação do Decreto n. 7.056, de 28 de dezembro daquele ano, juntamente com a extinção da Coordenação Geral de Artesanato, permanecendo, apenas, a loja do Museu do Índio no Rio de Janeiro. Atualmente, a FUNAI atua no apoio ao artesanato indígena pela Coordenação-Geral de Promoção ao Etnodesenvolvimento.

Em 1973, foi aprovada a Lei n. 6.001, de 19 de dezembro, mais conhecida como “Estatuto do Índio”, pela qual buscou-se garantir os mesmos direitos dos demais brasileiros, “resguardados os usos, costumes e tradições indígenas, bem como as condições peculiares” (BRASIL, 1973, p. 01). O Estatuto dispõe que “o artesanato e as indústrias rurais serão estimulados, no sentido de elevar o padrão de vida do índio com a conveniente adaptação às condições técnicas modernas” (BRASIL, 1973, p. 08). O debate acerca das consequências geradas pela comercialização do artesanato indígena foi importante para compreender os artefatos dentro de seu contexto cultural e temporal, em que nem todos podem assumir o caráter de mercadoria. A produção artesanal para fins comerciais estimula e preserva técnicas, símbolos e pode promover autonomia cultural e econômica dos povos.

A questão sobre a exploração da matéria-prima entrou em um debate nacional maior que ganhou responsabilidades administrativa, civil e criminal. Foi aprovada a Lei n. 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, a respeito de atividades lesivas ao meio ambiente, que impede, dentre outras coisas, a comercialização de artefatos indígenas que utilizam matéria-prima animal, como cocares de penas de aves. A FUNAI vem atuando juntamente à Polícia Federal e ao Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) para encontrar um caminho para a comercialização dos artefatos indígenas sem maiores impactos ao meio ambiente. Há muito o que avançar nas políticas públicas voltadas especificamente ao

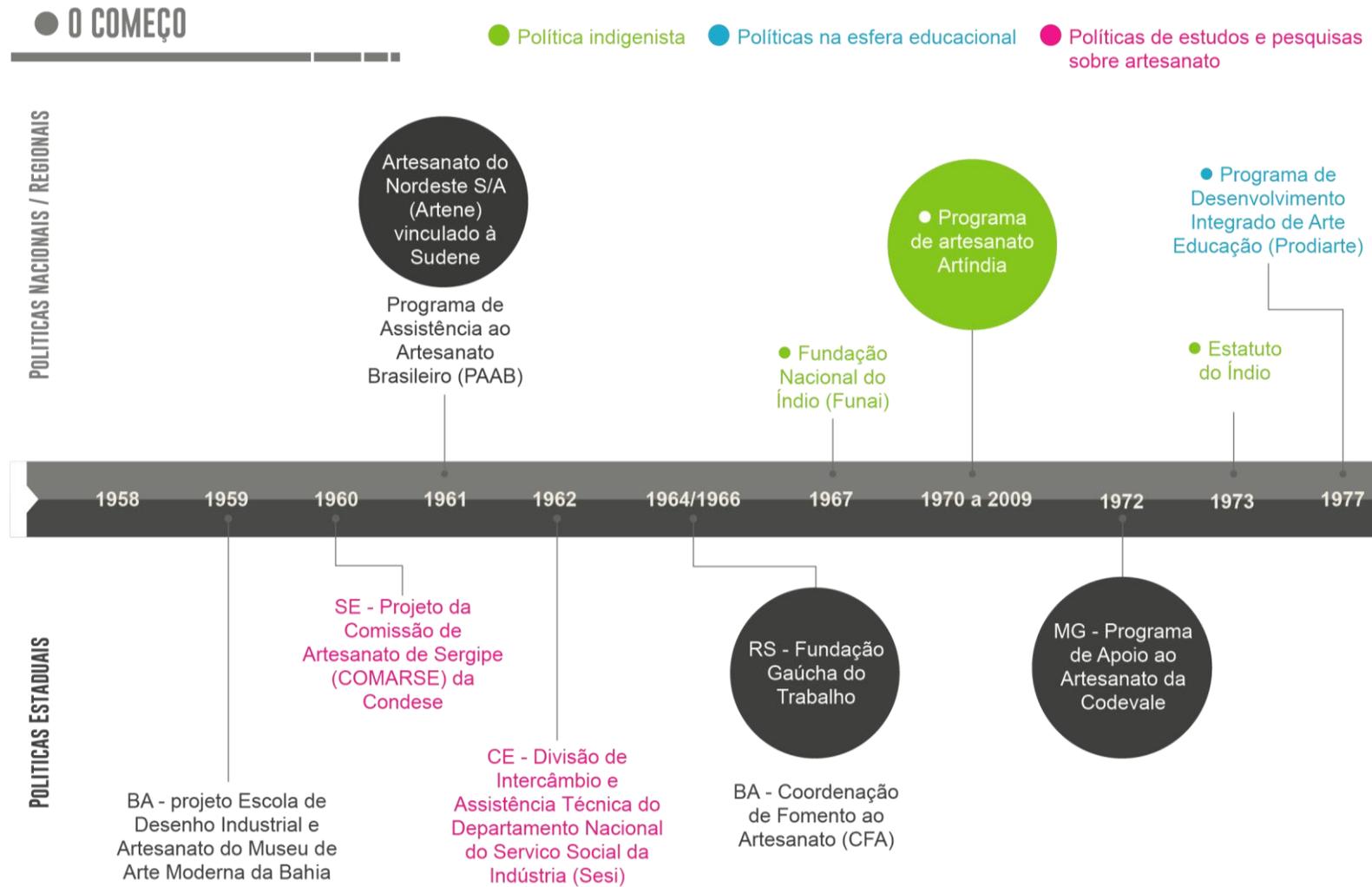
artesanato indígena: resgatar culturas esquecidas, permitir um sistema de produção sustentável, remunerar adequadamente a produção, incluindo o direito autoral dos grafismos e da arte indígena, bem como ter políticas consistentes e destinação de orçamento compatível com a demanda e a importância do artesanato indígena.

Infográfico 10 – O começo: as primeiras políticas públicas para o artesanato de 1910 a 1960



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Infográfico 11 – O começo: as primeiras políticas públicas para o artesanato de 1958 a 1977



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

5.2 A PASSAGEM: POLÍTICAS ASSISTENCIALISTAS E VISIBILIDADE INSTITUCIONAL

*Enquanto eu puder trabalhar, eu não vou parar*²⁴

Para compreender os avanços e a descontinuidade de algumas políticas artesanais, é importante conhecer a característica dos governos da ditadura militar. O regime que durou de 1964 a 1985 foi marcado por um ideal desenvolvimentista e pela busca da consolidação de uma identidade nacional, premissas que impactaram as definições das políticas. Contudo, apresentou nuances em sua trajetória que não permite avaliá-lo como um período uniforme.

O ideal desenvolvimentista, deste período, foi promovido por uma política de substituição de importações, expansão da indústria de base e obras de infraestrutura. Espelhado em modelos internacionais, mirava transformar o Brasil em um país capitalista, inseri-lo no rol de países do Primeiro Mundo.²⁵ O processo de industrialização havia iniciado na década de 1950, mas continuou sendo estratégico no regime ditatorial, promovido com incentivos fiscais e creditícios, além do estímulo à exportação (CARA, 2010).

Entre 1968 e 1972, ocorreu o chamado “Milagre Econômico”, beneficiado por um cenário externo favorável e pela entrada de investimento estrangeiro no país. Entretanto, tal período de crescimento econômico não se sustentou, devido a dependência do sistema financeiro e do comércio internacional e foi seguido por uma grave crise econômica, tendo, o país, sofrido com problemas como altos índices de inflação, dívida externa, concentração de renda, desemprego e informalidade. Mesmo no apogeu da economia, seus resultados não alteraram a estrutura social brasileira e seus beneficiários ampliaram a desigualdade social.

A construção e consolidação da identidade nacional deu-se pela tentativa de superação da diversidade regional para assimilar novos valores decorrentes das transformações capitalistas. A complexa estratégia de atuação apresentou ambiguidades e contradições, já que pretendia manter consagradas tradições brasileiras, mas se abria para as tendências culturais dominantes de países hegemônicos para estar em consonância com os ideais modernistas de país (FERNANDES, 2013). O regime buscava a integração nacional por meio do controle sobre o processo cultural marcado, principalmente, pela censura à produção cultural considerada subversiva, instituída pelo Ato Institucional n. 5 (AI-5), em 1968. Por outro lado, incentivava

²⁴ Depoimento de Elza Pozzobon Noal, artesã de Uruguaiana no Rio Grande do Sul, retirado do documentário “Mulher Artesã Brasileira – região Sul”, de 2013.

²⁵ Termo utilizado na época para identificar países que hoje são classificados como desenvolvidos.

a produção afinada com aqueles que eram considerados valores da cultura brasileira, por isso foi importante a criação de órgãos governamentais para regulamentar e organizar a produção e distribuição cultural pelo território brasileiro (FERNANDES, 2013). Em 1974, no governo Geisel, há o início da abertura política na promessa de um processo lento e gradual da redemocratização, que só aconteceu efetivamente em 1985, após manifestações populares por reivindicação de eleições diretas.

O capítulo anterior mostra uma efervescência de políticas a favor do artesanato mesmo que inconsistentes. Parte delas ficaram estagnadas ou não tiveram o desenvolvimento almejado em decorrência das políticas do regime ditatorial, mas, em 1975, iniciou-se uma estruturação das políticas de artesanato em âmbito nacional. Este subcapítulo apresentará as políticas de artesanato que se consolidam no contexto desse período tomando os dois caminhos a seguir: i) artesanato enquanto parte de uma política cultural; ii) artesanato incorporado a políticas de desenvolvimento social. O final de cada subcapítulo trará uma linha do tempo com as informações apresentadas.

5.2.1 Do folclore à cultura: artesanato na política nacional

*Essas cabeças, eu já vinha fazendo elas. Há tempos. Já tá com uns quarenta e poucos anos que eu descobri essa arte e venho fazendo ela.*²⁶

A “distensão” do regime ditatorial, período que Geisel nomeou como de transição à democracia, em 1974, marca uma nova visão para as políticas culturais no país mesmo que cercada de desconfiança pela sociedade civil, dada a postura do governo nos anos anteriores. O então recém nomeado ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, queria uma nova concepção para a cultura que se distanciasse dos projetos defendidos até então, visto que a “ideologia tradicional não seria adequada ao desenvolvimento do capitalismo que tem o Estado como promotor da racionalidade e da técnica. Há necessidade de contar com um novo intelectual e com um novo aparato organizacional” (OLIVEIRA, 2007 *apud*. MAIA, 2012, p. 225).

Com este intuito, elaborou a Política Nacional de Cultura, em 1975, que tinha por objetivo: “Apoiar e incentivar as iniciativas culturais de indivíduos e grupos e de zelar pelo

²⁶ Depoimento de D. Irineia, mestre artesã de Muquém em Alagoas, retirado de vídeo disponibilizado na página Novos para Nós no dia 12 de julho de 2020 (NOVOS PARANOS, 2020).

patrimônio cultural da Nação, sem intervenção do Estado, para dirigir a cultura” (BRASIL, 1975, p. 05). O documento ressalta, constantemente, que o Brasil é um país democrático e que considera importantes a autonomia e a liberdade de criação cultural, termos incompatíveis com um regime ditatorial. Apesar de suas contradições, o documento aponta para o respeito à criação popular e valorização da cultura nacional, a partir da sua diversidade regional. Afirma não ser possível pensar o desenvolvimento econômico sem levar em consideração a dimensão cultural e que a condução do desenvolvimento não pode ficar restrita à uma elite intelectual, pois não há sustentação sem a participação de todos os agentes que integram esse desenvolvimento. Contudo, o documento mantinha o entendimento de cultura como definidora da identidade nacional associada à manutenção da segurança nacional (MAIA, 2012).

Em tal Política Nacional, o artesanato é citado diretamente e indiretamente ao referir-se ao folclore em relação à importância da preservação e da difusão das manifestações culturais que estariam ameaçadas pelos valores estrangeiros, sob risco de massificação e homogeneização cultural. O apoio a tais atividades, portanto, não deveria ser apenas de preservação, mas de incentivo à criação. Havia, assim, um olhar diferente frente ao patrimônio e à preservação, já que estes não se restringiam à defesa da memória e dos símbolos nacionais, mas estimulavam a criatividade e a “capacidade de aceitar, de absorver, de refundir, de recriar” do brasileiro (BRASIL, 1975, p. 16). Dentre as diretrizes da política cultural estava “o estímulo à criação nos diversos campos das letras, das artes e artesanato, das ciências e da tecnologia, bem como a outras expressões do espírito do homem brasileiro, visando à difusão desses valores através dos meios de comunicação de massa” (BRASIL, 1975, p. 24).

O movimento folclorista estava enfraquecido institucionalmente, apesar de ter conquistado espaço no discurso cultural durante a década de 1950. Desde o início do regime ditatorial, a Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) não avançava com seu projeto de inserção do tema em espaços universitários e não tinha orçamento para manter os encontros e seminários. No entanto, a Campanha não morreu. Após a criação da Fundação Nacional de Artes (Funarte), em 1975, como parte da mudança de postura do governo militar frente às políticas culturais, a Campanha em Defesa do Folclore foi incorporada à instituição e passou a chamar-se Instituto Nacional do Folclore, em 1978. Assim, a Política Nacional de Cultura apresenta uma nova perspectiva para o folclore: menos estático e mais transformador.

As mudanças nas políticas culturais vão além da elaboração da Política Nacional de Cultura. A criação de determinadas instituições foi importante, também, para a mudança dos agentes responsáveis pelas políticas culturais. Um deles foi Aloísio Magalhães, relevante

mobilizador e idealizador dessas políticas. Sem vínculos políticos, Aloísio transitava bem no governo e fora dele. O sucesso conquistado por seu trabalho como designer o colocou como parte da nova intelectualidade brasileira, o que aumentou sua capacidade de articulação com a elite do país. Assim, conseguiu não apenas idealizar, mas executar projetos importantes, um exemplo disso foi a criação do Centro Nacional de Referência Cultura (CNRC).

Motivado por suas reflexões a respeito da falta de identidade do Design brasileiro, Aloísio acreditava que o caminho estava na cultura, elemento essencial para um desenvolvimento autóctone e autônomo. O CNRC, já apresentado no capítulo sobre o movimento modernista, tinha como premissa o relacionamento entre cultura e desenvolvimento, porque “[...] no mundo real ambos os conceitos estão inter-relacionados, pois a cultura representa um dado indispensável na busca de soluções para os dilemas políticos, econômicos e sociais” (CNRC, [s.d.], p. 03). Inspirado em declarações da Organização dos Estados Americanos (OEA) e da UNESCO, considerava a diversidade cultural como instrumento para integração dos povos a partir do respeito mútuo. Fora da institucionalização governamental, o CNRC conseguiu executar 27 projetos, estabelecendo parcerias com ministérios e o Sudene, dentre outras instituições, sendo sete os projetos voltados para o artesanato. A partir da conjuntura brasileira da época, de acordo com o CNRC:

[...] verificava-se, por um lado, o processo de decadência da evolução natural do artesanato, sufocado pela concorrência do desenvolvimento industrial e suas consequências, e, por outro lado, a eventualidade, por razões econômicas e sociais, de o Estado lançar mão do artesanato como meio de proporcionar empregos e produção com menos dispêndio de capital (CNRC, [s.d.], p. 05).

Assim, as propostas para o desenvolvimento do artesanato precisavam levar em consideração a relação do processo de produção e do objeto com o contexto cultural em que se desenvolve. Aloísio trabalhava com o conceito de bem cultural, ao invés de patrimônio cultural, e de cultura, ao invés de folclore (CHUVA, 2011 *apud*. DUTRA, 2017). Até então, o conceito de bem cultural, no Brasil, estava restrito aos bens móveis e imóveis, podendo ter valor criativo próprio, valor histórico ou de criação espontânea em que se enquadra o acervo artístico (MAGALHÃES, 2017). No entanto, Aloísio considerava que havia “vasta gama de bens – procedentes sobretudo do fazer popular – que por estarem inseridos na dinâmica viva do cotidiano não são considerados como bens culturais nem utilizados na formulação das políticas econômica e tecnológica” (2017, p. 156).

Como já foi dito, o CNRC não estava estritamente focado na preservação e no mapeamento do artesanato, mas acreditava que influenciar na atividade, pelo processo da “pesquisa + ação”, seria o caminho a ser seguido pelo Design brasileiro. A exemplo do artesanato:

[...] as instituições voltadas para a pesquisa, limitadas ao universo acadêmico, estariam sofrendo um processo de especialização e compartimentação, importando modelos; as instituições voltadas para a ação, por sua vez, estariam tomando resoluções sem um mínimo de conhecimento prévio das realidades que circunscrevem os fazeres artesanais no país. Assim, estariam adotando orientações limitadas, imediatistas e até equivocadas (ANASTASSAKIS, 2007, p. 106).

Em seu propósito, estabeleceu uma relação com passado, presente e futuro por meio do saber, em que a técnica e a tradição estavam a serviço do desenvolvimento econômico igualitário, mantendo suas marcas mais genuínas. Em 1979, o CNRC é incorporado à estrutura do IPHAN e Aloísio Magalhães assume a presidência da instituição. De acordo com Anastassakis (2007), não era o caminho natural do CNRC estruturar uma política patrimonial, mas havia necessidade de uma institucionalização definitiva, assim, a incorporação ao IPHAN foi uma saída política circunstancial encontrada pelo grupo. Logo, os ideais e o pensamento constituinte do CNRC ganharam amplitude na instituição e Aloísio inaugurou uma nova fase para as políticas culturais, especialmente para as políticas de patrimônio.

Os estudos de patrimônio cultural nacional dividem as políticas de preservação em duas fases: a primeira, denominada “fase heroica”, se inicia em 1937 com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que mais tarde viria a ser o IPHAN, sob a liderança de Rodrigo Melo Franco de Andrade; a segunda seria a “fase moderna” que se inicia com a gestão de Aloísio Magalhães no IPHAN. A primeira mudança realizada por ele foi na estrutura da instituição, ao integrar o CNRC e o Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas (PCH) ao IPHAN, optou por desdobrá-las em Fundação Pró-Memória e Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, respectivamente, respondendo pela sigla SPHAN/Pró-Memória. Assim, o CNRC não só continua suas atividades sob o teto do IPHAN, como é efetivamente integrado à instituição.

Com Aloísio Magalhães na presidência, o IPHAN começou a repensar o patrimônio cultural brasileiro sem restringi-lo aos grandes monumentos e aos marcos da história oficial reconhecidos pela elite brasileira, mas passa a incluir manifestações culturais de conhecimento popular, especialmente de grupos indígenas, negros, imigrantes e classes populares em geral. É o início da reavaliação sistemática dos critérios adotados para preservação dos bens culturais,

questionando quem tem legitimidade para eleger um patrimônio que merece ser preservado e em nome de que grupo de interesses, assumindo, assim, a dimensão política e social do tombamento (FONSECA, 2001).

Aloísio saiu do IPHAN em 1981 para assumir a Secretaria de Cultura do Ministério da Educação e Cultura (MEC), dando continuidade e amplitude ao seu pensamento. Sua atuação no CNRC e no IPHAN estava alinhado à Política Nacional de Cultura e aos interesses do MEC. No início de sua gestão, realizou um seminário para definir as prioridades de atuação para implantação da Política Nacional de Cultura que se materializou no documento “Diretrizes para Operacionalização da Política Cultural do MEC”. Fruto de uma construção coletiva, com a participação de órgãos como a Fundação Pró-Memória, o antigo CNRC, e a Funarte, o documento estabeleceu o conceito de cultura que norteou a atuação da secretaria, em que diz:

Cultura, portanto, é vista como o processo global em que não se separam as condições do meio ambiente daquelas do fazer do homem, em que não se deve privilegiar o produto – habitação, templo, artefato, dança, canto, palavra – em detrimento das condições históricas, sócio-econômicas, étnicas e do espaço ecológico em que tal produto se encontra inserido (BRASIL, 1981, p. 03).

Esse conceito, com características antropológicas, prioriza o processo e a manifestação artística, reforçando a posição de defesa de uma política sócio cultural que beneficiaria grupos marginalizados, especialmente ao ressaltar a importância de valorizar bens culturais ainda não consagrados. Essa posição fica explícita no trecho “é evidente a necessidade de serem considerados na política de desenvolvimento socioeconômico os indicadores culturais, sobretudo aqueles identificados no fazer popular” (BRASIL, 1981, p. 02). A postura política de Aloísio era adequada aos ideais do governo militar, pois colocava em segundo plano a produção artística contemporânea, vista como subversiva e uma ameaça ao regime (ANJOS, 2002).

O documento também aborda o risco de massificação e de homogeneização por meio da “moderna indústria cultural” que, apesar de considerá-la “democratizadora do acesso a bens e manifestações culturais”, acredita que ela privilegia outros contextos culturais em detrimento da produção brasileira e que a Secretaria de Cultura deveria agir em relação a esse problema (BRASIL, 1981). Assim, estabeleceram-se duas vertentes de atuação: a patrimonial e a de produção cultural. A primeira relacionada à preservação e memória e a segunda à criação e difusão cultural.

A Funarte foi uma instituição representante da mudança institucional proposta pelo governo e tinha por objetivo implementar a vertente da produção cultural e viabilizar a Política

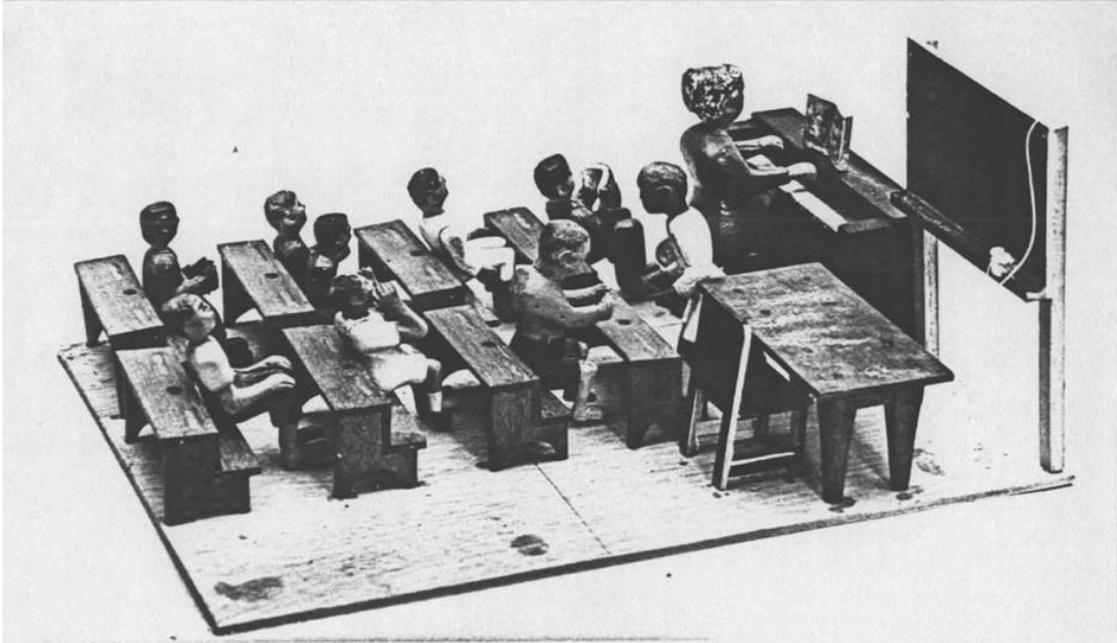
Nacional de Cultura (FERNANDES, 2013). O Instituto Nacional do Folclore (INF) mantinha a significação do folclore e estratégia de preservação elaborada pela Campanha em Defesa do Folclore quando foi incorporado à Funarte, em 1978. A realização de exposições para divulgação do folclore nacional era atinente à estratégia de difusão cultural, assim, a narrativa apresentada em cada exposição tinha muito a dizer sobre a proposta do instituto. A exposição no Museu do Folclore Edison Carneiro, realizada em 1980, foi dividida em módulos conforme capítulos da publicação “Folclore Brasileiro”,²⁷ isto é: lúdica infantil, medicina popular, danças e folguedos, instrumentos musicais, literatura de cordel, religiosidade popular e artesanato; ou seja, estava organizada da mesma maneira que os estudos de folclore (SILVA, 2010). A proposta de posicionar o folclore como representação do povo e símbolos de união nacional, impedia associar a manifestação ao seu autor, como já explicado no capítulo sobre o Movimento Folclorista. No entanto, a exposição apresentou parte das peças de artesanato com a indicação de autoria, ora apresentando seus criadores como artesãos ora como expoentes das artes plásticas brasileiras. Silva (2010, p. 89) ressalta que a exposição apresentava “conflitos conceituais que empurravam a instituição para um renovação”.

Em 1982, Lélia Frota assume o cargo de diretora do INF, a convite de Aloísio Magalhães em sua gestão na Secretaria de Cultura. Lélia trabalhou no IPHAN por trinta anos, onde adquiriu experiência sobre patrimônio cultural. Em sua gestão no INF, estabelece um olhar da antropologia social às pesquisas da instituição e adota as mudanças propostas na política cultural e patrimonial para o instituto. Apesar de haver resistência por parte das comissões estaduais de folclore, Lélia começou um processo de renovação que incluiu a substituição gradual do termo folclore para o termo cultura. Das ações promovidas, a principal foi a criação da Sala do Artista Popular, em 1983, como espaço de exposições de curta duração para promover comercialização dos produtos dos artistas e comunidades artesanais. Até então, a Funarte possuía uma loja que comercializava objetos artesanais com o “selo Funarte”, sem indicação de autoria ou qualquer informação de procedência do objeto. O encerramento das atividades dessa loja deu lugar à Sala do Artista Popular que se apresenta:

[...] como um modelo de comercialização no qual os objetos têm sentido, significado, identificação e autoria, além de haver a presença física dos artistas e informações detalhadas sobre os contextos de produção. Com isso, Lélia Frota encerrava um ciclo institucional de comercialização do artesanato e mostrava que a antiga forma era prejudicial aos próprios artesãos (MENDES, 2016, p. 113).

²⁷ Folclore Brasileiro é uma publicação de 14 volumes, entre 1977 e 1982, cada um dedicado ao folclore de um estado da federação.

Figura 30 – “Escola de Dona Philomena” escultura de Antônio de Oliveira apresentada no catálogo da exposição “O mundo encantado de Antônio de Oliveira” na Sala do Artista Popular em 1983



Fonte: Acervo digital do CNFCP (2015).

Outra iniciativa de Lélia Frota na gestão do INF foi o Projeto Piloto de Apoio ao Artesão, de ação direta nas comunidades que surgiu após recomendação realizada no Encontro Produção de Artesanato Popular e Identidade Cultural, em 1983. Como resultado, defendia que as políticas públicas de cultura deveriam atuar, também, na dimensão econômica, assim, o INF deveria realizar pesquisas de abordagem etnográfica sobre o produto artesanal e o contexto social de produção, associando aspectos simbólicos e funcionais para compreender sua comercialização (MENDES, 2016).

Figura 31 – Centro de Cultura Popular Mestre Noza, em Juazeiro do Norte no Ceará, criado após o Encontro Produção de Artesanato Popular e Identidade Cultural pelo projeto piloto de apoio ao artesão do Instituto Nacional do Folclore



Fonte: TEIXEIRA (2019).

A atuação do INF foi mais um vetor de mudança nas políticas culturais nesse período e estabeleceu uma nova forma de pesquisa, documentação, promoção e comercialização do artesanato brasileiro, centrado no homem e no ambiente que o cercam. O objetivo não era a preservação, mas uma política cultural voltada para o desenvolvimento do artesão e de sua comunidade, tendo como premissa a pesquisa etnográfica, ou seja, a identidade cultural como base para o desenvolvimento econômico.

Aloísio Magalhães faleceu em 1982. Lélia Frota pediu demissão em 1984. Contudo, as mudanças institucionais promovidas por eles permaneceram e tornaram-se um marco nas políticas culturais do Brasil. A perenidade da mudança se dá com a aprovação da Constituição Federal de 1988, que incluiu a proteção e valorização às manifestações culturais, bem como do patrimônio cultural brasileiro e a diversidade étnica e regional, e diz:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

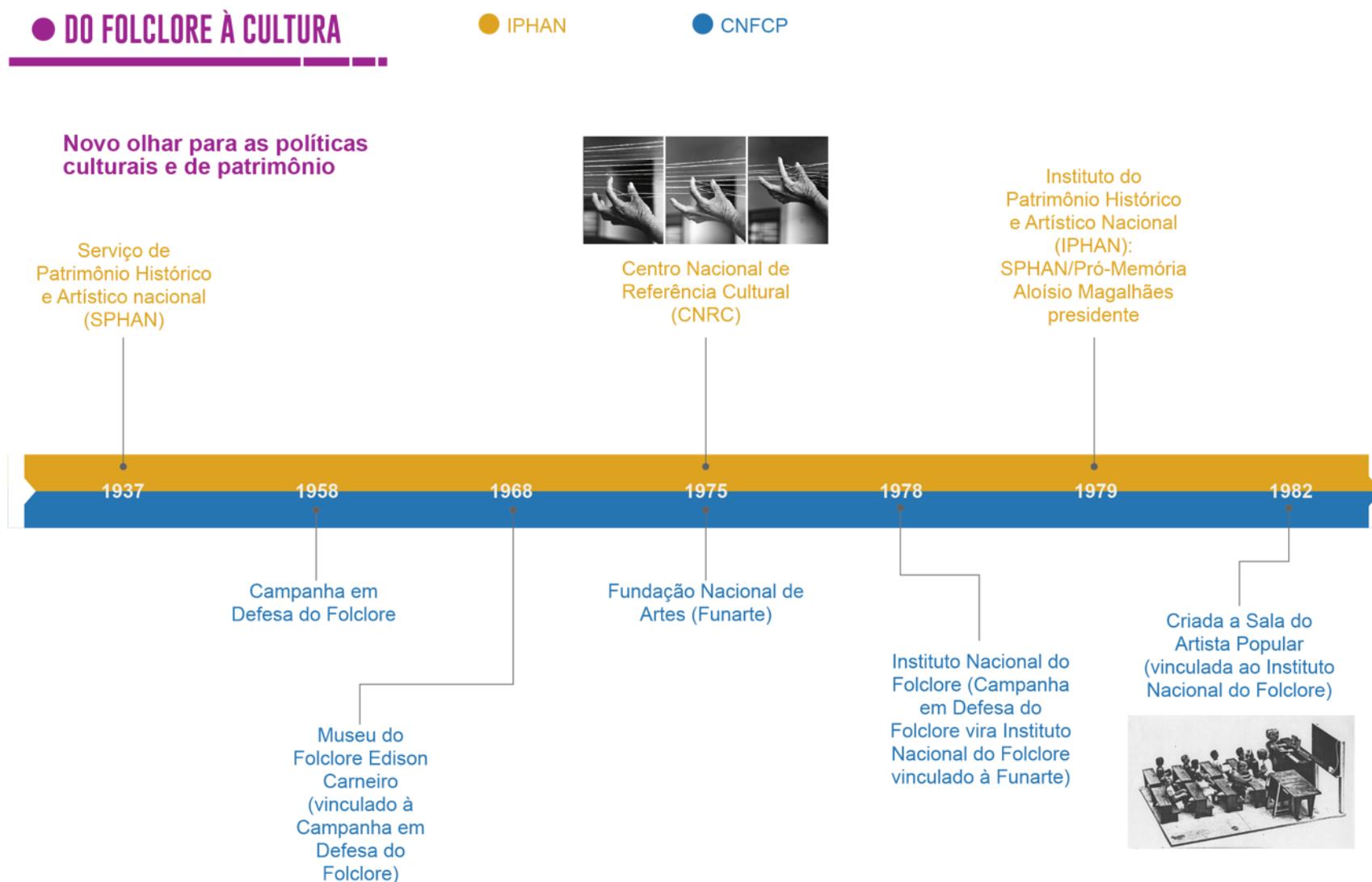
III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988)

O bem imaterial é reconhecido como patrimônio cultural brasileiro, a diversidade entre os povos e regiões é valorizada e a liberdade de expressão é assegurada pela Constituição. Há uma nova perspectiva para o artesanato sob a perspectiva cultural e um marco constitucional que orienta as políticas públicas.

Infográfico 12 – Do folclore à cultura: artesanato na política nacional de 1937 a 1982



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

5.2.2 PNDA: na teoria isto, na prática aquilo

*Juntou os artesãos tudinho: ‘Artesão unido jamais será vencido’ e a gente terminou sendo vencido naquela época.*²⁸

A partir de 1975, acontece outro movimento para a construção de uma política nacional do artesanato. A maioria das políticas estabelecidas, até então, eram regionais e tinham características assistencialistas, sem perspectiva de promover autonomia ao artesão, ou estavam restritas a pesquisas e mapeamentos. Contudo, no Rio Grande do Sul, em 1964, a Secretaria de Trabalho do Estado e a Fundação Gaúcha do Trabalho, lideradas respectivamente por Arnaldo Prieto e Jorge Furtado, conceberam e implantaram um programa de fomento ao artesanato, em uma perspectiva não-assistencialista, para promover condições para o desenvolvimento do artesão. Entre 1964 a 1966, realizaram cadastramentos, cursos de formação, encontros de artesãos para identificar problemas comuns e debater possíveis soluções, além de proporcionar ao artesão a participação em feiras (PEREIRA, 1979). Essa experiência foi essencial para o artesanato ser incluído na agenda política do governo federal, quando Arnaldo Prieto assumiu o Ministério do Trabalho e Jorge Furtado como Secretário Geral, e criaram o Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (PNDA) na intenção de “ampliar oportunidades de emprego e renda a baixo custo de investimento” (PEREIRA, 1979, p. 116).

A Exposição de Motivos para a criação do PNDA afirma que existiam, no Brasil, cerca de um milhão de artesãos, sendo quatrocentos e trinta mil somente na região Nordeste, números referentes a estudos realizados pela Organização das Nações Unidas (ONU) (PEREIRA, 1979). A partir desses números infere-se que o artesanato constituía um setor econômico e social relevante que estava desassistido pelo Estado, apesar de já ter sido objeto de “iniciativas isoladas, esparsas e eventuais, sem uma coordenação mais larga que pudesse abranger uma concepção integrada de problema” (PEREIRA, 1979, p. 129). Assim, o PNDA foi criado pelo Decreto n. 80.098/77, de 08 de agosto de 1977, com a finalidade de promover, não somente a produção e comercialização do artesanato, mas a própria promoção do artesão, preocupando-se com a sua autonomia. Não se falava mais em uma política para capacitar e preparar mão de obra para a indústria brasileira, em parte por avaliar que os postos de trabalho gerados não eram

²⁸ Depoimento de Arlindo Monteiro, artesão de Maceió em Alagoas, retirado de vídeo gravado pelo Arlindo Monteiro em sua página pessoal (MONTEIRO, 2020).

proporcionais ao contingente de desempregados e porque o desenvolvimento tecnológico alcançado pela indústria brasileira exigia outro tipo de qualificação (BRASIL, 1980). Tampouco definem o programa como sendo destinado a pessoas de baixa renda, apesar de reconhecer que a maior parte dos artesãos se enquadram neste perfil. O artesanato passou a ser visto como um setor com características e demandas próprias que necessitava de atenção do poder público para se desenvolver, desde uma coordenação nacional à criação de instrumentos de regulação.

O PNDA, bem como suas metas e diretrizes, foi construído a partir da experiência e da colaboração de outras entidades. O Ministério do Trabalho realizou o 1º Encontro Nacional de Artesanato, em 1975, que formalizou o posicionamento dos órgãos do governo e estabeleceu um consenso para a criação do PNDA (BRASIL, 1980). Atuando como uma coordenação nacional, o programa só conseguiria alcançar seu objetivo se sua operação ocorresse no nível estadual ou regional. Seu plano nacional e as suas diretrizes norteadoras conquistaram, ao final de 1978, a adesão de dezesseis estados que ainda tinham autonomia para encontrar soluções locais com foco nos problemas do artesão.

O diálogo com outras entidades e atores foi prática recorrente do PNDA, como pode ser evidenciada pela realização do 2º Encontro Nacional de Artesanato, em 1977, e do I Simpósio Brasileiro de Artesanato, em 1980, mesmo após a saída de Arnaldo Prieto do Ministério, em 1979. O decreto de criação do PNDA instituiu a Comissão Consultiva do Artesanato com composição interministerial. A participação de instituições como a FUNAI, a Fundação Nacional Pró-Memória, o Instituto Nacional do Folclore, a Legião Brasileira de Assistência (LBA) e a Empresa Brasileira de Turismo (Embratur) demonstra a intenção em atuar como uma coordenação das políticas nacionais, integrando as diferentes visões sobre o artesanato (BRASIL, 1977). Também participavam dos diálogos, as Superintendências do Desenvolvimento Regional, representadas pela Sudene, Sudeco e Sudesul.²⁹ Importante destacar que, apesar da Sudeco existir desde 1967 apenas após sua associação ao PNDA, em 1975, que construiu o Programa de Desenvolvimento do Artesanato da Região Centro-Oeste. O marco do início do Programa foi a I Mostra de Artesanato da Região Centro-Oeste, em 1977, em parceria com o SESC e patrocínio do CNRC. A I Mostra comercializou em tempo recorde todas as peças em exposição e o trabalho de pesquisa virou acervo do CNRC. Em pouco mais

²⁹ A Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM) não desempenhou nenhum projeto ou programa voltado para o artesanato, exceto alguns trabalhos pontuais em estados como Amazonas e Roraima, especialmente na promoção de feiras de artesanato locais.

de 3 anos de atuação, a Sudeco já havia mapeado mais de 1700 artesãos e artistas populares, além de ter construído 18 edificações para a produção artesanal (MINISTÉRIO DO INTERIOR, 1979). O programa de artesanato da Sudeco é o resultado desse momento das novas políticas nacionais, uma vez que surgiu por provocação do PNDA, foi inspirado na atuação da Sudene e incentivado pelo CNRC.

Figura 32 – Catálogo da 1ª Mostra de Artesanato da Região Centro Oeste



Fonte: MINISTÉRIO DO INTERIOR, 1977.

A Comissão Consultiva do Artesanato, além de orientar as atividades do PNDA, tinha como uma das suas atribuições prioritárias “conceituar adequadamente o artesanato de modo a prescrever a sua identidade como atividade econômica peculiar e caracterizar profissionalmente o artesão” (BRASIL, 1977). Nesse momento, havia a necessidade de uma conceituação clara de artesanato que, para além de um interesse intelectual e acadêmico, se fazia premente para questões pragmáticas, como isenção fiscal, previdência social, dentre outras políticas. Seu conceito, até então, era abalizado pelo não-industrial, como pôde ser evidenciado pela criação do Imposto sobre Produto Industrializado (IPI) que surge, primeiramente, em 1964, pela Lei n. 4.502 sob o nome de Imposto de Consumo, que isentava alguns produtos de características artesanais, como rede de dormir, roupa de tropeiro, panelas e outros artefatos rústicos de barro bruto ou pedra (BRASIL, 1964). Somente em 1979, pelo Decreto n. 83.263, que regulamenta o IPI, em seu art. 4º explicita que não considera industrialização “a confecção ou preparo de produto de artesanato” (BRASIL, 1979), logo ficou estabelecido pelo art. 6º que:

Para os efeitos do inciso II do artigo 4º, produto de artesanato é o proveniente de trabalho manual realizado por pessoa natural, nas seguintes condições:

I – Quando o trabalho não conte com o auxílio ou participação de terceiros, assalariados ou não;

II – Quando o produto seja vendido ao consumidor, diretamente ou por intermédio de entidade de que o artesão faça parte ou seja assistido (BRASIL, 1979)

Mesmo após ter sofrido diversas alterações, sendo a mais recente pelo Decreto n. 7.212 de 2010, esta definição de artesanato permanece para fins de isenção de IPI. Contudo, no universo acadêmico, já havia alguns ensaios de definição, classificação e formas de assistência por parte do professor Carlos José da Costa Pereira, do antropólogo e folclorista Saul Martins e de outros intelectuais.³⁰ Alguns estados também estabeleceram sua própria definição e classificação de artesanato para permitir a identificação dos artesãos e garantir benefícios provenientes da política. No entanto, não havia coesão e unanimidade na comissão ou entre as secretarias de estado para que fosse concluída brevemente. Durante o I Simpósio Brasileiro de Artesanato, discutia-se que o academicismo das classificações e definições não refletiam a vida real do artesão brasileiro, o problema era equivalente a “tentar vestir alguém com uma roupa que ora é demasiado larga ora é demasiado curta” (BRASIL, 1980, p. 175). O documento “PNDA – concepções e diretrizes operacionais”, de 1978, evidencia a dificuldade da conceituação e definição de enfoque:

Há diferença quando se busca uma definição ontológica de determinado objeto ou fenômeno, ou quando se busca uma definição meramente operacional. Aquela é absoluta e universal. Esta é relativa, dependendo dos enfoques específicos determinantes da ação desejada.

Na verdade, as instituições – como os Ministérios, por exemplo – que compõem o Governo – são estruturas que enfocam, cada uma a seu modo, a ação de governo, sobre determinados objetos e fenômenos.

Evidentemente tais enfoques são diferentes. Por isto, é impossível, a nível operacional chegar à unanimidade de conceitos sobre cada objeto ou fenômeno que seja abordado.

Deve-se chegar, sim, à complementariedade harmônica de modo que, dos diversos enfoques – definições operacionais – o objeto possa ser abordado – e promovido – integralmente.

Quando tal distinção não é feita, surge necessariamente, o conflito de enfoques. O Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato deve preocupar-se com definições operacionais, no planejamento de sua ação. O problema da definição ontológica é de investigação científica, e, portanto, atemporal. (GIUSTINA, 1978 *apud*. PEREIRA, 1979, p. 136)

³⁰ Nos Anais do I Simpósio Brasileiro do Artesanato, de 1980, há citação sobre a produção do folclorista e sociólogo Alceu Maynard Araújo. Em decorrência da pandemia, não foi possível ter acesso às suas publicações para avaliar o conteúdo de sua produção.

O PNDA concordava que não era mais possível dar significado e definir abordagem baseado na dicotomia tecnicista e cultural, pois compartimentava a atividade e o objeto artesanal apenas para atender o propósito de sua linha de pensamento (PEREIRA, 1979). As políticas culturais tinham foco na pesquisa e preservação das técnicas artesanais, ou seja, tinham o olhar voltado para a atividade em si, enquanto as políticas assistenciais buscavam garantir complemento de renda ao artesão com a inserção do artesanato no mercado, por isso tinham o olhar voltado para o produto.

Assim, o PNDA decide abranger o produto, a técnica e o produtor criando “oportunidades para que o artesão se promova, como homem e como profissional, através do seu trabalho, zelando para que este não seja destruído ou mutilado em seu caráter, em sua identidade cultural” (BRASIL, 1980, p. 03). Nesse sentido, o PNDA se propôs a discutir em sua política, não somente aspectos de cunho produtivo, mas também se atentou aos cuidados essenciais ao artesão, como agente principal da existência do artesanato, e para seu território, que é intrínseco à sua produção. Assim, uma vez que as políticas de moradia e de saúde eram excludentes e o artesão não figurava dentre os cidadãos beneficiados, o PNDA passou a discutir políticas voltadas para saúde, moradia do artesão e o bem-estar da comunidade.

Outro ponto a se considerar é que, nesse período, o país apresentava muitos desempregados, conseqüentemente crescia o “setor informal” constituído por pessoas que exerciam alguma atividade laboral sem contrato de trabalho ou sem constituição de pessoa jurídica. O artesão ocupava um “não-lugar” nos setores produtivos e fazia parte desse grande conjunto de trabalhadores informais do Brasil, o que o colocava em um mercado não regulado e com dificuldade de acessar benefícios destinados aos setores produtivos, como acesso à crédito, subsídios, previdência social, assistência de saúde, dentre outros.

A resposta do PNDA para estes problemas foi propor uma definição para a situação jurídica do artesão, a exemplo da Fundação Gaúcha do Artesanato que realizava o cadastramento dos artesãos para mapear a produção do estado e garantir benefícios ao artesão cadastrado, tais como participação em feiras e livre circulação de mercadoria pelo estado. Assim, o Decreto n. 83.290, de 13 de março de 1979, dispõe sobre a classificação de produtos artesanais e identificação profissional do artesão e estabelece que será considerado artesanato aqueles produtos que receberem um número código pelo PNDA e que será realizado cadastramento dos artesãos para identificação profissional. Desta forma, produto e produtor estariam conectados por um código que permitisse o rastreamento e autenticidade da peça. A identificação profissional chegaria para o artesão com a Carteira de Trabalho, a devida

Previdência Social e seus efeitos tributários e creditícios. O decreto, no entanto, não apresentou nenhuma definição ou classificação, deixando essa tarefa a cargo da Comissão Consultiva do Artesanato que teria o papel de definir os critérios para identificação do artesanato, as condições para que as entidades pública ou privadas pudessem realizar a certificação e demais normas que se fizessem necessárias para a aplicação do decreto, tal como a forma de contribuição para a previdência. Sobre isso, o anexo 5 da publicação “Artesanato – definições, evolução e ação do Ministério do Trabalho”, de 1979, apresenta o relatório e proposta da Comissão Consultiva do Artesanato sobre a conceituação a ser utilizada pelo PNDA e a caracterização profissional do artesão, mas sem registro de data. No texto, considera-se artesanato:

- a) A atividade predominantemente manual de produção de um bem que requeira criatividade, e/ou habilidade pessoal, podendo ser utilizadas ferramentas e máquinas;
- b) O produto ou bem resultado da atividade acima referida;
- c) O resultado da montagem individual de componentes, mesmo anteriormente trabalhados e que resulta em novo produto. (PEREIRA, 1979, p. 144)

Todavia, o governo federal nunca publicou uma definição e/ou classificação para artesanato, tampouco estabeleceu os critérios necessários para a implantação do Decreto n. 83.290, o que dissolveu a força normativa do relatório. É sabido que foram emitidas algumas carteiras de trabalho para artesãos, mas sem os benefícios da Previdência Social e tributários. Malba Aguiar (2020),³¹ gestora do PNDA no final da década de 1980, confirma que o decreto alcançou pouco resultado, em parte por não ter o reconhecimento da profissão de artesão e por ter sido utilizado para fins políticos eleitorais. O próprio relatório da Comissão Consultiva do Artesanato estabelece que a conceituação apresentada é apenas para fins operacionais e de estímulo à atividade e ao produto artesanal, ficando sob responsabilidade dos Poderes e Órgãos estabelecer as condições para concessão de benefícios concernentes a conceituação, dando margem àquele tipo de prática de cunho eleitoral.

A conceituação proposta no relatório, bem como as discussões promovidas nos encontros do PNDA, descartam a possibilidade de empregabilidade do artesão ao estabelecer que “a atividade artesanal, deve desenvolver-se em ambiente doméstico, pequenas oficinas, postos de trabalho ou centros associativos de produção [...e que...] exclui o vínculo empregatício” (PEREIRA, 1979, p. 145). O artesanato não é visto mais como uma atividade pré-industrial, mas como uma atividade em si, logo lhe cabia o espaço da informalidade. Isso

³¹ Depoimento de Malba Aguiar realizado dia 18 de julho de 2020.

significava que o artesão deveria ser responsável não só pelo processo de produção, mas por todos os aspectos que envolvem o processo de comercialização. Os anais do I Simpósio Brasileiro do Artesanato expõem, de forma não estruturada, a necessidade do artesão de identificar canais de comercialização, se atentar para a qualidade do produto, normalizar seus preços, conhecer sobre o processo de marketing e receber orientação técnica e gerencial. Como consequência, foi recomendado que o PNDA faça articulação com o Centro Brasileiro de Assistência Gerencial à Pequena Empresa (CEBRAE), órgão vinculado ao Ministério do Planejamento e ao Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico (BNDE), que tinha como objetivo realizar capacitação empresarial por meio de consultorias e treinamentos gerenciais às pequenas e médias empresas. O órgão, criado em 1972, futuramente viria a ser o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae), esse processo será relatado devidamente em seção subsequente.

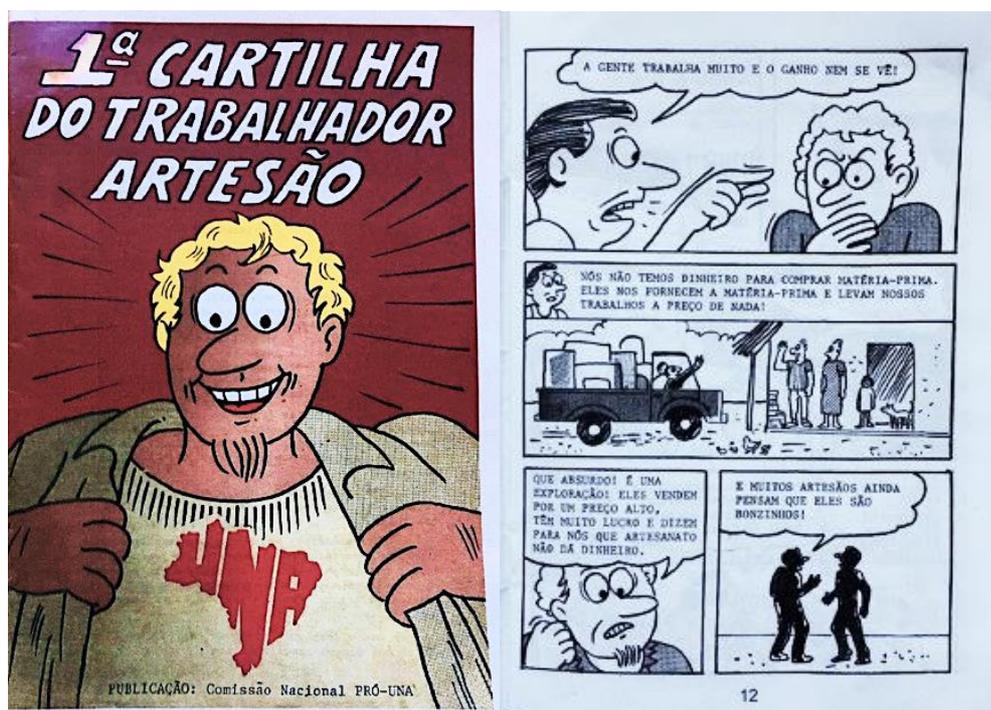
Apesar dos diagnósticos e debates em torno da situação do artesão e do artesanato no país, o PNDA não foi efetivo na implementação das propostas debatidas durante sua existência. Sua atuação deu-se, estritamente, na promoção da comercialização do artesanato, tendo pouco avanço na transformação do contexto social do artesão. Nos primeiros anos do programa, acreditava-se que o artesanato tinha potencial de exportação, sendo este um bom caminho para estimular a economia, pois utilizava matéria-prima que não seria de interesse da indústria, não exigia nenhum produto de importação para sua produção e o bem produzido teria apelo comercial fora do país (BRASIL, 1980). Contudo, as experiências não tiveram êxito.

Malba Aguiar (2020) acredita que os artesãos não estavam preparados para as exigências do mercado internacional, por isso o insucesso da iniciativa. Logo, a atuação voltada para o mercado se concentra na realização de feiras de artesanato. Ao todo foram realizadas 14 edições, em sua maioria na cidade de São Paulo, local cujas vendas eram mais expressivas. No contexto do mercado do artesanato, a década de 1980 representa um período de crescimento, resultado associado às feiras promovidas pelo PNDA, aos mercados estaduais de artesanato construídos e ao aumento do turismo que estimula o consumo de produto com características regionais.

É importante ressaltar que a realização das feiras nacionais de artesanato, além de comercializar objetos artesanais, promoveu a reunião de artesãos de todo o país que puderam trocar experiências e angústias e, assim, se organizar. Formaram uma comissão na X Feira Brasileira de Artesanato e realizaram o I Encontro dos Artesãos do Brasil, em São Paulo, concomitante com a XI edição da feira, em 1988. As reivindicações dos artesãos foram

expressas na 1ª Cartilha do Trabalhador Artesão, em forma de quadrinhos, como material da campanha educativa de mobilização e conscientização da categoria. O principal problema apontado no encontro foi a perda de espaços de comercialização para comerciantes e atravessadores e a falta de oportunidade para os artesãos da área rural que dependiam dos atravessadores para conseguir matéria-prima e comercializar. Na lista de reivindicações após o encontro estão “locais públicos de venda, financiamento para compra de matéria-prima e instrumentos de trabalho, assistência gerencial, direitos previdenciários” (PRÓ-UNA, [s.d.], p. 14), mas a ‘ordem do dia’ do encontro foi a discussão sobre a regulamentação da profissão, que para eles significava definir quem é o artesão, qual o produto do seu trabalho, quais as condições para o exercício da sua atividade laboral, além dos direitos e deveres desse profissional. As reivindicações dos artesãos tiveram pouca reverberação porque ocorreram próximo ao fim do PNDA, que foi extinto em março de 1991.

Figura 33 – Capa e página da 1ª Cartilha do Trabalhador Artesão

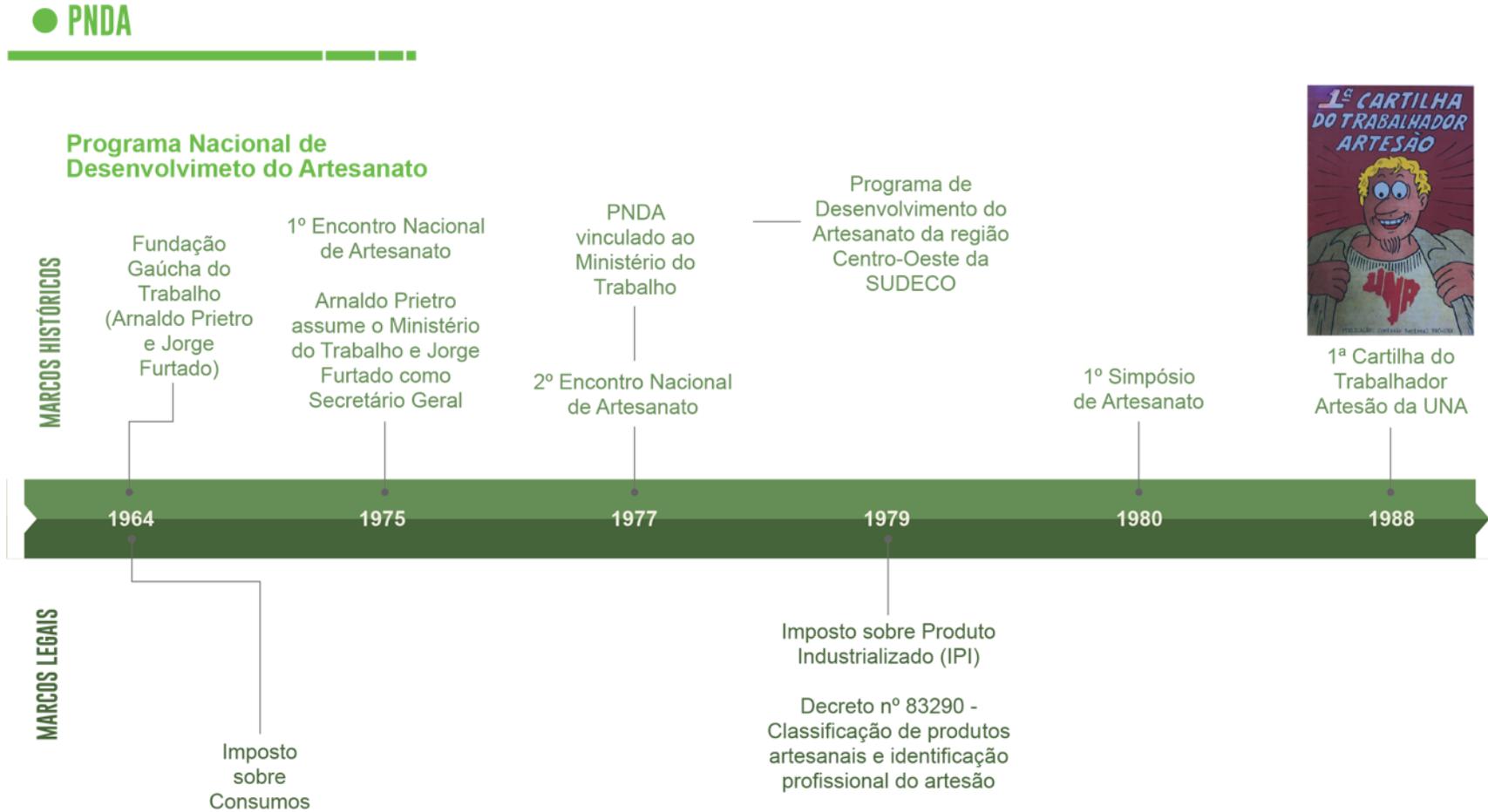


Fonte: PRÓ-UNA, [s.d.].

Em termos práticos, o PNDA pouco avançou nos objetivos de sua constituição, mas foi um marco nas políticas de artesanato em âmbito nacional. Estimulou a criação de programas de artesanato em todos os estados da federação, além de outras entidades públicas e privadas, promovendo grande visibilidade institucional para o artesanato. Realizou a articulação entre diversos órgãos do governo, diminuindo as divergências conceituais e programáticas das

políticas e programas públicos de artesanato. Promoveu debates importantes para o avanço da conceituação abrangendo os aspectos culturais do artesanato e discutiu propostas de classificação, como a diferenciação entre artesão-artífice a artesão-artista, mesmo sem apresentar uma definição para o artesanato em si. Assim, criou um ambiente de debate propício para que o artesanato não fosse visto apenas sob o olhar assistencialista, mas de oportunidades econômicas e sociais, apesar da sua execução não espelhar o debate.

Infográfico 13 – PNDA: na teoria isto, na prática aquilo de 1964 a 1988



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

5.3 ONDE ESTAMOS: EMPREENDEDORISMO E O ARTESANATO

*Quando você vê uma proposta de negócio, você tem que abraçar, amar, pra que aquilo dê tudo certo.*³²

Em 1985, o Brasil começa o processo de redemocratização após 21 anos de ditadura militar. O novo governo instalado, por um lado, atendeu demandas sociais reprimidas durante a ditadura como a criação do Ministério da Cultura, que incorporou a Fundação Pró-Memória, Funarte e o Instituto Nacional do Folclore. Por outro lado, o governo ainda era tutelado pelos militares e o país enfrentava uma crise econômica, política e social. As distinções de classes, de interesses sociais e políticos se evidenciam na construção da nova Constituição, promulgada em 1988, que estabeleceu ganhos para a população indígena, para o setor cultural e avançou na garantia dos direitos sociais e políticos (MACIEL, 2011).

A partir de 1990, acontece uma ruptura nas políticas públicas de artesanato vigentes e inicia-se uma nova fase voltada para o ideal empreendedor como ferramenta para “o deslocamento do ‘artesanato de subsistência’ para o ‘artesanato de mercado’” (SERAINÉ, 2009, p. 24). Apesar do fim repentino de algumas políticas, o caminho do artesanato para o empreendedorismo já vinha sendo construído lentamente na década de 1980 e pôde ser identificado em debates promovidos pelo PNDA. Esse movimento acompanha o início do ideal empreendedor no Brasil na década de 1980, exemplificado pelo surgimento do programa de TV e revista homônima Pequenas Empresas Grandes Negócios que apresentava casos de sucesso com chamadas como “faça sua história” e “seja seu próprio patrão” (OLIVEIRA, 2020). Institucionalmente, é marcado pelo Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae), criado em 1990, em substituição ao Cebrae que surgiu em 1972.

Oliveira (2020, p. 271) afirma que “a demanda empreendedora deve ser compreendida como um dispositivo de governo neoliberal que emerge como resposta à urgência histórica da crise do emprego ao final do século XX”. Assim, o ideal empreendedor tem sua efetivação a partir do governo neoliberal de Fernando Collor, em 1990, com sua política de privatizações, redução da máquina pública e liberalização econômica. É em seu governo que o Cebrae, o Ministério da Cultura, a Fundação Pró-Memória, a Funarte e o PNDA são extintos, todavia é criado o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), no Ministério de Ação Social, e o Sebrae,

³² Depoimento de Nazaré Oliveira, artesã de Tutoia no Maranhão, retirado de vídeo Documentário Rede Artesol – ano 2, 2020.

como serviço social autônomo. O artesanato não ficou completamente desassistido, mas foi impactado pela descontinuidade dessas políticas. Em contrapartida à instabilidade no Poder Executivo, a Associação dos Artesãos e Produtores Caseiros do projeto “Mãos de Minas” conseguiu emplacar junto ao deputado federal Guilherme Afif Domingos (PL-SP) o Projeto de Lei n. 5850/1990 para regulamentação da profissão de artesão, mas que foi arquivado no ano seguinte.

A política neoliberal não ficou restrita ao governo Collor (1990-1992). O governo do Itamar Franco (1992-1994), sucessor em decorrência da renúncia de Collor, e, em seguida, o governo do Fernando Henrique Cardoso (FHC), de 1995 a 2002, aprofundaram as reformas neoliberais iniciadas em 1990 (OLIVEIRA, 2020). Cabe destacar que, fora da política econômica, o governo FHC apresentou nova proposta para as políticas de desenvolvimento social, idealizada pela antropóloga e primeira-dama Ruth Cardoso, com o programa Comunidade Solidária, que buscou “selecionar os problemas mais urgentes e planejar ações possíveis e eficientes” (CARDOSO, 2007 *apud*. GORDINHO, 2016, p. 24). O Artesanato Solidário surgiu como parte do programa Comunidade Solidária para revitalizar o artesanato tradicional brasileiro, com olhar antropológico, que permaneceu enquanto política pública até o final do governo FHC, mas continuou sua atuação como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), sob a alcunha de ArteSol. É nesse período que o país regulamenta sua política para patrimônio imaterial e institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial.

Desde a redemocratização, o Brasil passou por governos de diferentes visões políticas. A eleição de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010) foi a vitória de um partido historicamente alinhado a pensamentos de esquerda, caracterizado como governo “progressista”, “pós-neoliberais”, “neodesenvolvimentista” (OLIVEIRA, 2020), abriu espaço para participação mais ativa da sociedade civil. Foi no governo do Partido dos Trabalhadores (2003-2016), com a eleição de Lula (2003-2010) e de Dilma Rousseff (2011-2016), que houve mais programas de apoio ao artesanato em âmbito nacional distribuídos no Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior com o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB/MDIC); no Ministério do Desenvolvimento Agrário com o Programa Talentos do Brasil, iniciado em 2005; no Ministério do Turismo com a Produção Associada ao Turismo, entre 2007 e 2016; no Ministério da Cultura, na Secretaria de Economia Criativa, criada em 2011; no Ministério do Trabalho com a Secretaria Especial de Economia Solidária, criada em 2003; na Secretaria de Políticas para Mulheres, criada 2003; e no Ministério da Educação com o Programa Nacional

de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (PRONATEC), criado em 2011. Além das atividades já desenvolvidas pela Agência Brasileira de Promoção e Exportação e Investimento (APEX/Brasil) e o próprio Sebrae.

A criação da Secretaria Especial de Economia Solidária, vinculada ao Ministério do Trabalho, incentivou a organização de empreendimentos econômicos solidários, ou seja, empreendimentos que possuem alguma atividade econômica baseada na autogestão, na cooperação e na solidariedade, guiados por uma lógica não capitalista. De acordo com o mapeamento dos empreendimentos econômicos solidários (ESS), de 2005 a 2007, que utilizou a base de dados do Sistema Nacional de Informações de Economia Solidária, 17% das atividades desenvolvidas pelos ESS são relativos a produção de artefatos artesanais, segunda maior atividade, empatada com alimentos e bebidas (ANTEAG, 2009).

Em 2014, na Secretaria da Economia da Cultura do Ministério da Cultura, os setores atendidos seriam o de base cultural e os que possuíam viés de aplicabilidade funcional. Dessa forma, Design e artesanato foram alvos da mesma política. A Secretaria constituiu colegiados setoriais para elaboração de planos setoriais com metas e ações com projeção de dez anos. Todos os planos passaram por consulta pública para contribuições antes da sua publicação final. O plano setorial de artesanato de 2016 a 2025, estabeleceu seis objetivos:

- Fomentar e incrementar os ciclos produtivos do artesanato brasileiro;
- Qualificar os profissionais da área do artesanato em todas as etapas dos ciclos produtivos;
- Promover e divulgar o artesanato como expressão da diversidade cultural brasileira;
- Promover a melhoria dos processos de distribuição e comercialização;
- Fortalecer o Artesanato Brasileiro em suas dimensões simbólica, cidadã e econômica;
- Estimular o uso de inovações tecnológicas e de técnicas de sustentabilidade ambiental na produção do artesanato brasileiro. (COLEGIADO DE ARTESANATO, 2016, p. 10)

Dentre as ações previstas no plano setorial está o “estímulo ao diálogo entre o Artesanato, o Design e a Moda para valorização da cultura” (COLEGIADO DE ARTESANATO, 2016, p. 13) e a intenção de promover a integração do Design com o artesanato para a melhoria da qualidade do produto. Em paralelo, o plano setorial do design também prevê a integração com o artesanato ao “promover a interação escola e equipamentos culturais no desenvolvimento de atividades integradas de arte, Design e artesanato” (COLEGIADO DESIGN, 2014, p. 13). A inclusão do Design em uma política de cultura abre a possibilidade para considerar o Design nas suas múltiplas facetas, estimulando a valorização

das expressões culturais locais, seja no estímulo a geração de trabalho e renda ou no desenvolvimento tecnológico. O documento ressalta a importância de “aproximar o Design das produções regionais em menor escala, como forma de contribuir para a qualificação dos produtos e ampliar as oportunidades de comercialização do artesanato brasileiro” (COLEGIADO DESIGN, 2014, p. 04). Contudo, a instabilidade política que culminou no impeachment de Dilma Rousseff, em 2016, impossibilitou a implementação dessas ações. Além disso, o atual governo de Jair Bolsonaro (2019 – atual) extinguiu o Ministério da Cultura, reduzindo sua importância à Secretaria Especial de Cultura (Secult) vinculada ao Ministério do Turismo. A Secult, até o presente momento, teve cinco secretários em dois anos, sem contar com o secretário interino que ocupou o cargo por duas vezes. A instabilidade dentro da Secretaria também atrapalha a implementação de políticas (LOPES, 2020).

Mesmo com iniciativas como a Secretaria de Economia Solidária e outras políticas em favor do artesanato que atuem sob uma perspectiva cultural e de trabalho, a fase após 1985 segue o ideal empreendedor, com atuação voltada para o mercado e marcada pela aproximação ao Design e o debate em torno das consequências dessa aproximação. As políticas públicas desse período mais relevantes são o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) e a atuação do Sebrae no artesanato, mas também merecem destaque, o programa Artesanato Solidário e o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). Assim, para essa fase empreendedora do artesanato serão apresentadas a construção e a atuação dessas quatro políticas. Este capítulo terá uma linha do tempo que reunirá as informações apresentadas nos subcapítulos 4.3.1 e 4.3.2, ao final do último, e outra linha do tempo agrupando as informações dos subcapítulos 4.3.3 e 4.3.4, também ao final do último.

5.3.1 Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e o Patrimônio Imaterial

*Minha bisavó fazia, minha vó, minha mãe, minhas tias são tudo paneleira e eu e minhas irmãs também temos esse ofício.*³³

Como já foi dito, em 1985, foi criado o Ministério da Cultura (MinC) ao qual foi incorporada a Fundação Pró-Memória e a Funarte, com o Instituto Nacional do Folclore. Para construir suas metas prioritárias de atuação e definir sua estrutura interna, foi realizado o 1º

³³ Depoimento de Berenícia Correa, artesã de Vitória no Espírito Santo, retirado do documentário Mulheres artesãs brasileiras – Projeto ONU, 2013.

Seminário de Cultura para ouvir representantes do setor cultural num exercício de diálogo democrático. Dentre os vários temas discutidos, incluiu a filosofia política do ministério, estabelecendo e demarcando tanto o que era necessário realizar quanto o que não caberia às políticas de cultura do país. Uma das solicitações que consta no documento está:

11. O MinC deve proceder à substituição de conceitos, definições e categorias amplamente superados nas ciências sociais, como é exemplo o de folclore, eufemismo para processos culturais populares significativos. Outro exemplo é o próprio conceito de cultura, descolonizado em teoria, mas vigente na prática. (BRASIL, 1985a, p. 09)

O questionamento sobre o conceito de folclore levantado por Lina Bo Bardi e, em seguida, por Aloísio Magalhães ainda era pauta e demanda dos agentes culturais e marcou presença na construção das diretrizes do MinC. Em outro momento, o documento ressaltou a importância das “minorias étnicas”³⁴ para construção cultural brasileira.

O 2º Seminário, realizado no mesmo ano, teve por objetivo construir a Política Nacional, a partir da consolidação das proposições do encontro anterior, e definiu o que compreende por cultura como aquilo que envolve comportamentos e fazeres enquanto um processo “em que não se deve privilegiar o produto – habitação, templo, artefato, dança, canto, palavra – em detrimento das condições históricas, socioeconômicas, étnicas e de meio ambiente em que esse produto se encontra inserido” (BRASIL, 1985b). Apesar da criação do Ministério da Cultura e dos debates em torno dele, é na Assembleia Constituinte que acontece a disputa para políticas culturais que consegue incluir uma seção sobre cultura e, em especial, o patrimônio cultural brasileiro na Constituição.

Em 1990, o governo Collor promoveu um desmantelamento em diversos setores da administração pública, incluindo a cultura. Extinguiu o MinC, a Fundação Pró-Memória, o SPHAN e a Funarte. Essas decisões foram acompanhadas de ações de resistência, em especial pelo Instituto Nacional do Folclore (INF), que tinha Amália Lucy Geisel, filha do ex-presidente Ernesto Geisel, na gestão da instituição. Amália serviu como um escudo contra a desestruturação institucional, juntamente com a aliança com Associação Brasileira de Antropologia (ABA) e Associação de Pós-Graduação em Ciências Sociais (ANPOCS) (MENDES, 2016). O INF continuou existindo, mas com grandes perdas e atuação enfraquecida.

A resistência dos agentes culturais ao desmonte das instituições públicas surtiu efeito após a saída de Collor da presidência, em 1992. O MinC retornou em 1992 e a Funarte e o

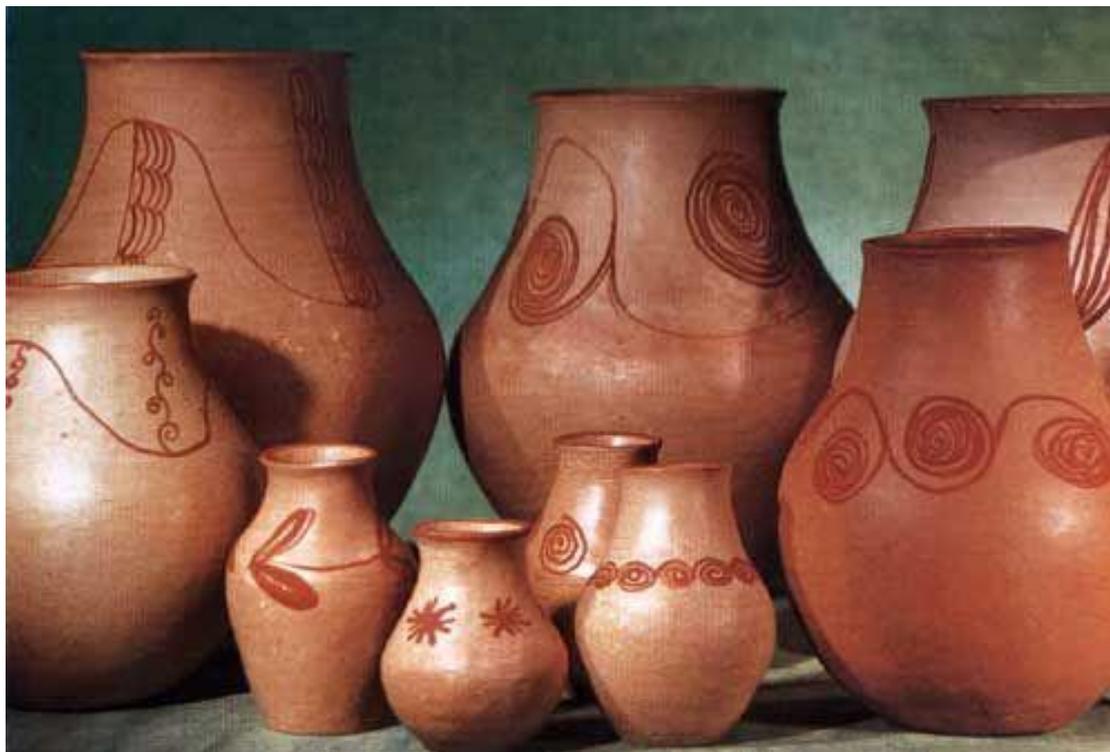
³⁴ Termo que consta no documento.

IPHAN, em 1994. O estatuto da Funarte, aprovado em 1997, incluiu como parte da sua estrutura o Centro Nacional de Cultura Popular, posteriormente denominado Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), criados para fomentar projetos e atividades voltados para o folclore e cultura popular. A nova Funarte abarcou, assim, o antigo INF e retomou as atividades de pesquisa, a Sala do Artista Popular, o Museu do Folclore Edison Carneiro e a Biblioteca Amadeu Amaral.

Após o período de poucas atividades, a equipe da coordenação do CNFCP considerava os resultados insuficientes e queria atuar nos problemas relacionados à produção da arte popular. Inspirado nas propostas do Encontro Produção de Artesanato Popular e Identidade Cultural, realizado em 1983, e nos resultados do Projeto Piloto de Apoio ao Artesão realizado, em 1984, em Juazeiro do Norte, no Ceará, e em Paraty, no Rio de Janeiro, foi criado o Projeto de Assistência ao Artesanato Comunitário (PACA), em 1998 (MENDES, 2016). A viabilização do projeto só foi possível pela parceria com o Programa Artesanato Solidário, que surgiu no governo FHC e se propunha a trabalhar com artesanato tradicional pelo viés antropológico. A experiência de pesquisa de campo e institucional do CNFCP foram essenciais para a constituição do Artesanato Solidário (GORDINHO, 2016).

O PACA se tornou o projeto-piloto do Artesanato Solidário e foi implantando na cerâmica da região do Candeal, no município de Cônego Marinho, no estado de Minas Gerais, com financiamento da Sudene que atuava na região. A metodologia não previa propostas prontas, mas soluções construídas junto ao artesão, sem que houvesse interferência na forma do objeto. O projeto apoiou o artesão no acesso às matérias-primas, na organização dos artesãos em associações e cooperativas, no repasse das técnicas tradicionais e na inserção no mercado de forma justa e sem perder a identidade cultural. Uma das estratégias de comercialização foi a realização da exposição “Mulheres do Candeal” na Sala do Artista Popular e na venda dos objetos em exposição. Com os bons resultados do projeto piloto, o Artesanato Solidário desenvolveu 26 projetos utilizando a metodologia do CNFCP que buscava respeitar os saberes, formando agentes locais, mas estimulando o desenvolvimento social (MENDES, 2016).

Figura 34 – Potes de cerâmica da região do Candeal



Fonte: Acervo digital do CNFCP, 2015.

Outro projeto que mudou os rumos institucionais do CNFCP foi o “Celebração e Saberes da Cultura Popular”, realizado entre os anos de 2001 e 2006, que surgiu após o Decreto n. 3.551, de 04 de agosto de 2000, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial como parte do patrimônio brasileiro a ser registrado por meio do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. Pelo decreto, o patrimônio imaterial pode ser registrado pelos seguintes livros:³⁵

- I – Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;
- II – Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;
- III – Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;
- IV – Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas (BRASIL, 2020a).

O Decreto surgiu por demanda dos agentes culturais para o reconhecimento dos saberes e expressões do povo, especialmente relacionados à cultura popular. O Seminário

³⁵ Livros de registro são criados para receber os registros de bem imateriais

Internacional Patrimônio Imaterial, realizado em 1997, produziu a Carta Fortaleza recomendando a realização do inventário desses bens em âmbito nacional, pelo IPHAN, e a elaboração de uma proposta de instrumento legal para o registro. O CNFCP era a instituição mais preparada para testar os instrumentos e a metodologia previstos no Decreto considerando sua experiência em pesquisa, documentação e difusão da cultura popular. Assim, o projeto “Celebração e Saberes da Cultura Popular” aplicou a metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais em diversas manifestações da cultura popular, principalmente as que tiveram atuação em parceria com o Artesanato Solidário, como a cerâmica do Candeal, de Rio Real, na Bahia; o artesanato de cuias no Baixo Amazonas; o modo de fazer viola de 10 cordas do Alto e Médio São Francisco, em Minas Gerais; e o modo de fazer viola de cocho de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, se considerarmos apenas os saberes relacionados à produção artesanal.

O primeiro Registro de um bem cultural brasileiro realizado pelo IPHAN foi o Ofício das Panelas de Goiabeiras no Livro do Registro dos Saberes, concretizado em 2002. Goiabeiras é um bairro da cidade de Vitória no Espírito Santo, onde são produzidas panelas cerâmicas com modelagem manual de tradição indígena, com queima a céu aberto e aplicação do tanino³⁶ como tintura. O registro do ofício veio seguido do Plano de Salvaguarda elaborado e implementado pelo IPHAN que envolve “o acompanhamento dos processos e das atividades tradicionais, bem como de ocorrências de intervenções nas condições de produção, comercialização e promoção das panelas de barro” (IPHAN, 2006, p. 47). O diagnóstico realizado sobre o Ofício das Panelas de Goiabeiras indicou problemas que envolvem aspectos gerenciais da produção e da associação, acesso às políticas públicas de saúde e previdência e acesso e manejo sustentável da matéria-prima. Outra preocupação demonstrada no plano foi como converter o Registro em agregação de valor aos produtos, para um preço de mercado mais justo e para garantir a proteção contra imitações. Parte dos problemas identificados não cabiam ao IPHAN, que não teria mecanismos institucionais para propor soluções, por isso foi essencial realizar parcerias com outras instituições dentre elas o Sebrae, mas, especialmente, o Artesanato Solidário e o CNFCP. Cabe ressaltar que o Registro foi importante para que os artesãos tivessem todas as licenças necessárias para extração da argila e proteção da fonte de matéria-prima, garantindo a continuidade do ofício.

³⁶ O tanino é retirado da casca do mangue-vermelho e ao ser aplicado na cerâmica, age como selante e imprime a coloração preta à peça

Figura 35 – Ofício Panelleiras de Goiabeiras: raspando e arredondando o fundo da panela com faca



Fonte: IPHAN, 2006, p. 42.

Figura 36 – Ofício Panelleiras de Goiabeiras: açoitando a panela com a vassourinha embebida de tanino



Fonte: IPHAN, 2006, p. 36.

Atualmente, existem nove registros de bens imateriais que se relacionam diretamente com a atividade artesanal, sendo cinco registrados no livro dos saberes e quatro no livro de expressões: i) ofício das panelleiras de Goiabeiras; ii) modo de fazer da viola de cocho; iii) modo

de fazer da renda irlandesa de Divina Pastora; iv) modo de fazer cuias do Baixo Amazonas; v) saberes e práticas associadas ao modo de fazer boneca Karajá; vi) Ritxòkò: expressão artística e cosmológica do povo Karajá; vii) arte Kusiwa, pintura corporal e artes gráficas Wajãpi; viii) teatro de bonecos do Nordeste;³⁷ ix) literatura de cordel (IPHAN, [s.d.]). Estão em processo de instrução para registro os bens imateriais relacionados as atividades artesanais: bico e renda singeleza; modo de fazer arte santeira do Piauí; Kenê Kui, grafismos do povo indígena Huni Kuin (Kaxinawá); processos e práticas culturais referentes à canoa caiçara. (IPHAN, [s.d.]

Figura 37 – Cuias do Baixo Amazonas



Fonte: Acervo pessoal (2020).

A política brasileira de salvaguarda do patrimônio imaterial foi referência mundial e inspiração para a “Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial” da UNESCO, realizada em 2003, da qual o Brasil é signatário. A perspectiva de salvaguarda prevista no documento diverge da usual por considerar as transformações naturais das práticas, expressões, conhecimentos e técnicas “em função do seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana” (UNESCO, 2003, p. 04). O documento ainda enfatiza a importância da participação da comunidade, responsável pela criação e manutenção do patrimônio, como agente ativo na sua gestão.

Em 2003, o CNFCP é incorporado ao IPHAN, pela sua longínqua atuação com a cultura popular e sua forte presença no registro de salvaguarda do patrimônio imaterial. Após

³⁷ Pode ser chamado de Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco a depender da região.

o fim do projeto “Celebração e Saberes da Cultura Popular”, em 2006, sua atuação se volta para projetos de apoio a grupos de artesãos. Em 2008, o CNFCP e a Associação Cultural de Amigos do Museu do Folclore Edison Carneiro, por um convênio firmado com o Ministério da Cultura pelo Programa Mais Cultura, desenvolveram o Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural (Promoart). Seu objetivo era “agregar valor cultural ao artesanato de tradição, com vistas a um mercado justo e qualificado ” (CNFCP, [s.d.], p. 04).

O projeto atuou em 75 municípios de todas as regiões do país e teve como foco ações em três eixos a seguir: i) processo de produção, melhorando as condições de trabalho, fortalecendo a transmissão dos saberes tradicionais, valorizando as referências locais e tradicionais, qualificando a gestão dos grupos e preservando a autonomia do artesão; ii) comercialização, contribuindo para a autonomia do artesão no acesso ao mercado, ampliando canais de comercialização e buscando a sustentabilidade econômica; iii) divulgação e difusão, contribuindo para o reconhecimento do artesanato de tradição, como diferencial de mercado, e preservando a memória sobre os processos artesanais. (CNFCP, [s.d.]). O projeto encerrou suas atividades em 2018, coincidindo com o período de instabilidade política no país, mas foram quase dez anos de atuação voltados para a preservação das técnicas tradicionais, buscando caminhos alternativos para a comercialização.

O CNFCP continua localizado na cidade do Rio de Janeiro com o Museu do Folclore Edison Carneiro, a Sala do Artista Popular e seu espaço de comercialização, a Biblioteca Amadeu Amaral e seu incrível acervo de mais de 60 anos de trabalho. Os debates em torno do folclore e a transição para cultura popular na sua forma de atuação não foram suficientes para que as pessoas acompanhassem as mudanças institucionais, por isso continuam chamado o espaço de Museu do Folclore e o CNFCP não nega o apelido que recebeu.

5.3.2 Artesanato Solidário e a sociedade civil

*Essa rede é pra nós um presente porque o nosso produto começou a caminhar, caminhar e a gente não sabe por onde anda mais.*³⁸

Em 1995, com a chegada de FHC ao poder, houve mudança na organização de programas e ministérios. Pela Medida Provisória n. 813, de janeiro de 1995, extinguiu-se a Legião Brasileira de Assistência (LBA) e, pelo Decreto n. 1.366, de 12 de janeiro de 1995, criou o Programa Comunidade Solidária que ficou vinculado à Casa Civil. O Programa Comunidade Solidária foi idealizado pela antropóloga, professora da Universidade de São Paulo (USP) e primeira-dama, Ruth Cardoso. Por ser um programa de assistência social, em que a primeira-dama esteve no comando e voltado para o combate à pobreza, foi visto como substituto da LBA. No entanto, Ruth Cardoso (2007, *apud.* GORDINHO, 2016) afirmava que o programa não era substituto do LBA, mas seu sucessor, por ter diferenças marcantes como a ausência de orçamento público para o Comunidade Solidária e amplas verbas públicas para o LBA e que os princípios norteadores eram distintos, apesar de terem como objetivo comum combater a miséria do povo brasileiro. Apesar de Ruth Cardoso destacar que o Comunidade Solidária não tinha o mesmo espaço político da LBA, o prestígio acadêmico e político de primeira-dama permitiu que levantasse recursos com parceiros de toda ordem para a execução de seus programas.

A expectativa com a nova política para a assistência social era combater o fisiologismo e o clientelismo das ações sociais e, assim, deixassem de ser ações pontuais, moedas de troca de governos e ações de primeiras-damas para legitimar os maridos junto às classes populares (PERES, 2005). O programa Comunidade Solidária foi construído para atuar com parcerias entre governo e sociedade, especialmente as associações sem fins lucrativos e organizações não-governamentais (ONGs) para que fossem operadores e executores da política. De acordo com Cardoso, (1997, p. 03 *apud.* PERES, 2005, p. 113) o objetivo era “contribuir na articulação da sociedade brasileira, mobilizando recursos humanos, técnicos e financeiros para o combate eficiente à pobreza e à exclusão social”. Sem a intenção de abarcar todos os problemas sociais do país, o Conselho do Programa Comunidade Solidária definiu as ações e prioridades a partir de critérios como urgência, eficiência e possibilidade de parcerias

³⁸ Depoimento de Zélia Damasceno, artesã de Castanhal no Pará, retirado do documentário Rede Artesol – ano 2, 2020.

(GORDINHO, 2016). Assim, o Comunidade Solidária se desdobrou nos programas Alfabetização Solidária, Capacitação Solidária, Universidade Solidária, Portal do Voluntariado, Rede Jovem e o Artesanato Solidário.

O artesanato mereceu atenção do Comunidade Solidária por considerar, naquela época, que o artesanato de raiz³⁹ recebia pouca consideração e que os projetos vigentes não apresentavam bons resultados (GORDINHO, 2016). A primeira ação do programa Artesanato Solidário foi o projeto-piloto Programa de Assistência ao Artesanato Comunitário (PACA), em 1998, em parceria com o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), com a cerâmica de Candeal, no município mineiro de Cônego Marinho. O Artesanato Solidário se construiu a partir da experiência do CNFCP e se desenvolveu paralelamente à política de patrimônio imaterial, de tal modo que se estabeleceu com o objetivo de apoiar e salvaguardar o artesanato tradicional, formado por populações de baixa renda. As ações do programa estavam voltadas para a formação de associações de artesãos, repasse das técnicas tradicionais, melhoria da qualidade do produto sem interferência na forma e na busca por vias de comercialização, semelhante aos objetivos do CNFCP. Metodologicamente, preservavam o olhar antropológico para o artesanato e consideravam necessário que os problemas fossem levantados junto aos artesãos e as soluções fossem construídas coletivamente, tendo como meta a autonomia das comunidades artesanais.

Por não ter orçamento próprio, o Artesanato Solidário buscava financiadores para viabilizar seus projetos e, para tanto, teve parceiros como o Sudene, a Caixa Econômica Federal, o Ministério da Integração Social, o Sebrae, a Petrobras, outras empresas privadas e a *International Ladies Benevolent Society*⁴⁰ (Ilbes) de Tóquio, no Japão (GORDINHO, 2016). Até 2002, ano final do governo FHC, o Artesanato Solidário havia atuado em 26 grupos e construído uma rede de apoio de intelectuais, agentes especializados e agentes locais. Com seus projetos alcançou resultados diversos, para listar alguns, no projeto de Candeal conseguiu perfurar um poço para suprir a falta de água na comunidade. No projeto em Urucuia, Minas Gerais, formalizaram parceria com o Ibama para educação ambiental, com foco no manejo sustentável para extração do buriti, utilizado na produção de caixas, cestos, móveis e brinquedos artesanais. Em Piranhas, no estado de Alagoas, o Artesanato Solidário conseguiu a cessão de um imóvel junto à Prefeitura para ser a sede da Casa de Bordados de Entremontes, que

³⁹ A expressão artesanato de raiz é utilizada na publicação “18 anos ArteSol” para identificar artesanato tradicional (classificação da Base Conceitual de Artesanato).

⁴⁰ Sociedade Internacional de Mulheres Benevolentes, tradução da autora.

produzem toalhas de mesa, jogos americanos em redendê⁴¹ e ponto cruz. A pesquisa de campo e a intervenção voltadas para as necessidades locais permitiram que cada projeto fosse uma experiência única. Em relação à comercialização, o Artesanato Solidário realizou eventos, espetáculos teatrais e musicais, exposições, principalmente na Sala do Artista Popular do CNFCP, abrindo espaços de venda para além das fronteiras do território de produção.

Figura 38 – Extração da fibra do buriti, em Urucuia, Minas Gerais



Fonte: ARTESOL (2020)

⁴¹ Redendê é um tipo de bordado, de origem nórdica, que desfia a trama do tecido para bordar a partir dos vazios formados, construindo desenhos geométricos.

Figura 39 – Caixa de buriti da Central Veredas, grupo de Urucuia, Minas Gerais



Fonte: CENTRAL VEREDAS (2020).

Em 2001, o Artesanato Solidário assinou um convênio com o Ministério da Integração Nacional com aporte de recursos para seis anos de atuação do programa. Por não ter figura jurídica, o convênio foi gerido pela Comunitas, uma organização da sociedade civil ligado à primeira-dama. A formalização jurídica do Artesanato Solidário aconteceu no ano seguinte, sob a alcunha Central ArteSol. Em 2002, com o fim do governo FHC, o programa Comunidade Solidária foi dissolvido e a ArteSol continuou sua atuação como uma organização da sociedade civil de interesse público (OSCIP). É iniciada uma nova fase da atuação da ArteSol, não apenas institucional, mas também programática.

A instituição se abre para criação de peças em parcerias com designers, mas de forma cautelosa. Entre 2002 e 2007, período de vigência do convênio, promoveu debates sobre o artesanato tradicional, sua relação com o mercado e as consequências da atuação do designer associado ao artesanato. Esse trabalho, voltado para o desenvolvimento sustentável do artesanato, garantiu à ArteSol o certificado da World Fair Trade Organization⁴² (WFTO), em 2006.

O convênio com o Ministério da Integração Nacional encerrou em 2007. Nesse período, as parcerias com o governo federal não eram mais tão simples e os projetos com as empresas privadas tinham limitações que dificultavam a manutenção da ArteSol. Outro fato que aprofundou a crise foi o falecimento de Ruth Cardoso em 2008. Foi necessário acionar o

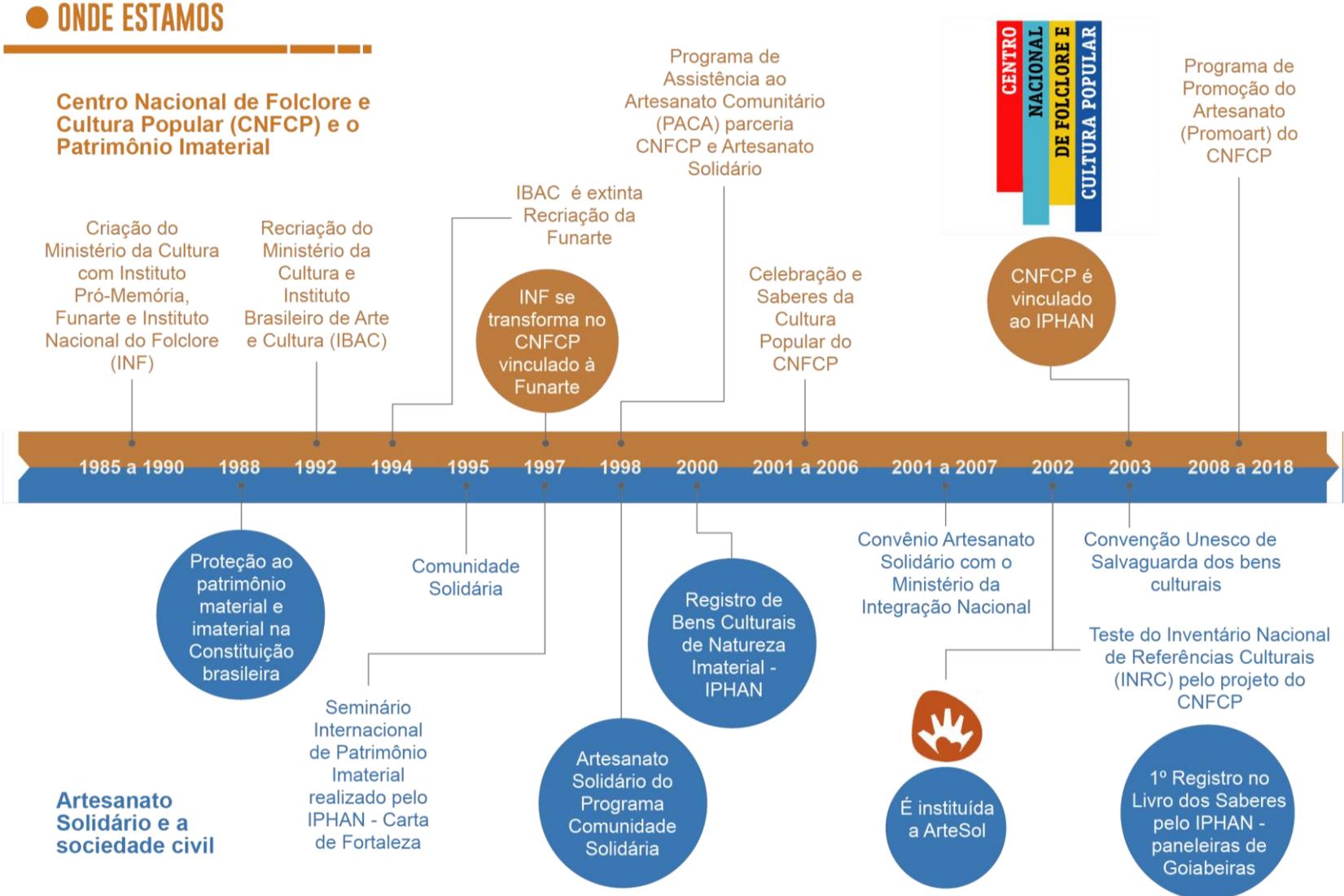
⁴² Organização Mundial do Comércio Justo.

Conselho Diretor para encontrar caminhos para a instituição. Após reestruturação da sua missão e objetivos, pouco a pouco foi capitaneando novos projetos e parceiros mantenedores, como a realização de jantares beneficentes anuais.

Atualmente, a ArteSol tem atuado com a comercialização de artesanato e abriu a loja Artiz, através de uma parceria com o shopping JK em São Paulo. A loja passa por uma curadoria de objetos de decoração e moda de artesãos, mestres e designers do país. No entanto, seu principal projeto é a rede nacional do artesanato cultural brasileiro (Rede ArteSol), iniciado em 2014, para mapeamento e articulação da cadeia produtiva do artesanato brasileiro. A construção de uma base nacional de artesãos, lojistas, instituições culturais e programas de fomento ao artesanato por meio de uma plataforma virtual, para ser uma vitrine georreferenciada do artesanato brasileiro (ARTESOL, 2020a).

O Artesanato Solidário surgiu como um programa de política pública de assistência social que defende a participação da sociedade civil na integração entre o público e o privado. Atualmente, é uma organização da sociedade civil que faz essa integração. O prestígio de Ruth Cardoso, mesmo após seu falecimento, foi e é importante para a construção da rede de apoiadores da instituição. Os resultados alcançados pelos projetos são essenciais para manutenção dos parceiros. Pelas muitas mudanças que passou, a ArteSol atual não descarta o olhar antropológico, mas permite ser mediadora de inovações para o artesanato.

Infográfico 14 – Onde estamos: CNFCP e Artesanato Solidário de 1985 a 2018



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

5.3.3 Programa do Artesanato Brasileiro e o reconhecimento da profissão de artesão

*Nós, artesãos, que não dependemos de carteira assinada, que transformamos pedra, papel, pano, madeira, metais em arte, e daí tiramos o nosso sustento.*⁴³

O Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (PNDA), vinculado ao Ministério do Trabalho, foi extinto e o decreto que dispunha sobre a classificação dos produtos artesanais foi revogado no governo Collor, em 1991. Malba Aguiar (2020),⁴⁴ então coordenadora do programa, conta que foi a última a fechar a porta do PNDA. Depois, soube que todos os documentos que formavam o histórico do programa foram doados para uma empresa de reciclagem, sem qualquer cuidado com a memória dos quase catorze anos de registro de sua existência. Malba (2020), que foi exonerada do cargo, Macao Góes, que também trabalhava no PNDA e Mercês Parente, que havia sido coordenadora da Sudeco, não aceitaram que o artesanato ficasse fora da agenda política nacional. Assim, marcaram audiência com a Margarida Procópio, ministra da Ação Social, para apresentar uma proposta de um programa de artesanato. A escolha pelo Ministério da Ação Social, se deu pela atuação da Legião Brasileira de Assistência (LBA) que estava vinculada ao ministério.

A LBA surgiu em 1942, no governo Getúlio Vargas, quando o Brasil ingressou na Segunda Guerra Mundial para amparar soldados e seus familiares. Foi o marco da institucionalização da assistência social conhecida como “primeiro-damismo” (OLIVEIRA; ALVES, 2020). Apesar da LBA ter uma atuação pontual no artesanato, havia por parte do ministério uma sensibilização ao tema. A ministra gostou da proposta do programa apresentado por elas e aceitou criar o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), formalizado pelo Decreto de 21 de março de 1991, com a finalidade de “coordenar e desenvolver atividades que visem valorizar o artesanato brasileiro, elevando seu nível cultural, profissional, social e econômico, bem assim desenvolver e promover o artesanato e a empresa artesanal” (BRASIL, 1991c). A partir do Decreto, Mercês assumiu a coordenação do PAB por ser funcionária pública federal e pela sua experiência e qualificação no setor.

⁴³ Depoimento de Isabel Gonçalves, artesã do estado de Pernambuco e então presidente da Confederação Nacional dos Artesãos, retirado da audiência pública do artesanato, na Câmara dos Deputados, em 06 de dezembro de 2017.

⁴⁴ Depoimento de Malba Aguiar em entrevista realizada dia 18 de julho de 2020.

O PAB precisava arregimentar os estados novamente, então, para além da articulação com os antigos coordenadores estaduais do PNDA, foi organizada a 1ª reunião técnica do PAB, em maio de 1991. A reunião contou com a presença de representantes de vinte estados, além de instituições como LBA, SESI, Funai, SESC, Universidades, Sebrae e artesãos individuais e organizados em associações e sindicatos. O PAB contratou a Associação Iberoamericana para o Desenvolvimento e Comercialização do Artesanato (AIDECA)⁴⁵ que elaborou uma proposta de plano de trabalho para o programa. Seraine (2009) relata que a escolha do PAB pela assessoria da AIDECA veio atender uma demanda internacional, após a aprovação, pela UNESCO, em 1989, do Plano de Ação Decenal para o Desenvolvimento do Artesanato no Mundo (1990-1999). O plano pretendeu estabelecer marcos de referência para os programas de artesanato dos Estados membros da organização, com o intuito de proteger e ampliar sua relevância cultural, social e econômica. A proposta construída pela AIDECA seguia o roteiro do programa da UNESCO e a reunião teve como objetivo discutir, alterar e validar o documento que resultou nas diretrizes do programa. Assim, o PAB se propôs a atuar em quatro linhas de ação:

- 1 – Assistência e cooperação técnica;
- 2 – Desenvolvimento de um sistema de informações;
- 3 – Definição das bases legais, jurídicas e normativas para o artesanato e para a atividade artesanal;
- 4 – Estabelecimento de planos de viabilidade econômica (MAS/SENPROS, 1991a, p. 27).

A assistência ao artesão deveria ter foco na capacitação profissional em assuntos como: organização coletiva, treinamento gerencial, legislação trabalhista e associativa, marketing e comercialização, aperfeiçoamento do produto e do desenho artesanal e organização produtiva (MAS/SENPROS, 1991a; b). Sua execução deveria ser realizada em parceria com ONGs, pesquisadores e consultores, de forma descentralizada nas secretarias estaduais. O desenvolvimento de um sistema de informações deveria atuar em três frentes: i) estudos básicos sobre temas que pudessem subsidiar o trabalho dos técnicos; ii) banco de dados com informações estatísticas e pesquisas; iii) divulgação e transferência para dar publicidade às informações levantadas (MAS/SENPROS, 1991a). O artesanato carecia de informações qualificadas e confiáveis sobre o setor, a informalidade não permitia ter dados precisos e atualizados. O documento final após a reunião apresentou estimativa de 5,5 milhões de artesãos

⁴⁵ Associação espanhola formada por especialistas em artesanato.

e US\$ 4,4 bilhões/ano de valor da produção artesanal, tendo como base a taxa global de emprego (MAS/SENPROS, 1991a). O item 3 referente à definição das bases legais, jurídicas e normativas tinha como objetivo o reconhecimento da profissão do artesão e legislação trabalhista específica. Já o plano de viabilidade econômica estava voltado para incluir os artesãos nas condições de acesso ao crédito.

A saída do presidente Collor do poder não afetou o PAB, o Ministério de Ação Social mudou para Ministério do Bem-Estar Social (MBES) e o artesanato continuou fazendo parte da agenda de ação social do governo. A mudança aconteceu no governo FHC, em 1995, com a reestruturação ministerial do governo, quando foram extintos o MBES e a LBA. O PAB ficou, a princípio, sem lugar. Neste momento, Malba Aguiar (2020) desenvolvia o “Projeto de Apoio e Fomento do Setor Artesanal do Distrito Federal” no Sebrae/DF e buscava incluir o artesanato como um setor prioritário para o Sebrae Nacional. Assim, considerando o potencial do Sebrae para atuar no artesanato e sua aproximação com o Ministério da Indústria, do Comércio e do Turismo, a articulação foi feita para que o PAB integrasse esse ministério, movimentação que foi aprovada pelo Decreto n. 1.508, de 31 de maio de 1995. A mudança foi significativa porque colocou o artesanato na agenda econômica apontando, assim, uma outra posição para ele. Mercês⁴⁶ lembra que, naquela época:

O MDIC⁴⁷ estava colado com o Sebrae. Se o governo não tem a capacidade disso, nós já tínhamos uma rede formada, e os técnicos de carreira do Sebrae tinham uma percepção [sobre artesanato]. Então, vamos colocar na indústria e comércio, junto da micro e pequena empresa. Que é a velha história, a arte popular e o artefato: o que foi arte se promove como arte, como negócios, e o artesanato a gente vai inovando. Foi o que aconteceu. Foi essa a lógica, já estava estruturado, já se falando na micro e pequena empresa artesanal. Já tinha avançado. Não era mais o coitadinho do artesão. (PARENTE, 2020)

O PAB ficou vinculado ao Departamento de Micro, Médias e Pequenas Empresas, sob a coordenação geral de micro, pequena e média empresa industrial e artesanal, conforme Decreto n. 3.839, de 07 de junho de 2001. Com essa mudança, o PAB assume o discurso do empreendedorismo. Seraine (2009) defende que a mudança de ministério e a transformação do discurso tem relação com o Plano de Ação Decenal para o Desenvolvimento do Artesanato no Mundo da UNESCO que propôs, na sua segunda fase de implantação, uma agenda de

⁴⁶ Depoimento de Mercês Parente realizado dia 07 de junho de 2020.

⁴⁷ O Ministério da Indústria, do Comércio e do Turismo mudou, ainda no governo FHC, para Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior com a sigla MDIC.

desenvolvimento para o artesanato, dando prioridade ao “fomento ao artesanato, aperfeiçoamento dos artesãos, sobretudo no Design, no controle de qualidade dos produtos e no financiamento de projeto” (SERAINÉ 2009, p. 145). No Brasil, o alinhamento ao plano de ação não ocorreu de forma intencional, mas pode ter sucedido de forma indireta pelas experiências de outros países que tenham usado o documento como base estruturante de sua política.

Mercês (2020) conta que havia um movimento de aproximação do design ao artesanato acontecendo em outros países, especialmente na Colômbia, e decidiu contatar o Laboratório Brasileiro de Desenho Industrial (LBDI) de Santa Catarina. O LBDI estava participando da construção do Programa Brasileiro de Design, vinculado ao MDIC, criado pelo Decreto de 09 de novembro de 1995 (BRASIL, 1995). A partir desse contato, o PAB participa de uma mesa redonda sobre Design para ao setor artesanal no Fórum Internacional “Design e Diversidade Cultural” tratando, especialmente, do contexto da produção artesanal e das políticas públicas para o artesanato. Mercês, em sua participação, destacou que o artesanato sempre teve pesquisadores das ciências sociais à sua volta e que se aproximar de outros campos do conhecimento:

[...] é que permite que o universo da produção artesanal não seja visto mais como apenas circunscrito aos aspectos da produção cultural, embora essa seja de fundamental importância. Não há mais espaço para a observação longínqua seguindo os critérios estéticos, materiais, lúdicos, poéticos, folclóricos, exóticos (PARENTE, 1995b, p. 84).

A parceria, porém, não se concretizou porque o LBDI encerrou suas atividades em 1997. Sem conseguir encaminhar ações com o LBDI, Mercês se aproximou do designer italiano Giulio Vinaccia que desenvolvia projetos na Colômbia, mas o PAB não avançou com políticas de aproximação do Design e artesanato. Nos primeiros anos no MDIC, o PAB ainda mantinha uma agenda trabalhista. Em 1995, compôs um grupo de trabalho interministerial que construiu uma proposta de código de famílias ocupacionais para a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) e para Nomenclatura Comum do Mercosul (NCM). A CBO é uma norma de classificação utilizada para identificar ocupações no mercado de trabalho e categorias profissionais, mas não regulamenta uma profissão. Em 1996, foram incluídas as seguintes descrições na CBO: artesão bordador, artesão ceramista, artesão com material reciclável, artesão confeccionador de bijoias e ecojoias, artesão de couro, artesão escultor, artesão moveleiro (exceto reciclado), artesão tecelão, artesão trançador, artesão crocheteiro, artesão

tricoteiro, artesão rendeiro. As classificações são atualizadas, geralmente, uma vez ao ano e o artesão permaneceu nas classificações com 1.325 artesãos registrados em 2019 (RAIS, 2019). Considerando o universo de pessoas empregadas ou da estimativa de artesãos no Brasil, não é um número significativo.

Em 1998, com a criação do Programa Artesanato Solidário, o PAB perde espaço no governo federal. Mesmo sem orçamento, o Artesanato Solidário tinha mais visibilidade para formalização de parcerias e construção de redes institucionais e ficou reconhecido como o programa nacional do artesanato. A atuação do PAB esteve limitada à realização dos programas de artesanato das secretarias estaduais. No relatório anual de avaliação do Exercício 2002, referente às ações do MDIC, o PAB tem como principal resultado a abertura de canais de comercialização, por parceria estabelecida para exposições em aeroportos e participação em feiras. Pode-se considerar a participação em feiras como uma ação permanente do PAB e herança do PNDA. Outra ação relevante, em 2002, foi a doação de 27 caminhões-baú, um para cada unidade da federação, com o objetivo de auxiliar no transporte das peças artesanais destinadas à comercialização, especialmente nas feiras apoiadas pelo PAB, dado que a logística de transporte de mercadoria sempre foi um problema para a comercialização do artesanato. Neste documento, o PAB é apresentado como parte do Programa Desenvolvimento de Micro, Pequenas e Médias Empresas que esteve diretamente associado ao Sebrae. O relatório apontou como problema do setor a “pouca informação, sensibilização, mobilização e instrumentos que permitam a promoção de ajustes dos produtos artesanais às tendências de demandas dos mercados, por meio da qualidade e do design” (BRASIL, 2003, p. 1447), além da precária gestão empreendedora dos núcleos de produção artesanal. Mesmo realizando poucas ações, foi um período de mudança da agenda programática do PAB para o ideal empreendedor.

O PAB retomou seu protagonismo em 2005, ao organizar o Fórum do Artesanato Brasileiro como espaço de diálogo entre coordenadores estaduais e artesãos para construção participativa do planejamento das ações. A atenção do PAB concentrava-se em dois pontos principais: implantar um Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro (SICAB), a partir da emissão de Carteira Nacional de Artesão e desenvolver uma capacitação para artesãos e multiplicadores (BRASIL, 2006; 2007; 2008). A metodologia de capacitação foi desenvolvida em parceria com o Centro de Apoio ao Desenvolvimento Tecnológico da Universidade de Brasília (CDT/UnB) com o objetivo “de incentivar o aprimoramento dos processos de produção, gestão e comercialização dos produtos” (DEPIERI, 2013, p. 07). A intenção do PAB era formar multiplicadores da capacitação nas secretarias estaduais para

garantir transmissibilidade do conteúdo. O piloto aconteceu em 2008, com início da capacitação nos estados no ano seguinte. Esta ação teve continuidade até 2013 e, apesar de ter sido aplicada e replicada em onze unidades da federação, o PAB não possuía relação formal com as secretarias estaduais para garantir seu prosseguimento.

O SICAB foi construído para promover informações sobre o setor artesanal necessárias à implantação de políticas públicas e, para isto, precisou centralizar o cadastro dos artesãos (DEPIERI, 2013). Diversas secretarias estaduais emitiam uma carteira estadual do artesão que garantia participação em feiras e, em alguns casos, vantagens como isenção de ICMS. A emissão de uma carteira nacional exigiu que os conceitos sobre artesanato estivessem padronizados em todo o país. Por esse motivo, foi publicada a Portaria n. 29, de 05 de outubro de 2010, com a base conceitual do artesanato brasileiro para subsidiar o Sistema de Cadastramento do Artesanato Brasileiro (SICAB). A base conceitual de 2010 foi aprovada na transição entre duas coordenações de artesanato. O debate em torno da construção da base conceitual descartou a figura do trabalhador manual e a produção de alimentos, artigos de perfumaria, cosméticos e aromáticos, caracterizados por “produtos típicos”, mas a nova gestão incluiu a classificação antes de publicar a portaria.

Pela base conceitual de 2010, o trabalho manual é caracterizado pela utilização de moldes pré-definidos e materiais industrializados, sem processo criativo efetivo, baseado em cópias e “as técnicas são aprendidas em cursos rápidos oferecidos por entidades assistenciais ou fabricantes de linhas, tintas e insumos” (PAB, 2012, p. 14). A disseminação do trabalho manual no Brasil ampliou-se na década de 1990 com o advento de revistas como “Faça Fácil”⁴⁸ e ocasionou um embaraço no debate sobre conceituação porque era possível ensinar técnicas artesanais sem manter vínculo cultural e territorial. Cabe ressaltar que o Termo de Referência do Programa de Artesanato do Sebrae já previa o trabalhador manual em sua classificação e citava os “produtos típicos”, mas não considerava seus produtores como público do programa. A Portaria n. 8, de 15 de março de 2012 do MDIC (BRASIL, 2012a), publicou a lista de técnicas de produção artesanal que integraram a base conceitual e que foram utilizadas no cadastramento. Assim, pela Portaria n. 14, de 16 de abril de 2012, foi aprovada a Carteira Nacional do Artesão e a Carteira Nacional do Trabalhador Manual, emitidas pelas respectivas coordenações estaduais do artesanato no âmbito do SICAB (BRASIL, 2012b). A primeira

⁴⁸ Revista mensal da Rio Gráfica Editora, das Organizações Globo, com ideias de faça você mesmo, ensinando técnicas como crochê, tricô e bordado.

Carteira Nacional do Artesão foi de uma artesã do estado da Paraíba e teve adesão de todas as unidades da federação no ano seguinte.

Em 2013, pela Lei n. 12.792, foi criada a Secretaria da Micro e Pequena Empresa (SEMPE), vinculada à Presidência da República, que transferiu a ela as competências referentes à microempresa, empresa de pequeno porte e artesanato do MDIC. Essa mudança de vinculação deixou mais evidente a discrepância entre as políticas para as micro e pequenas empresas das necessidades do setor artesanal. Ana Beatriz (2020),⁴⁹ que assumiu a coordenação nacional do PAB em 2014 e permaneceu até 2019, relata que tratou, com o Secretário da SEMPE Guilherme Afif Domingos, acerca da possibilidade de transferência do PAB para o Ministério da Cultura, por acreditar que a cultura é um dos pilares do artesanato. O PAB estava isolado na SEMPE e, de acordo com ela, a mudança para o MinC permitiria formar elos com outros setores culturais e construir políticas voltadas para o artesão, em vez de priorizar o produto artesanal. Contudo, as articulações aconteceram num momento de instabilidade política, coincidindo com o impeachment da presidenta Dilma Rousseff e o PAB permaneceu vinculado às políticas para as micro e pequenas empresas.

Enquanto o PAB construía sua política no âmbito do executivo, o legislativo estava, desde 1990, apresentando Projetos de Lei (PL) para o reconhecimento da profissão de artesão. Ao todo foram apresentados 11 projetos, organizados, basicamente, em dois textos distintos. O PL 3926/2004, apresentado pelo deputado Eduardo Valverde (PT-RO), além do reconhecimento da profissão do artesão, previa uma estrutura de apoio com a formação de um Conselho Nacional do Artesanato, certificação e a criação do Serviço Brasileiro de Apoio ao Artesanato, mas foi arquivado definitivamente em 2012. Outro texto era o do PL 7755/2010 apresentado pelo Senador Roberto Cavalcanti (PRB-PB) que dispunha sobre o reconhecimento da profissão de artesão e sobre a missão da carteira nacional de artesão, que foi aprovado e se tornou a Lei ordinária 13.180/2015, publicada no Diário Oficial da União no dia 23 de outubro de 2015, conhecida como a Lei do Artesão. A aprovação da Lei foi uma vitória da Confederação Nacional dos Artesãos do Brasil (CNARTS) que se mobilizou tanto para a apresentação de projetos de lei, quanto para a aprovação nas comissões. De acordo com a Lei “a profissão de artesão presume o exercício de atividade predominantemente manual, que pode contar com o auxílio de ferramentas e outros equipamentos, desde que visem a assegurar qualidade,

⁴⁹ Depoimento de Ana Beatriz Ellery colhido em entrevista realizada dia 27 de agosto de 2020.

segurança e, quando couber, observância às normas oficiais aplicáveis ao produto” (BRASIL, 2015).

Esta mesma Lei estabelece que o artesanato deve ser objeto de política específica em âmbito nacional, tendo como premissa a identidade cultural; integração com outros setores de desenvolvimento econômico e social; qualificação e estímulo ao aperfeiçoamento de processos e técnicas artesanais; certificação de qualidade; apoio comercial; linha de crédito especial; e a divulgação do artesanato brasileiro, e que o reconhecimento do profissional se dará pela Carteira Nacional do Artesão, com validade em todo o território nacional (BRASIL, 2015). Entretanto, ainda é necessário regulamentá-la, especialmente para garantir benefícios como a previdência social.

Ana Beatriz Ellery (2020) adiciona que a aprovação da Lei foi uma conquista importante para os artesãos e que criou um contexto favorável para o PAB atualizar a base conceitual e rever a Carteira Nacional do Trabalhador Manual, já que a Lei estabelecia apenas a Carteira Nacional do Artesão e não citava o trabalho manual. A base conceitual, aprovada em 2010, abria margem para interpretação e não garantia uma unidade nacional, pois distinção do que seria artesanato e trabalho manual não estava clara. Ela relata um caso marcante de uma bordadeira de Caicó, no Rio Grande do Norte, que tinha a Carteira Nacional de Artesã, mas que, ao mudar de município, foi obrigada a substituir para a Carteira de Trabalhadora Manual. O bordado de Caicó recebeu, em 2020, o selo de indicação geográfica de procedência por sua tradição na técnica, contudo, o estado entendia que a mudança de endereço da artesã mudava as características de seu produto por perder o vínculo cultural do território.

Figura 40 – Bordado de Caicó ou Bordado do Seridó



Fonte: IPHAN, 2019.

O PAB, então, constituiu um grupo de trabalho formado por representantes dos coordenadores estaduais, da confederação e das federações de artesãos e o colegiado de artesanato formado pelo MinC. Esse grupo trabalhou por quatro meses e apresentou uma nova minuta de base conceitual para todos os coordenadores estaduais do PAB, em seguida encaminhou o documento para consulta pública. O resultado foi publicado pela Portaria n. 1.007-SEI, de 11 de junho de 2018, com a atual base conceitual do artesanato brasileiro e estabelece que:

Art. 8º Artesão é toda pessoa física que, de forma individual ou coletiva, faz uso de uma ou mais técnicas no exercício de um ofício predominantemente manual, por meio do domínio integral de processos e técnicas, transformando matéria-prima em produto acabado que expresse identidades culturais brasileira (BRASIL, 2018).

A Portaria apresenta as categorias possíveis para registro no SICAB que pode ser individual como artesão ou mestre artesão, por meio de associação, cooperativa, sindicato, federação ou confederação. A produção artesanal está classificada nas categorias: artesanato tradicional, arte popular, artesanato indígena, artesanato quilombola, artesanato de referência cultural, artesanato contemporâneo-conceitual (BRASIL, 2018). Em comparação à classificação da base conceitual de 2010, foram excluídos os produtos típicos, trabalho manual e artesanato de reciclagem e incluído o artesanato quilombola, que reforça a importância da identidade cultural para o setor.

A Carteira Nacional do Artesão é emitida pelas coordenações estaduais de artesanato, após o artesão passar por um teste de habilidade técnica. Assim, o número de cadastros depende da capacidade de operação da secretaria estadual responsável, ou seja, de seus recursos financeiros e humanos, sua infraestrutura e do interesse político local. O PAB não repassa recurso financeiros e mantém parceria informal com as secretarias estaduais responsáveis pelas políticas de artesanato. Houve uma tentativa de formalização de parceria com essas secretarias, mas foi interrompida em 2016, em decorrência do período eleitoral, e não foi retomada depois. De acordo com o relatório de cadastros no SICAB até o dia 15 de agosto de 2020, o Brasil possui um total de 163.065 artesãos (BRASIL, 2020b), distribuídos nos estados conforme Tabela 1 abaixo:

Tabela 1 – Relatório de artesãos cadastrados no SICAB organizados por ranking por unidade da federação. Dados atualizados em 15 de agosto de 2020

UF	Cadastros
Ceará	15.719
Alagoas	15.175
Bahia	14.819
Rio de Janeiro	14.503
Distrito Federal	10.615
Pernambuco	10.073
Rio Grande do Norte	9.300
Goiás	8.654
Espírito Santo	8.386
Rio Grande do Sul	8.175
Minas Gerais	7.067
São Paulo	5.986
Mato Grosso	5.508
Sergipe	4.338
Mato Grosso do Sul	4.182
Pará	4.003
Amazonas	3.788
Santa Catarina	2.679
Paraíba	2.076
Piauí	1.618
Maranhão	1.529
Acre	1.329
Rondônia	1.025
Tocantins	1.004
Amapá	690
Paraná	594
Roraima	230
TOTAL	163.065

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Os artesãos cadastrados no SICAB ainda não demonstram a realidade do artesanato brasileiro, mas refletem a política estadual para a artesanato. Ao comparar o número de artesãos do Distrito Federal, cidade com sessenta anos e com em torno de dois milhões e meio de habitantes, com o estado do Piauí que possui pouco mais de três milhões de habitantes e é referência na produção artesanal, fica evidente que os números não refletem a realidade de artesãos do estado, mas da capacidade de organização política destes.

Outro destaque sobre os números do cadastro é que os estados do Ceará e do Rio Grande do Sul ainda mantêm a carteira estadual. Ana Beatriz (2020) relata, também, que, apesar de constar em primeiro no ranking, o estado do Ceará possui em torno de quarenta mil artesãos cadastrados pelo registro estadual e tem dificuldade em migrar para o cadastro nacional porque parte dos artesãos são trabalhadores rurais e tem receio de perder a previdência rural, caso haja cruzamento entre os dois bancos de dados. O Rio Grande do Sul foi o primeiro estado a emitir Carteira de Artesão estadual pela Fundação Gaúcha do Artesanato, antes da criação do PNDA, e possui benefícios estaduais garantidos aos artesãos.

Atualmente, o PAB está vinculado ao Ministério da Economia, fruto da reestruturação ministerial do governo de Jair Bolsonaro, que fundiu em um único ministério as atribuições do Ministério da Fazenda, do Ministério do Trabalho, do Ministério do Planejamento, Desenvolvimento e Gestão e do MDIC. De acordo com o Decreto n. 9.745, de 08 de abril de 2019, o PAB está vinculado, na estrutura deste Ministério, à Subsecretaria de Desenvolvimento das Micro e Pequenas Empresas, Empreendedorismo e Artesanato da Secretaria de Desenvolvimento da Indústria, Comércio, Serviços e Inovação, da Secretaria Especial de Produtividade, Emprego e Competitividade. A estrutura organizacional do ministério ficou grande e complexa o que deixa difícil a compreensão dos níveis hierárquicos aos quais o PAB está submetido na data de publicação da presente pesquisa, mas é possível identificar que o PAB está associado à diretrizes e metas que não condizem com a produção artesanal como o aumento da produtividade, da competitividade e da oferta de emprego na economia brasileira (BRASIL, 2019). A produção artesanal, ainda caracterizada por uma atividade informal ou como MEI, não figura em métricas de taxa de emprego e métricas de produtividade comparadas à indústria. O modelo de trabalho do artesanato é lento e com pequeno volume de produção.

Na atual agenda política, o PAB formalizou parceria com a entidade Artesanías de Colômbia⁵⁰ para troca de experiências de políticas públicas. A proposta é implantar o projeto

⁵⁰ Sociedade de economia mista de ordem nacional, vinculado ao Ministério do Comércio, Indústria e Turismo da Colômbia.

Laboratórios Técnicos – Artesanato Mais Competitivo, uma iniciativa de capacitação e fomento à inovação para os artesãos brasileiros, com ações piloto nos estados do Amazonas, Espírito Santo e Ceará. O PAB também formalizou parceria com o Sebrae Nacional para um plano de trabalho mais amplo que envolve a construção da Agenda Nacional de Desenvolvimento e Competitividade do Artesanato Brasileiro 2020-2023; a realização do Prêmio do Artesanato em 2021; o desenvolvimento de cursos e capacitações para o Portal do Artesanato Brasileiro; a realização de feiras e rodadas de negócios; o apoio com a partilha de conteúdos sobre gestão de negócios nos Laboratórios Técnicos – Artesanato Mais Competitivo; o apoio à formalização dos artesãos; e a produção de conhecimento para o Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB) (SILVA, 2020). As ações aprovadas para a parceria entre o PAB e o Sebrae demonstram o alinhamento das ações das duas instituições e, de certa forma, a dificuldade operacional do PAB para implantá-las.

O PAB foi mudando gradualmente, desde a sua gênese como uma política trabalhista e assistencialista para uma política voltada ao empreendedorismo, com vazios de atuação em alguns momentos. A única ação constante em todos esses anos foi a realização de feiras, que promovem oportunidades de vendas e de formação de redes para os artesãos. Ainda que o PAB conserve o ideal empreendedor, é necessário avançar em questões tributárias, como a atualização do IPI, que mantêm a definição de artesanato de 1979, e na criação de mecanismos que adequem o artesão à realidade empresarial, como especificar subclasses na Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE) adequadas ao setor artesanal. A CNAE é a classificação oficialmente adotada pelo Sistema Estatístico Nacional e pelos órgãos federais gestores de registros administrativos, utilizada para o cadastro central de empresas, pesquisas econômicas estruturais e conjunturais. Dito isso, uma vez registrado como empresário, o artesão só tem opções de registro em subclasses associadas à produção industrial.

Para além do ideal empreendedor, é necessário avançar em relação ao mapeamento do artesanato e conectá-lo a outros setores necessários para o seu desenvolvimento. A Base Conceitual de Artesanato, aguardada desde o PNDA, é uma referência para o artesanato brasileiro, fruto de debates e de conciliação entre os artesãos. Entretanto, a Lei que regulamentou a profissão do artesão e a Base Conceitual não estão alinhadas às diretrizes as quais o PAB está vinculado, dissonância que pode impactar negativamente a realidade dos artesãos, principalmente porque a Lei e a base conceitual foram aprovadas a partir da participação direta da sociedade civil.

5.3.4 Sebrae e o Design no artesanato

*Muitas vezes você pode fazer uma coisa que acha boa e bacana, mas o mercado não quer aquilo. Se você quer vender, tem que se adaptar a ele.*⁵¹

O Sebrae é a principal instituição brasileira voltada para o empreendedorismo. Sua história começa em 1972, com a criação do Centro Brasileiro de Assistência Gerencial à Pequena Empresa (Cebrae), órgão vinculado ao Ministério do Planejamento e, posteriormente, ao Ministério da Indústria e Comércio. O Cebrae construiu uma rede institucional, formada por agentes estaduais de apoio às microempresas chamada Centro de Assistência Gerencial (Ceag). Dois anos após seu surgimento, essa rede era formada por dezesseis estados e vinte instituições conveniadas (SEBRAE, 2020a). Em 1990, o governo Collor extinguiu o Cebrae, mas a articulação promovida pela instituição gerou uma mobilização nacional de funcionários e pequenos negócios que permitiu que, com a aprovação da Lei n. 8.029, de 12 de abril de 1990, fosse desvinculado da Administração Pública Federal para transformá-lo em um serviço social autônomo, como o SESI, o SESC e o SENAI, grupo conhecido como Sistema S.⁵² Assim, pelo Decreto n. 99.570, de 09 de outubro de 1990, foi constituído o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae).

O Sebrae é organizado como um sistema, constituído pela unidade nacional que é responsável pelo direcionamento estratégico, e as unidades estaduais, denominadas Sebrae/UF, responsáveis pela operação. De acordo com dados de 2020 (SEBRAE, 2020a), o Sebrae possui 1869 pontos de atendimento, distribuídos em diversos municípios das vinte e sete unidades da federação, sem considerar os canais de atendimento virtual que garantem a presença da instituição em, praticamente, todo o território brasileiro.

Nos documentos do PNDA e do início do PAB, como já exposto, o Sebrae (e o Cebrae) faz-se presente como instituição relevante para a rede de parceiros do artesanato brasileiro, especialmente, após diagnosticarem a deficiência do artesão em temas gerenciais, posto que o Sebrae tem por objetivo “[...] fomentar o desenvolvimento sustentável, a competitividade e o aperfeiçoamento técnico das microempresas e das empresas de pequeno porte industriais, comerciais, agrícolas e de serviços” (SEBRAE, 2009a, p. 04). Entretanto, sua atuação no

⁵¹ Depoimento de Mônica Carvalho, artesã da cidade do Rio de Janeiro, retirado da série Papo de Especialista – Artesanato, 2016.

⁵² O Sistema S é composto pelo Sebrae, SESI, SESC, SENAI, Senac, Senar, Sescoop, SEST, SENAT.

artesanato era irrelevante, porque o Sebrae Nacional não o considerava um setor prioritário, apesar de alguns Sebrae/UF realizarem atendimentos pontuais aos artesãos.

Esse cenário muda com o Projeto de Apoio e Fomento do Setor Artesanal do Distrito Federal, do Sebrae/DF, iniciado em 1995, com um plano de ação mais estruturado para o artesanato local, coordenado por Malba Aguiar, antiga coordenadora do extinto PNDA. Malba (2020) acreditava que o setor artesanal só conseguiria seu melhor desenvolvimento se contasse com uma instituição com recursos financeiros, como o Sebrae, que pudesse complementar a ação governamental. Apesar do seu vínculo com o Sebrae/DF, ela tinha como objetivo pessoal convencer o Sebrae Nacional da importância do setor artesanal. Nas primeiras tentativas, o Sebrae Nacional não demonstrou interesse, pois o artesão ainda era visto como um trabalhador informal. Malba (2020) decidiu, então, transformar o projeto do Sebrae/DF em um laboratório para dar visibilidade ao setor artesanal e garantir o interesse do Sebrae Nacional.

Entre o final da década de 1980 e início da década de 1990, havia, no Brasil, o início de um movimento de designers que trabalhavam junto com artesãos, ainda que de forma tímida e sem um projeto institucional. Por exemplo, o designer Renato Imbroisi, em 1986, trabalhou com tecelãs de Muquém, em Minas Gerais; Maria Teresa Leal, arte educadora e socióloga, desenvolvia, desde 1982, um trabalho com artesãs em parceria com designers na cooperativa Coopa-Roca, na favela da Rocinha no Rio de Janeiro; a arquiteta Janete Costa incluía o artesanato em seus projetos de decoração e exposições que realizava desde os anos 1950, fazendo pequenas interferências nas peças dos artesãos; a designer Heloisa Crocco já tinha experiência com oficinas de artesanato têxtil no Uruguai e na Colômbia e realizou a oficina Design e Artesanato na Produção de Objetos para revitalização do artesanato em pedra sabão, a convite de José Nemer, no Festival de Inverno de Ouro Preto, cidade de Minas Gerais, em 1993; o projeto de extensão da Universidade Federal da Paraíba,⁵³ iniciado em 1994, promovido pela professora Lia Mônica Rossi e pelo professor José Marconi B. de Souza em diversas regiões do estado da Paraíba, que desenvolveu produtos em artesanato têxtil, madeira, couro, cerâmica, além de promover melhorias no processo produtivo, na embalagem e apresentação dos produtos (BORGES, 2011; KRUBUSLY; IMBROISI, 2011).

Malba (2020) relata que, inspirada pela experiência da professora Lia Mônica e pela atuação da Artesanías de Colômbia e a partir do contato estabelecido por Mercês Parente na coordenação do PAB, decidiu criar o Programa Global de Assistência e Valorização da

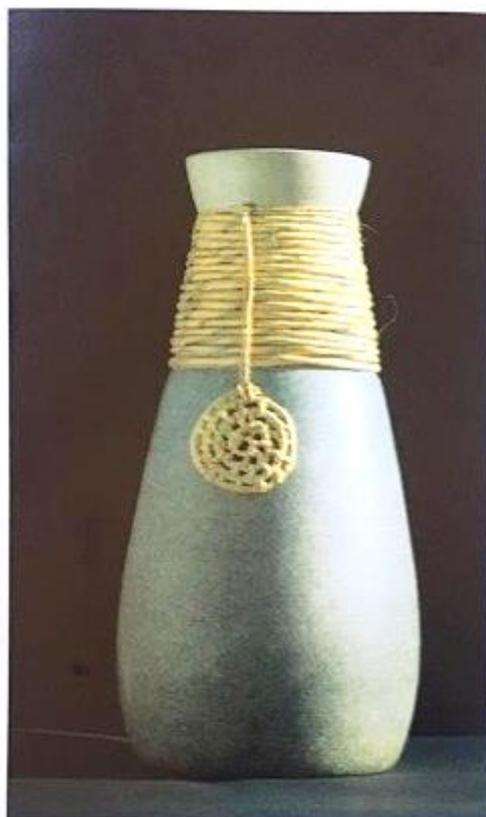
⁵³ Atualmente denominada Universidade Federal de Campina Grande.

Produção Artesanal, em 1996, pelo Sebrae/DF. Esse tinha como finalidade a realização de uma oficina com designers e artesãos para a concepção e elaboração de produtos artesanais em madeira, cerâmica, pedra sabão, tecelagem e flores do cerrado, com o objetivo de transformar a produção artesanal em atividade economicamente viável (SEBRAE/DF, 1996).

O programa convidou o designer italiano Giulio Vinaccia, que havia desenvolvido projeto semelhante com a Artesanías de Colômbia, para coordenar o trabalho da oficina. Foram convidados designers de diversos países como Colômbia, Itália, Alemanha, França, além dos designers brasileiros Heloisa Crocco, do Rio Grande do Sul; Izabel Falcão do Rego Barros, do Amazonas; e Porfírio Valladares, de Minas Gerais, bem como o designer Lars Diederichsen, alemão estabelecido no Brasil há poucos anos (SEBRAE/DF, 1996). O Sebrae/DF buscou parceria com o curso de desenho industrial da UnB, com o intuito de repassar a metodologia e a experiência dos designers estrangeiros para os professores brasileiros, mas a universidade não aceitou as condições do projeto. Assim, foram realizadas sete oficinas simultâneas no Museu Vivo da Memória Candanga, separadas por técnica ou matéria-prima, com a participação dos artesãos, um designer estrangeiro, um designer brasileiro e estagiários. A oficina resultou em produtos novos, com adaptação de técnicas, inclusão de novas matérias-primas e adequação de tamanhos.

Em seguida, o Sebrae/DF organizou o Seminário Internacional “Design e Tradição – um fator de desenvolvimento para as micro e pequenas empresas” juntamente com a mostra “Tradição & Renovação” dos produtos resultante das oficinas no Teatro Nacional. O evento foi estratégico para apresentar o programa ao Sistema Sebrae, especialmente para mostrar o potencial do setor artesanal para o Sebrae Nacional. O que funcionou, dado que após a apresentação do programa, o Sebrae Nacional autorizou a criação de um programa nacional de artesanato e a destinação de recursos para todos os Sebrae/UF para atender os artesãos do país.

Figura 41 – Resultado da oficina de artesanato em pedra sabão do Programa Global de Assistência e Valorização da Produção Artesanal do Sebrae/DF



Fonte: SEBRAE/DF, 1996, p. 43.

Assim, o Sebrae Nacional construiu a estratégia e as diretrizes do programa de artesanato com Malba Aguiar e com o PAB para que não houvesse sobreposição de ações entre as instituições. O Sebrae definiu sua atuação, sempre com uma visão de negócios, em três eixos a saber: i) informação, com construção de banco de dados, estudos, pesquisas; ii) formação, por meio de capacitação gerencial; iii) mercado, promovendo a comercialização do produto artesanal. O lançamento do programa ocorreu em 1997 e contava com a adesão de três unidades da federação. Já no ano seguinte, todos os estados tinham um projeto de artesanato aprovado e que seguia o modelo idealizado pelo Sebrae/DF, com intervenção de designers de fora do Brasil na produção artesanal.

Em 1998, o Sebrae realizou uma capacitação para os gestores dos projetos de artesanato com a AIDECA. Durcelice Mascêne (2020),⁵⁴ analista de projetos do Sebrae e gestora dos projetos de artesanato desde o início do programa, relata que era prática comum a AIDECA realizar capacitação com as instituições que atuavam com artesanato para contribuir com conceitos, estratégias e metodologias de atuação. Os representantes da AIDECA no Brasil eram os designers Eduardo Barroso e Heloisa Crocco. A partir desse encontro e após críticas de outras instituições e da comunidade acadêmica, o Sebrae percebeu que a forma que a instituição estava levando Design para o artesanato não era adequada, pois os designers de fora do Brasil não conheciam a cultura local e intervinham na identidade do produto, descaracterizando a produção artesanal. Mesmo a oficina realizada pelo Sebrae/DF, que tanto encantou o Sistema Sebrae, apresentava indícios dessa descaracterização. Giulio Vinaccia declarou que as oficinas foram momento de trocas, “[...] sobretudo as inter-relações que nós, agentes externos, poderíamos criar nos núcleos de artesãos”, assumindo a intenção de promover mudanças a partir da perspectiva do designer, apesar de em outro momento dizer que “neste projeto, o trabalho do designer não é visto como uma intervenção externa, como ocorre no sistema de projeto clássico” (VINACCIA, 1996, *apud* SEBRAE/DF, 1996, p. 11). Portanto, o Sebrae começou a busca por designers brasileiros que tivessem experiência em atuar com artesãos e, conseqüentemente, “ficou preso nos mesmos três ou quatro designers” (MASCÊNE, 2020). Foi necessário, portanto, um processo de sensibilização de designers para o artesanato, estimulado pelo Sebrae por meio de seminários, palestras e workshops.

Um programa que auxiliou a disseminação do Design no artesanato e, também, para outros setores produtivos foi o Via Design, lançado em 2001. O programa tinha por objetivo

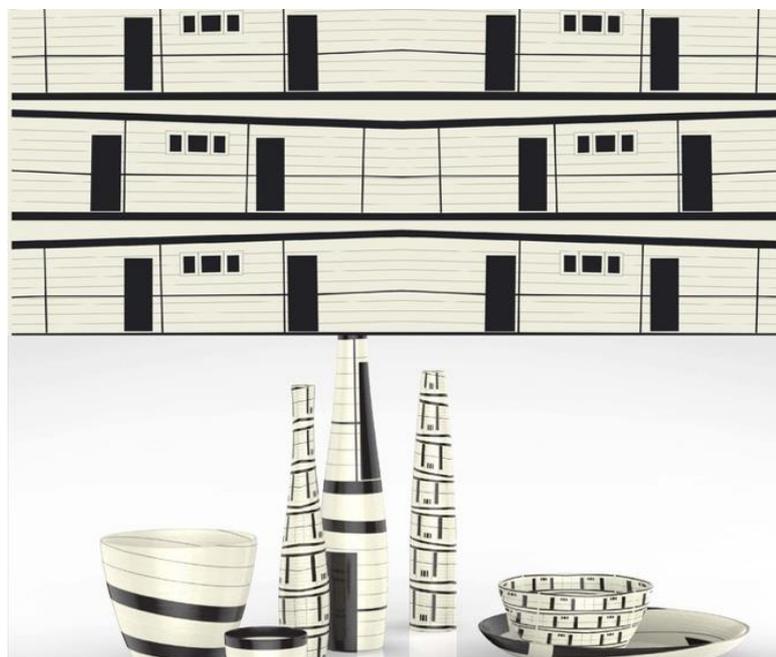
⁵⁴ Depoimento de Durcelice Cândida Mascêne em entrevista realizada dia 24 de agosto de 2020.

disseminar o Design pelo país, com a criação de centros e núcleos de Design, incentivando a inovação, especialmente, as micro e as pequenas empresas e artesãos. Os Centros de Design tinham o papel de realizar exposições, cursos e seminários. Já os Núcleos de Inovação e Design atendiam as demandas dos pequenos negócios, organizados por setores, como os Núcleos de Inovação e Design para o Artesanato (NIDA). O edital do Programa Via Design apoiou quinze centros e oitenta e cinco núcleos de Design, a iniciativa também apoiou a criação de dezoito incubadoras de design em todas as regiões do país com o intuito de estimular a criação de empresas e atender as demandas de mercado (BONI; SILVA; LANDIM, 2014). O fim dos recursos do programa Via Design foi, também, o fim dos centros e núcleos de design que não tinham sustentabilidade econômica.

Na perspectiva de aproximar o designer das referências culturais dos artesãos e garantir que os produtos artesanais representassem a identidade de seu território, o designer Giulio Vinaccia propôs ao Sebrae a realização de estudos iconográficos nos estados. Os primeiros projetos aconteceram em Mato Grosso do Sul, em 2002, e em Goiás, em 2003. O processo para construção do estudo incluiu a participação de uma equipe multidisciplinar para indicar e avaliar os ícones da fauna, flora, arquitetura, folclore, geografia, expressões artísticas, Design, história, que fossem representantes daquele estado. Esse inventário, após validação de pessoas de dentro e de fora do território, foi transformado em elementos gráficos e paleta de cores que foram apropriados e reinventados por aqueles que pretendiam usá-lo como expressão.

A utilização dos estudos não se restringiu à produção artesanal, também foi empregado na moda, no turismo, no Design. Vinaccia também realizou esse trabalho Distrito Federal. Diversos Sebrae/UF desenvolveram estudos iconográficos, contratando designers locais para realizá-los e se tornou uma ação recorrente nos projetos de artesanato. A ação recebeu críticas por reduzir a cultura de um território “em cartilhas que reduzem as tradições locais a ícones carentes de significado, [...] fórmulas desprovidas de conteúdo” (BORGES, 2012). Durcelice (2020) considera que, apesar da identidade cultural ser o caminho do artesanato, os artesãos não conseguiam se apropriar facilmente do estudo. Era necessário a orientação e acompanhamento de um designer para que a iconografia tivesse impacto na produção artesanal.

Figura 42 – Elemento gráfico do estudo iconográfico do Distrito Federal e a sugestão de aplicação em produto



Fonte: VINACCIA, 2012/2013.

Figura 43 – Elemento gráfico do estudo iconográfico do Espírito Santo e a sugestão de aplicação em produto



Fonte: LEÃO, 2011.

Malba Aguiar (2020) afirma que, por ser pioneiro, o Sebrae se equivocou em deixar de formar os gestores estaduais nos conceitos e discussões em torno do artesanato, para construir o limite da intervenção no produto artesanal e que, por isso, presenciou muitos designers em início de carreira, trabalhando com o artesão, sem ter conhecimento sobre cultura, arte popular, patrimônio imaterial e, portanto, promovendo intervenções desastrosas no

artesanato. Sabendo desse problema, o Sebrae/RS, em 2003, decidiu fomentar o desenvolvimento de uma metodologia de aproximação entre o Design e o artesanato que pudesse “[...] estabelecer um antídoto para certos estragos” (NEMER, 2008 *apud*. ROIZENBRUCH, 2009, p. 113). Surgiu, assim, o projeto Piracema: Vivências, criado por José Nemer e Heloisa Crocco, com o intuito de preparar e formar profissionais para a aproximação entre o Design e o artesanato. O sucesso do projeto no Rio Grande do Sul levou outros Sebrae/UF a reproduzi-lo em seus estados. O projeto Vivências tinha como princípio aprender com a comunidade artesanal e evitar reduzi-la a mera executora de um projeto imposto. A troca de saberes entre designers e artesãos foi a diretriz da metodologia para promover uma atividade autossustentável e uma produção original e diferenciada, com a cara do lugar (NEMER, 2008 *apud*. ROIZENBRUCH, 2009). Após sua consolidação, o projeto se transformou no Laboratório Piracema de Design, que contou com profissionais como as irmãs arquitetas Tina Azevedo Moura e Lui Lo Pumo e o designer Renato Imbroisi, atividade que capacitou uma nova geração de designers sensíveis ao artesanato como a designer Nicole Tomazi.

Desde o início do Programa do Artesanato do Sebrae, a estratégia de aliar artesanato e Design teve como objetivo estabelecer o diálogo com o mercado consumidor, em alguns casos, produzindo objetos de acordo com as necessidades do mercado. Para o Sebrae, “[...] o maior desafio é transformar o artesanato em uma atividade econômica com base em melhores condições empresariais. O produtor deve ser orientado para e pelo mercado para que alcance resultados econômicos e sociais que tanto almejamos” (BARBOZA, 2008, *apud*. SEBRAE, 2008, p. 08).

O Sebrae tem várias estratégias para a comercialização dos produtos artesanais, desde feiras de artesanato, feiras de negócios de Design e decoração a exposições em outros países, como Milão, Buenos Aires, Montevideu. Contudo, a sua principal iniciativa é a rodada de negócios. O Sebrae convida lojistas e potenciais compradores de artesanato e, por meio de agendamento, promove o encontro a partir do cruzamento do interesse dos compradores com a oferta de produtos artesanais. Nestas, o artesão tem a oportunidade de apresentar seu produto e negociar a venda imediata ou a encomenda futura de produtos.

A primeira rodada de negócios foi organizada em âmbito regional e ocorreu na cidade de Salvador, na Bahia, em 2000. Durcelice (2020) relata que, por ser a primeira iniciativa, o Sebrae a divulgou nas mídias e apareceram quatro ônibus com artesãos, na expectativa de vender para lojas. O número de artesãos foi muito superior ao que o Sebrae esperava atender e a rodada não teve tanto sucesso, mas demonstrou o quanto o setor carecia de ações de acesso

ao mercado. Ajustados os problemas da primeira rodada de negócios, o Sebrae promove esta ação em quase todos os seus projetos de artesanato. Durcelice (2020) relata, também, que a rodada, além de estimular a comercialização, promoveu a reeducação comercial do artesão que precisaram aprender a controlar a produção, embalar suas peças, despachar mercadoria e emitir nota fiscal, além de garantir que ele não dependa de feiras sazonais e tenha renda proveniente do artesanato durante todo o ano. Por outro lado, os lojistas e os compradores puderam conhecer o artesanato de todo o país e diversificar sua oferta de produtos.

O Sebrae, em poucos anos de atuação no fomento ao artesanato, já se tornava uma instituição de referência no setor. A sua capilaridade e o orçamento próprio permitiram que a instituição realizasse um planejamento a médio e longo prazo e criou oportunidades para parcerias. O Sebrae financiou o programa Artesanato Solidário, mas com divergência na sua forma de atuação. O Artesanato Solidário cujo objetivo de resgate e preservação da técnica não estava alinhado à estratégia do Sebrae de intervenção nos produtos por meio do design, mas chegaram em um acordo para incluir inovações que não interferissem na técnica ou na identidade cultural do artesão. O Sebrae também foi parceiro do Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA) no programa Talentos do Brasil, criado em 2005, que tinha como foco a produção agregada, a prospecção mercadológica e o conceito de autogestão. O programa atuou em quinze unidades produtivas e envolveu cerca de duas mil pessoas, principalmente mulheres, que vivem em territórios rurais nos estados do Maranhão, Piauí, Paraíba, Pernambuco, Bahia, Amazonas, Pará, Tocantins, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso do Sul e Rio Grande do Sul (BRASIL, 2010).

A atuação do Sebrae com o Design e o artesanato gerou diversas críticas, principalmente por parte do IPHAN. Ricardo Gomes Lima, antropólogo e pesquisador CNFCP, de 1983 a 2011, defende que o artesanato não pode ser olhado apenas como mercadoria, mas como um objeto que possui dimensão cultural e, por ser uma atividade manual, produz objetos que apresentam muitas irregularidade (LIMA, 2005). Ele acompanhou a interferência do designer na estética e na forma do objeto e declarou:

O que a gente verifica pelo Brasil é, muitas vezes, muitas interferências que feriram radicalmente as comunidades, que mutilaram mesmo, se é que não mataram muitas comunidades no seu fazer criativo, onde o designer chegava e apelando para o discurso da competência, a partir de um domínio de classe muito forte, implantava uma verdade que era dele: “eu sou aquele que sabe, eu sou o representante de uma camada social que tem o domínio do saber e o artesão é o representante da camada social que tem a habilidade no fazer” (LIMA, 2005, *apud*. KELLER, 2011, p. 195).

Durcelice Mascêne (2020), em contrapartida, afirma que o Sebrae interferiu na identidade cultural do artesanato apenas nos primeiros anos de atuação do programa e que o Design e a valorização cultural são o diferencial competitivo do artesanato no mercado atual. Além disso, considera necessário trabalhar tendências de cores e padronização dos objetos.

Em 1999, o Sebrae promoveu encontros regionais dos coordenadores do Programa de Artesanato e verificou a importância de realizar um processo de avaliação. Um dos problemas identificados foram os diferentes graus de conhecimento e de execução programática dos Sebrae/UF (SEBRAE, 2004). A rede de atendimento do Sebrae tinha dificuldade em identificar o que era, de fato, artesanato e que o poderia ser beneficiado pelas ações dos projetos, além dos debates crescentes sobre a intervenção negativa dos designers na identidade cultural da produção artesanal. Assim, foi construído um grupo de trabalho formado por consultores e gestores estaduais dos projetos de artesanato do Sebrae, para debater conceitos e construir o Termo de Referência do Programa Sebrae de Artesanato. Em 2003, o Termo foi reavaliado e redesenhado após apresentação para todos os coordenadores dos Sebrae/UF. No dia 19 de março de 2004, dia do artesão, foi apresentado no Palácio do Planalto, com a presença do presidente Luiz Inácio Lula da Silva e de outras autoridades. O Termo de Referência se tornou o instrumento norteador das ações e projetos do Sebrae, e ainda, serviu de inspiração e orientação para projetos de artesanato de outras instituições. O documento dedicou uma parte específica para falar sobre a importância da identidade cultural para o artesanato e o debate em torno da intervenção do Design no processo de criação, em que diz “a questão que se coloca não é mais se devemos ou não intervir, mas como intervir sem descaracterizar, valorizando e reforçando as tradições regionais, a habilidade dos artesãos e as relações existentes no interior dos grupos trabalhados” (SEBRAE, 2004, p. 19).

Segundo o Termo de Referência, a intervenção deve levar em consideração as particularidades de cada categoria artesanal, pois elas irão indicar o nível e a profundidade da intervenção. As categorias de artesanato tiveram como referência os conceitos do *World Crafts Council*,⁵⁵ organização sem fins lucrativos filiada à UNESCO, e foram divididas em: arte popular, artesanato e trabalho manual, cita, também, produtos alimentícios (típicos) e “industriano” (produções semi-industriais), mas que não receberam a atenção completa do programa, respectivamente, por fazerem parte dos projetos de agronegócio do Sebrae e por não terem delimitação clara com a indústria. Portanto, o artesanato foi dividido pelo Termo de

⁵⁵ Conselho Mundial de Artesanato.

Referência em artesanato indígena, artesanato tradicional, artesanato de referência cultural e artesanato conceitual. Cada uma dessas categorias possui valores culturais e capacidade de produção distintas que deveriam servir de norteadores na atuação do Sebrae.

A arte popular foi definida como atividades que configuram o modelo de ser e de viver do povo de um lugar, seria a categoria de maior valor cultural e de menor volume de produção, por isso “quanto menor for a interferência neste trabalho, maior será a preservação de sua originalidade” (SEBRAE, 2004, p. 58). O artesanato indígena, por sua vez, abarca objetos do cotidiano da vida de uma comunidade indígena, produzidos de forma coletiva pelos seus membros e, por mais que os objetos sejam destinados ao mercado de consumo, não foi recomendada a intervenção no processo produtivo, pois os indígenas “possuem formas particulares de organização do trabalho, de identificação e de atribuição de valor aos bens, de distribuição de uso que diferem das formas convencionais capitalistas e que merecem ser preservadas” (SEBRAE, 2004, p. 59). O artesanato tradicional vem do conhecimento passado de geração a geração que resulta em objetos incorporados à vida cotidiana, expressivos da cultura, assim a intervenção ocorre de forma a aumentar a eficiência do trabalho com novas ferramentas e processos. O artesanato de referência cultural foi tratado como uma das categorias mais promissoras para o mercado porque, em geral, passaram por intervenção de designers e incorporaram elementos culturais tradicionais ao objeto. Por fim, o artesanato conceitual, que abrange objetos que têm a inovação como elemento principal, geralmente produzidos por pessoas de formação artística, como designers (SEBRAE, 2004).

Vale destacar que o trabalho manual, questionado pelo PAB por não ter valor cultural, foi caracterizado como uma produção assistemática, como ocupação secundária e, geralmente, trata de uma reprodução ou cópia. Nesse caso, o Sebrae entende que “[...] o desafio para esta categoria é promovê-la à condição de artesanato, agregando valor cultural aos produtos e direcionando sua produção às demandas de mercado” (SEBRAE, 2004, p. 60).

A intervenção citada no Termo de Referência começa e termina no mercado. A primeira etapa é identificar a demanda, para então, analisar a oferta, ou seja, conhecer para quem se pretende vender e ter informações sobre as características da produção artesanal. Em seguida, passa pela melhoria e desenvolvimento de novos produtos e melhoria de processos, principalmente com a atuação de designers. A próxima etapa envolve a capacitação dos artesãos, especialmente em temas gerenciais, como formação de preço, técnicas de vendas, mas ressalta a dificuldade do artesão em acumular o papel de produtor, vendedor, gestor, além da necessidade de capacitação de técnicos e profissionais para atuarem no artesanato. O desfecho

da intervenção prevê a agregação de valor, com embalagens e etiquetas capazes de contar a história do artesanato; a divulgação e promoção e, por fim, a comercialização por si. Um dos pontos importantes destacados no documento é a importância da articulação do Programa Sebrae de Artesanato com outros programas do Sebrae, em especial os voltados ao turismo e ao desenvolvimento territorial, como temas e setores importantes da cadeia produtiva. A publicação do Termo de Referência foi compreendida como um marco na evolução da atuação do Sebrae no artesanato que passou por uma “padronização de linguagem, definição de conceitos, diretrizes, objetivos, metas e pelo estabelecimento de uma estrutura organizacional, de eixos norteadores e de um sistema de gestão” (SEBRAE, 2008, p. 13)

O Sebrae, com a intenção de divulgar o artesanato brasileiro, comprava artesanato para usar em trocas protocolares, também era frequentemente demandado pelo governo federal e outras instituições públicas para ceder peças artesanais por motivos diversos. No entanto, dada a falta de dados sobre a produção artesanal, tal situação recorria a poucos critérios de seleção de artesãos o que impedia a justificativa de compra das peças, um problema, pois, apesar de ser uma instituição privada, o orçamento do Sebrae é proveniente de recursos públicos, logo está sujeito a normas estritas para pactuação de licitações e contratos. Então, a saída encontrada foi a criação do Prêmio Sebrae TOP 100 de Artesanato, em 2006, para obter um portfólio confiável da melhor produção artesanal brasileira. A metodologia do Prêmio, que foi construída em parceria com a área de mercado do Sebrae e consultores contratados, avalia as unidades produtivas artesanais por onze critérios de mercado que refletem os princípios e valores do programa de artesanato do Sebrae:

[...] grau de inovação e diferenciação mercadológica dos produtos; adequação econômica dos produtos ao seu público-alvo; adequação ergonômica e funcional nas unidades de produção; adequação ao meio ambiente; capacidade produtiva; adequação cultural; adequação logística; qualidade percebida nos produtos/valor agregado; práticas comerciais justas; responsabilidade social e gestão estratégica (SEBRAE, 2009b, p. 01).

As cem unidades produtivas eram selecionadas por critérios não apenas estéticos, mas também mercadológicos e de negócios. Os artesãos passavam por algumas etapas de seleção até o júri final, formado por profissionais conhecedores de artesanatos de especialidades distintas. As unidades selecionadas participavam de um evento de premiação, uma rodada de negócio com compradores nacionais e internacionais, além de outras ações comerciais, como participação em feira e podem usar o selo do Prêmio pelo período de três anos. O Sebrae realizou quatro edições do Prêmio TOP 100 entre 2006 e 2016. A quinta edição deveria ter

ocorrido em 2019, mas não havia orçamento nem autorização da diretoria do Sebrae Nacional para tal, isso de deu por mudança de prioridade estratégica da instituição. Contudo, o Prêmio ainda é considerado estratégico pelo Sebrae. Há muitos depoimentos de artesãos sobre a importância do Prêmio TOP 100 de Artesanato, tanto pela oportunidade de aumento das vendas quanto pelo reconhecimento do trabalho em si e como um estímulo para manter o negócio organizado.

Figura 44 – Ilustração de divulgação da 4ª edição do Prêmio Sebrae TOP 100 de Artesanato, em 2015



Fonte: GUEDES, 2016.

Por dez anos, o Sebrae incentivou o artesão a agir como empreendedor, mas, por não existir personalidade jurídica acessível à sua realidade, estimulou a prática do associativismo e do cooperativismo. O Termo de Referência reconhecia que a organização do trabalho artesanal poderia se dar de forma individual (mestre-artesão, artesão, aprendiz e artista), em núcleos de produção familiar, grupos de produção artesanal, empresa artesanal, associação e cooperativa (SEBRAE, 2004). Apesar de citada, a empresa artesanal não era uma organização representativa porque as obrigações administrativas e tributárias para a constituição de uma personalidade jurídica não condiziam com a realidade do artesanato enquanto negócio. Esse cenário mudou em 2009, após a aprovação da Lei Complementar n. 128, de 19 de dezembro de 2008, que criou a figura do Microempreendedor Individual (MEI). O objetivo dessa Lei era retirar da informalidade milhões de brasileiros que trabalhavam por conta própria e tinham

rendimentos de até R\$ 81 mil⁵⁶ por ano, e garantir benefícios sociais, como direito à previdência social e assistência médico hospitalar (“Portal do Empreendedor”, [s.d.]). Diferente das outras personalidades jurídicas, o artesão está classificado em dezenove atividades permitidas⁵⁷ e representa um total de 216.081⁵⁸ de optantes pelo MEI, lembrando que é possível ter o registro em mais de uma ocupação ou atividade econômica.

O Sebrae foi articulador fundamental para a aprovação do MEI no Congresso Nacional e, também, a principal instituição para informar e incentivar a formalização de MEIs. Os Sebrae/UF estavam mobilizados para orientar os empreendedores informais, ou potenciais empresários como são chamados na instituição, a se registrarem como MEI e os artesãos não ficaram de fora dessa orientação. O Sebrae, então, deixa de direcionar o artesão à prática associativa e à organização coletiva. Por um período, houve reclamações de que alguns Sebrae/UF se limitaram a atender apenas artesãos que estivessem formalizados como MEI, mas há de convir que foi uma mudança abrupta para o artesão que recebia outro direcionamento da instituição. Durcelice (2020) relata que, se por um lado, a MEI atrapalhou a formação de lideranças e a capacidade coletiva dos artesãos, por outro, facilitou a emissão de notas fiscais e promoveu benefícios sociais para os artesãos que não tinham assistência da previdência social. Ao mesmo tempo, considera que a política tem restrições ao artesão, visto que os que são servidores públicos, recebem algum tipo de aposentadoria, seguridade especial rural ou outro benefício social especificado na Lei, não podem se registrar ou correm o risco de perder o benefício adquirido.

Atualmente, o Sebrae considera como público, para contabilização de atendimento, os pequenos negócios formalizados como MEI, microempresa (ME) e empresa de pequeno porte (EPP) e os tipos de empreendimentos contidos nos setores econômicos, como empresas, produtores rurais e artesãos. Desde a aprovação da Lei 13.180, de 22 de outubro de 2015, que regulamentou a profissão de artesãos, o Sebrae considera como artesão, toda pessoa física registrada no Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro (SICAB). Essa

⁵⁶ Esse valor era de R\$ 36 mil ao ano, quando da aprovação da Lei, depois alterou para R\$ 60 mil ao ano e, atualmente o faturamento é limitado a R\$ 81 mil. Ultrapassado esse valor, há reenquadramento e passará à condição de Microempresa.

⁵⁷ São elas: artesão(ã) de bijuterias independente; artesão(ã) em borracha independente; artesão(ã) em cerâmica independente; artesão(ã) em cimento e gesso independente; artesão(ã) em cortiça, bambu e afins independente; artesão(ã) em couro independente; artesão(ã) em louças, vidro e cristal independente; artesão(ã) em madeira independente; artesão(ã) em metais independente; artesão(ã) em metais preciosos independente; artesão(ã) em outros materiais independente; artesão(ã) em papel independente; artesão(ã) em plástico independente; artesão(ã) em vidro independente; artesão(ã) têxtil; bordadeiro(a) independente; crocheteiro(a) independente; tecelão(ã) independente; tecelão(ã) de algodão independente (“Portal do Empreendedor”, [s.d.]

⁵⁸ Dados referentes a 05 set. 2020.

classificação e forma de registro permitiu que o Sebrae tenha dados mais precisos sobre o atendimento aos artesãos.

Em 2011, o Sebrae definiu sua estratégia voltada para o reposicionamento do artesanato brasileiro ancorado em três projetos estruturantes: o Prêmio Sebrae TOP 100 de Artesanato, o projeto Brasil Original e o Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB). O projeto Brasil Original tinha como objetivo atuar no desenvolvimento de produtos de maior valor agregado para despertar o desejo de consumo e romper com o paradigma de que artesanato é produto de subsistência.

Desde a sua concepção, o Brasil Original tinha como estratégia a realização de lojas-conceito durante o período dos eventos internacionais que iriam ocorrer no Brasil, como a Copa do Mundo de futebol, em 2014, e os Jogos Olímpicos, em 2016, aproveitando-se o fluxo turístico internacional no país. Entre 2013 e 2016, foram instaladas mais de vinte lojas em shopping centers das cidades-sede dos jogos, com ambientação sofisticada que prezava pela boa apresentação do produto (FAVILLA; BARRETO; REZENDE, 2016). Os Sebrae/UF promoveram ações de capacitação e consultoria com foco na melhoria da gestão do negócio e no desenvolvimento do produto para culminar na comercialização nas lojas Brasil Original. Os artesãos não vendiam diretamente ao consumidor, como acontece nas feiras, mas despachavam a mercadoria embalada, com nota fiscal preenchida para a empresa operadora da loja. Com a experiência, os artesãos ficaram mais preparados para comercializar diretamente com os lojistas.

Alguns produtos alcançaram o mercado de luxo e ganharam destaque em revistas de Design, como a coleção desenvolvida com o Núcleo de Arte e Cultura Indígena de Barcelos (NACIB) com o designer Sérgio J. Matos, pelo Sebrae/AM. O projeto também teve resultados não esperados na sua concepção. A rede de shopping centers realizou parcerias com os Sebrae/UF para lojas de artesanato temporárias ou permanentes sem custo, ou a custo reduzido, e serviu de inspiração para a criação da loja Artiz, da ArteSol, no shopping Iguatemi em São Paulo.

Figura 45 – Cesto de piaçava do Núcleo de Arte e Cultura Indígena de Barcelos em parceria com o designer Sérgio J. Matos



Foto: ABUP (2020).

A ideia de um centro de referência para o artesanato vinha sendo gestada desde 1997, liderada pelo Sebrae/DF. Malba Aguiar (2020) foi a primeira a construir uma proposta e articular com as instituições para que o centro de artesanato fosse localizado na capital do país, por ser o centro do poder e concentrar o maior número de embaixadas no Brasil. Pelo Decreto n. 18.384, de 02 de julho de 1997, foi criado um Grupo de Trabalho Interinstitucional para elaborar o projeto de implantação do Centro de Referência de Artesanato e Arte Popular a ser

construído no Museu Vivo da Memória Candanga, com a participação do Sebrae/DF, da Secretaria de Trabalho, da Secretaria de Turismo e da Secretaria de Cultura e Esporte do Governo do Distrito Federal. Após mudança no Governo do Distrito Federal, o projeto foi interrompido. Contudo, a ideia ficou latente no Sebrae até fazer parte da estratégia da instituição em 2011.

O Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB) foi inaugurado em 2016, na Praça Tiradentes no Rio de Janeiro. O Sebrae restaurou três prédios históricos para ser um espaço de visibilidade, conhecimento e comercialização, na perspectiva de reposicionar o artesanato brasileiro no mercado. Em 2011, o Sebrae reuniu um grupo de especialistas em artesanato formado por designers, antropólogos, arquitetos para analisar e propor como deveria ser um centro de referência do artesanato, a definição conceitual construída por esse grupo guiou o projeto de restauração dos prédios. Assim, o espaço de aproximadamente 4 mil m², conta com salas de exposição, salas de oficina, midiateca, auditório, café e loja. Em seu projeto, o CRAB deve atuar em três frentes: CRAB Praça Tiradentes, espaço físico e sede; CRAB Web, plataforma digital do CRAB; e o CRAB Expande, braço externo para dialogar com setores institucionais no país e fora dele. Atualmente, o CRAB possui um portal institucional, tem forte atuação em redes sociais e ainda não iniciou o CRAB Expande.

Figura 46 – Prédios do Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB)



Fonte: SEBRAE, 2020c.

O CRAB propõe-se a ser referência, no Brasil e no mundo, para pesquisas e informações sobre o artesanato alinhado aos debates e às políticas públicas discutidas para o segmento. O reposicionamento parte da promoção de diálogos entre o artesanato e outros segmentos da sua cadeia, como a música, as artes plásticas, o Design, a gastronomia e outros.

Os debates devem permitir nova significação aos valores e competências do artesanato na sociedade. No CRAB, o artesanato é apresentado como expressão da arte e cultura do país, mas também como um negócio que sustenta os artesãos. (FAVILLA; BARRETO; REZENDE, 2016). Desde a sua inauguração, o CRAB já realizou diversas ações em prol do desenvolvimento e divulgação do artesanato brasileiro. Foram catorze exposições, além de oficinas, seminários, apresentações culturais, que aproximaram o público geral do universo do artesanato.

O CRAB realiza, também, o Programa de Visitas Educativas para levar alunos de escolas da cidade do Rio de Janeiro para visitar as exposições, conhecer mais sobre artesanato e vivenciá-lo por meio de oficinas lúdicas. As exposições vão desde propostas inovadoras de parceria com designers à objetos do cotidiano do artesanato tradicional, por exemplo, a exposição “Retratos Iluminados”, realizada de 02 de junho a 08 de agosto de 2016, que apresentou estandartes com bastidores gigantes e suspensos no ar que exibiam o rosto bordado de suas autoras, bordadeiras da comunidade de Sítios Novos, em Sergipe, e Entremontes, em Alagoas. Fruto de uma parceria com os designers Humberto e Fernando Campana e o Instituto de Pesquisas em Tecnologia e Inovação (IPTI). Já a exposição inaugural “Origem Vegetal: a biodiversidade transformada”, de curadoria de Adélia Borges e Jair de Souza, realizada de 22 de março a 17 de dezembro de 2016, apresentou um panorama atual do artesanato nas vinte e sete unidades da federação, por meio de objetos produzidos com a biodiversidade de matérias-primas vegetais brasileiras.

Figura 47 – Exposição Retratos Iluminados



Fonte: LIMA, 2016.

Figura 48– Sala dos Bichos da exposição Origem Vegetal: a biodiversidade transformada



Fonte: Fotografia de Guilherme Lima (ARTESOL, 2020b).

A atuação do Sebrae é voltada para a inovação e o aumento da competitividade dos pequenos negócios, e não seria diferente com o artesão. Uma das frentes de trabalho do Sebrae é a parceria com o Instituto Nacional de Propriedade Intelectual (INPI), constituído pela Lei n. 9.279, de 14 de maio de 1996, para proteção ao direito à propriedade industrial. Desde 2003, o Sebrae apoia o registro de indicações geográficas (IG) como uma das formas de garantir proteção e vantagem competitiva no mercado. As indicações geográficas são “ferramentas coletivas de valorização dos produtos tradicionais vinculados a determinados territórios” (SEBRAE, 2016, p. 18). Os produtos ou prestação de determinados serviços são avaliados pelo INPI a partir do reconhecimento da sua procedência ou pela sua denominação de origem, que garantam qualidade e características que se devam essencialmente àquele território. O Sebrae considera que o artesanato, por ser expressão da identidade local e da diversidade cultural brasileira, tem forte vínculo territorial, que assimila a tradição e a biodiversidade de cada microrregião brasileira, sendo assim, a IG se torna uma ferramenta importante para a valorização e proteção do artesanato.

Em 2011, o Artesanato em Capim Dourado, na Região do Jalapão do Estado do Tocantins, foi registrado como a primeira IG de procedência do artesanato. A produção artesanal acontece em comunidades quilombolas utilizando o capim dourado que possui

coloração e brilho peculiares, e a seda do buriti que é usado como cordão para a costura do capim e formação de cestos e outros objetos. O Artesanato em Capim Dourado é característico por sua história, tradição cultural e pela matéria-prima característica da região do Jalapão. O Brasil possui, até o momento, 11 (onze) registros de indicação geográfica, categorizadas como artesanato, são elas: artesanato em capim dourado na região do Jalapão; painéis de Goiabeiras, bairro da cidade de Vitória; peças artesanais em estanho de São João Del Rei, em Minas Gerais; algodão colorido da Paraíba; opalas preciosas de Pedro II, no Piauí; renda irlandesa de Divina Pastora, em Sergipe; renda renascença do Cariri Paraibano; bordado filé da região das Lagoas Mundaú-Manguaba, em Alagoas; joias de prata de Pirenópolis, em Goiás; bordado de Caicó, no Rio Grande do Norte; e cerâmica artística de Porto Ferreira em São Paulo.

O Sebrae recebe muitos pedidos dos Sebrae/UF para estruturar registros de indicação geográfica. No Brasil, há diversos territórios com produção artesanal que atendem os critérios de indicação geográfica, mas por não ser uma ferramenta muito disseminada, depende do estímulo do Sistema Sebrae para que seja requerido junto ao INPI. Da mesma forma, por ser desconhecida pelos consumidores, ainda não reflete em valor de mercado para as IGs de artesanato. Outro ponto é que há um debate em torno das IGs de Artesanato por não seguirem o conceito definido pelo Termo de Referência do Programa Sebrae e, muito menos, a Portaria-SEI n. 1007, que estabelece a base conceitual de artesanato pelo PAB. Assim, da lista apresentada há divergências quanto à opala de Pedro II, ao algodão colorido da Paraíba e as joias de prata de Pirenópolis. A ourivesaria e a lapidação não são consideradas técnicas artesanais pelas duas definições e o algodão colorido pode ser usado tanto para produção industrial, quanto para a produção artesanal. É necessário que esse alinhamento seja realizado junto ao INPI, especialmente por parte do PAB.

Figura 49 – Vasos em Capim Dourado da comunidade quilombola de Mumbuca, no Jalapão, com registro de indicação geográfica



Fonte: Acervo pessoal (2020).

Durante esses vinte e três anos, a atuação do Sebrae no setor artesanal não foi uniforme, passando por mudanças com o decorrer do desenvolvimento da instituição. Atualmente, o Sebrae não denomina como “Programa Sebrae de Artesanato”, o artesanato na instituição é classificado como um segmento do setor da Economia Criativa. Entre 1999 e 2002, o Sebrae lançou a campanha “De milhares para milhões” como parte da estratégia da “Reinvenção do Sebrae” com foco em aumentar, significativamente, a escala de atendimento da instituição (SEBRAE, 2020b). Em 2010, o Sebrae tinha como meta mobilizadora⁵⁹ “contribuir para a formalização de 1 milhão de empreendedores individuais até dez/2010”, perdurou meta semelhante nos anos de 2011 e 2012 (SEBRAE, 2020b). Entre 2015 e 2018, a estratégia foi atuar com foco na transformação digital, dando prioridade para projetos inovadores e negócios escaláveis. Em cenários como esses, os projetos de artesanato precisaram se adaptar à macroestratégia da instituição. Durcelice Mascêne (2020) reconhece que o gestor do projeto de artesanato nos Sebrae/UF também é fundamental para os resultados que podem

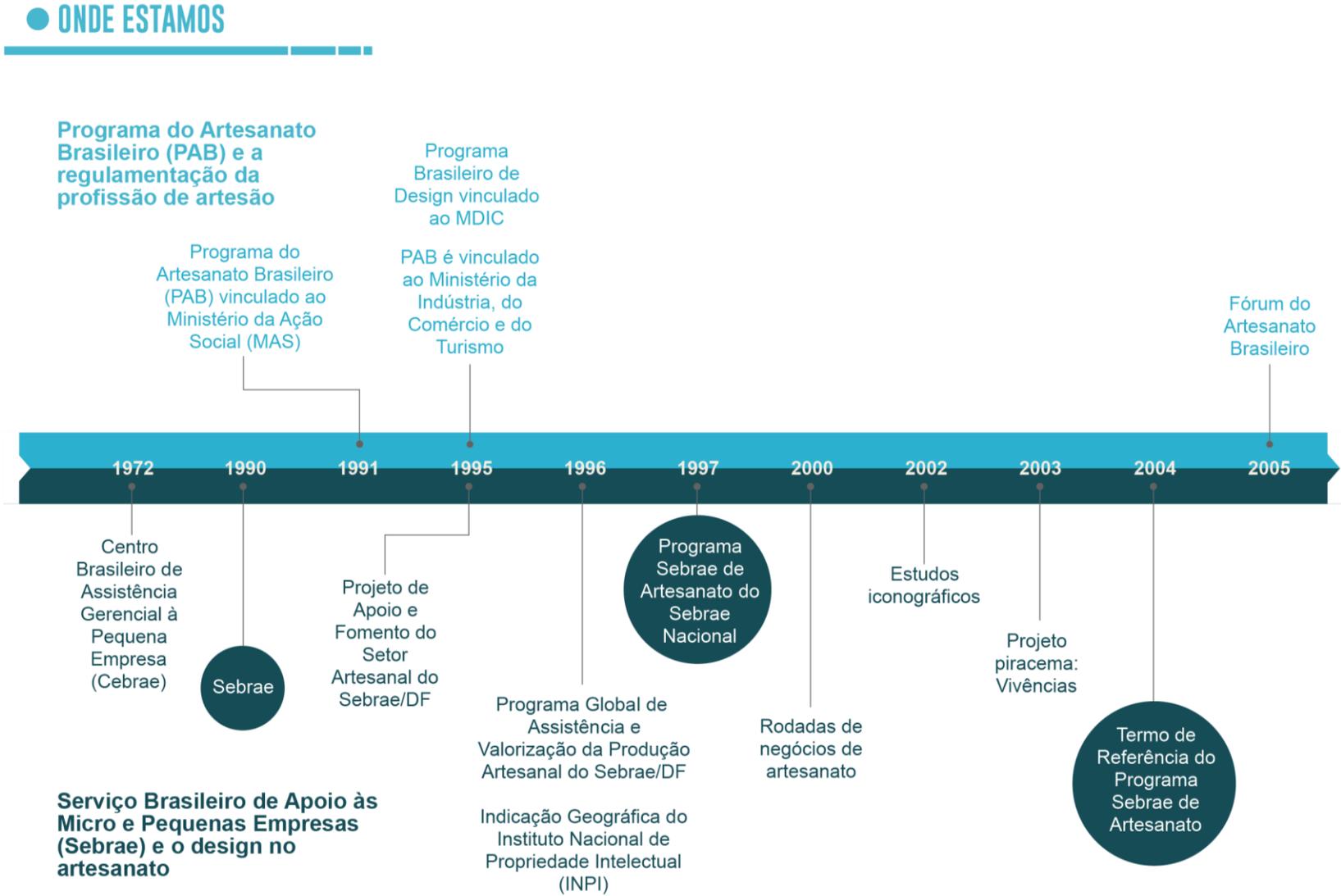
⁵⁹ Meta do Sistema Sebrae que indica onde concentrar os esforços da instituição para atingir os objetivos estratégico.

vir, pois é peça-chave na implantação da estratégia, caso não seja uma pessoa que gosta e acredita no artesanato o desempenho do estado altera drasticamente.

O Sebrae iniciou sua atuação no setor artesanal motivado pela interação com o Design que, ainda hoje, é parte essencial de qualquer projeto. As opiniões de Durcelice Mascêne (2020) e Malba Aguiar (2020) sobre essa experiência são parecidas, ambas consideram conhecer os malefícios e benefícios dessa estratégia. A descaracterização da produção artesanal no início do programa foi real e preocupante, mas acreditam que os resultados positivos são maiores. Elas reputam ao Sebrae as mudanças em relação à valorização da produção artesanal, redução da atuação dos atravessadores, perpetuação de técnicas, desenvolvimento do território e possibilidade de o artesão ter a atividade artesanal como renda única e principal. Essa transformação não foi apenas para o artesão, elas defendem que o Sebrae foi responsável por abrir outras possibilidades de atuação no mercado para o designer e que, por isso, as universidades precisam prepará-lo para essa realidade.

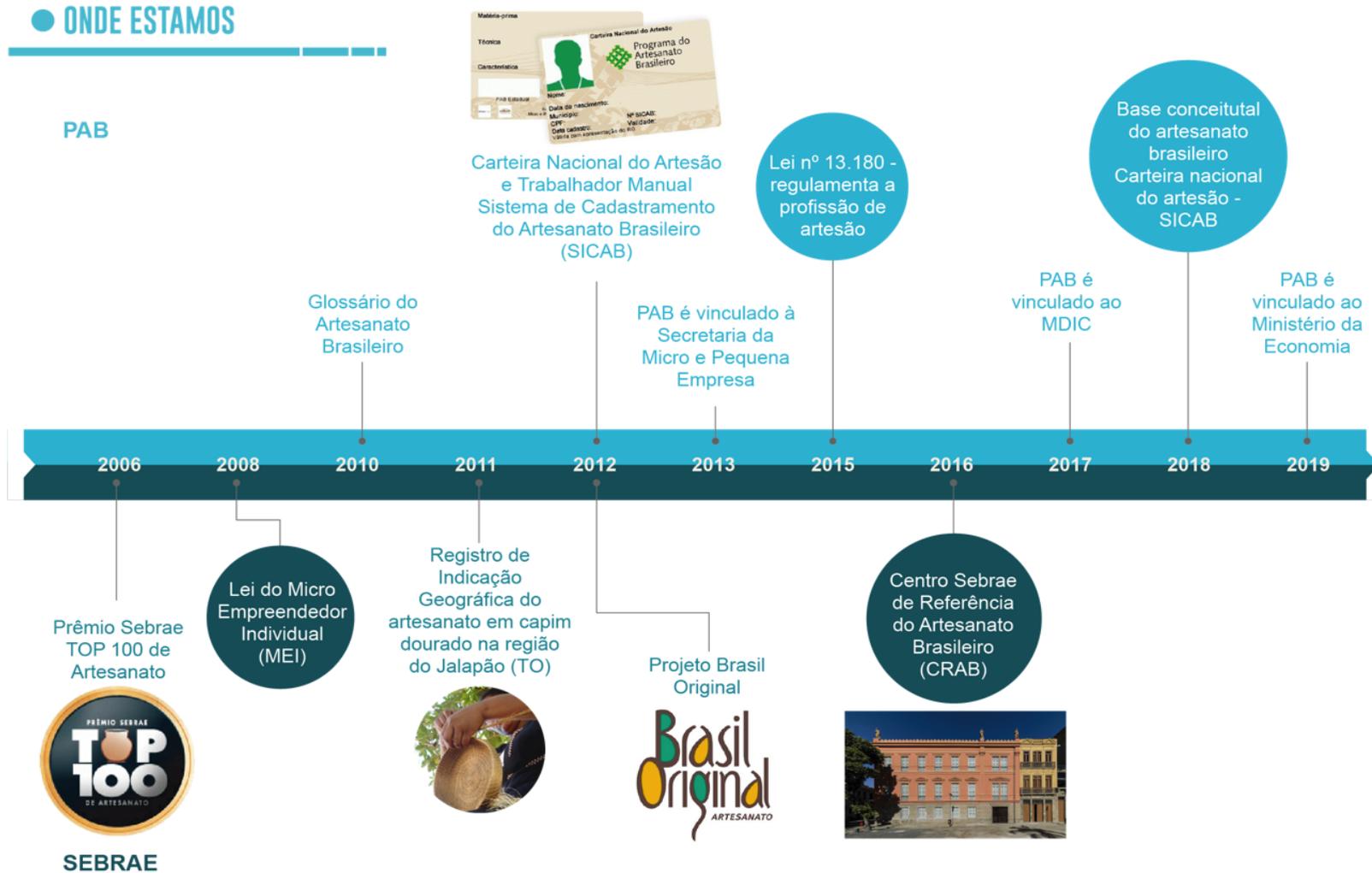
O Sebrae como grande estimulador do Design, ainda tem dificuldade em compreender plenamente o papel do designer e como incorporá-lo aos projetos de artesanato. Durcelice (2020) destaca sua importância no desenvolvimento ou melhoria de produto, em relação à estética, à funcionalidade, à padronização de formas e à leitura de mercado. Durcelice Mascêne (2020) e Malba Aguiar (2020) citam o papel do designer na comunicação da produção artesanal em relação à identidade visual, através de etiquetas e embalagens, mas assumem que alguns gestores de projeto de artesanato dos Sebrae/UF não entendiam o que era Design e que não o entendem até hoje, porque o designer pode contribuir de outras formas para o desenvolvimento do artesanato que ela desconhece. O Sistema S, no qual o Sebrae está incluído, tem sofrido com a possibilidade aventada de corte orçamentário por parte do poder executivo que, caso concretize, pode promover mudanças nas prioridades da instituição e impactar a atuação com o artesanato.

Infográfico 15 – Onde estamos: PAB e Sebrae de 1972 a 2005



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Infográfico 16 – Onde estamos: PAB e Sebrae de 2006 a 2019



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

6 PANDEMIA DE CORONAVÍRUS E A SITUAÇÃO DOS ARTESÃOS

A gente não para no tempo, nada para, nada espera. Estamos vencendo a pandemia na comunidade. A gente montou as estratégias de sobrevivência para superar isso tudo [...]. Recriar o nosso modo de viver.⁶⁰

Figura 50 – “Coronavirus à espreita” do artista popular Willi de Carvalho de Montes Claros, Minas Gerais. Obra representa gaiolas com os seres humanos presos dentro delas e se apresentando nas janelas, enquanto os pássaros estão livres da doença fora da gaiola



Fonte: CARVALHO, 2020.

Estar na fase final da pesquisa de mestrado durante a pandemia, pede que o trabalho fale sobre esse momento inesperado e particular, especialmente quando a dissertação discorre sobre políticas públicas. Parte do que será descrito neste capítulo tem como base a percepção

⁶⁰ Depoimento de Izolena Garrido, artesã da comunidade de Tumbira, no Amazonas, retirado do Webnário Criatividade & Resiliência na cadeia produtiva do artesanato.

dos entrevistados, de pesquisas públicas, mas, principalmente, de conversas e impressões pessoais, por isso a escolha por escrevê-lo em primeira pessoa.

Enquanto este texto foi redigido, o Brasil superou a marca de 146 mil mortos⁶¹ (BRASIL, [2020b]) em uma pandemia que já dura mais de seis meses. O país possui 23.218 casos por milhão de pessoas (GOOGLE, 2020), figurando entre os cinco países com mais casos no mundo,⁶² por conta de um governo federal que não tomou as medidas necessárias por considerar que o vírus é apenas uma “gripezinha”.⁶³ Este capítulo não tratará das políticas de saúde e as medidas sanitárias adotadas pelos governos, apesar da preocupação primordial, obviamente, ser a vida dos artesãos. Contudo, trará informações a respeito das políticas adotadas pelo país para o enfrentamento da crise econômica, provocada pelas medidas de isolamento necessárias para conter a pandemia, em benefício dos artesãos.

Em um primeiro momento, os trabalhos coletivos dos artesãos foram interrompidos. Os encontros para produção conjunta, conversas e organização da produção, foram substituídas pelo trabalho individual e doméstico. Não foi simples ter acesso à matéria-prima e principalmente aos espaços de comercialização. Apesar da situação impor restrições à toda a população brasileira, ela não tem consequências iguais a todos. Os artesãos não têm reserva financeira para permanecerem ociosos e sem vender pelo tempo exigido pelas determinações de quarentena, por isso, foi comum a ocorrência de campanhas de doação para artesãos, promovidas pela ArteSol, lojistas e instituições da sociedade civil, que trabalham mais próximos a alguma comunidade e identificam a situação de vulnerabilidade dos artesãos.

Há uma característica da produção artesanal que lhe é peculiar, artesão não produz unicamente pelos seus interesses econômicos, o trabalho artesanal é, também, uma ocupação, uma “terapia”, como muitos chamam. Então, em um momento de incertezas, produzir ajuda a ocupar a cabeça e esquecer o medo. Assim, nos primeiros meses, ouvi relatos de aumento da produção que não foi acompanhada da comercialização e acarretou problemas como a escassez de matéria-prima. Mesmo os artesãos que trabalham com matéria-prima natural e não dependem do comércio para obtê-la, tinham receio em sofrer algum acidente durante a extração e ter de deslocar-se a um hospital neste momento.

A comercialização de artesanato que, até então, ocorria, principalmente, por meio de feiras e estimulada pelo turismo, teve suas atividades interrompidas com expectativa de retorno

⁶¹ Dados referentes ao dia 03 out. 2020.

⁶² Este ranking considera apenas países mais populosos.

⁶³ Referência à declaração do presidente Jair Bolsonaro sobre o Coronavírus (CONGRESSO EM FOCO, 2020).

pleno no médio/longo prazo. O lojista, outro cliente do artesão, também foi impactado pela pandemia e reduziu as solicitações de encomendas aos artesãos. Em pesquisa do Sebrae realizada em 2013 (SEBRAE, 2013), o turista representa 34,7% e os lojistas 5,5% dos clientes de artesanato. Infelizmente, a pesquisa não pergunta sobre a importância das feiras. Sobre esse tópico, a Fenearte, maior feira de artesanato do Brasil, e uma das maiores da América Latina, que acontece anualmente no mês de julho em Olinda, Pernambuco, cancelou sua edição de 2020. Alguns estados entraram no chamado *lockdown*⁶⁴ impossibilitando qualquer tipo de turismo. Mesmo com a reabertura do comércio e das fronteiras, que permite a retomada do turismo em algumas cidades, as empresas do setor turístico reduziram em 65% o seu faturamento, sendo o setor mais afetado na pandemia (SEBRAE, 2020a). Na primeira pesquisa realizada no mês de março, 71% dos artesãos entrevistados declararam perda de mais de 50% de faturamento (SEBRAE, 2020b). Na última pesquisa realizada no final do mês de agosto, o setor artesanal demonstra recuperação com queda média de faturamento de 36% (SEBRAE, 2020a).

As consequências das medidas adotadas para combater o coronavírus não foram e não são iguais para todos os artesãos. Para aqueles que tem facilidade com dispositivos digitais que já comercializavam pelas redes sociais e outros meios de venda virtual, ou que conseguiram migrar rapidamente para elas, o impacto foi menor. A principal estratégia adotada pelo Sebrae para dar suporte aos artesãos foi o incentivo ao uso das mídias sociais como canais de comercialização, estratégia que já fazia parte da agenda, mas que foi intensificada neste período.

Obviamente, estar nas mídias digitais não é garantia ou sucesso de comercialização, dada a concorrência e a necessidade de conhecer as peculiaridades das plataformas para se fazer visível, afora o fato de que há localidades no Brasil sem acesso à internet. Ainda assim, tanto alguns PAB estaduais, como a Galeria “Alagoas feita à mão”, quanto alguns Sebrae/UF, com a Feira de Negócios Criativos e Colaborativos realizada pelo Sebrae/PB, promoveram feiras e catálogos virtuais para estimular a comercialização dos artesãos. Entretanto, mesmo os que conseguiram manter a venda por meio digitais, enfrentam o problema do aumento do valor do frete que, por vezes, é maior que o valor do produto. Outro problema relacionado à logística de envio do produto é que, a depender do município, o artesão precisará se deslocar para outra cidade para despachar a mercadoria e alguns não estão dispostos a correr esse risco.

⁶⁴ Quando o Estado ou cidade fecha as fronteiras para circulação de pessoas.

Instituições como Sebrae, PAB e Artesol migraram seu atendimento para o digital, o Sebrae continuou, inclusive, com consultoria de desenvolvimento de produtos de forma remota. Foram diversos “webinários” sobre temas como inovação, vendas em mídias sociais, aposentadoria para o artesão e outros assuntos. Uma dificuldade enfrentada pelo PAB nos estados é o cadastro do artesão no SICAB e a emissão da carteira nacional do artesão, que exige uma prova de técnica, ou seja, o artesão precisa produzir na frente da equipe do PAB, designada para tal, e assim, garantir que não se trata de um atravessador. Migrar o atendimento presencial para o remoto, não é tarefa simples. Aliás, nem todos os artesãos estão incluídos digitalmente. Mesmo que tenham acesso a internet e disponham de aparelho celular *smartphone*, existem limitações na estrutura de rede e de capacidade de dados que dificultam sua presença digital.

A principal ação do poder público que ajudou a reduzir o impacto negativo financeiro da pandemia na vida do artesão foi a aprovação da Lei n. 13.982, de 02 de abril de 2020, mais conhecida como o Auxílio Emergencial. O benefício foi destinado a trabalhadores informais, microempreendedores individuais (MEI), autônomos e desempregados. Aprovado, inicialmente, para ter duração de três meses, foi prorrogado por mais três. O beneficiário tem direito a receber até R\$ 600,00 (seiscentos reais) por trabalhador/mês, limitado a duas pessoas por família. Atualmente, o governo federal estuda a prorrogação do benefício até o mês de dezembro, com a redução do valor para R\$ 300,00 (trezentos reais) por mês (BRASIL, 2020c). Também foi aprovado outro benefício, mais específico para o setor cultural, pela Lei n. 14.017, de 29 de junho de 2020, conhecida como Lei Aldir Blanc, para o repasse de três bilhões de reais às unidades da federação. Esse recurso deve ser aplicado em ações como:

- I – renda emergencial mensal aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura;
- II – subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais comunitárias que tiveram as suas atividades interrompidas por força das medidas de isolamento social; e
- III – editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos destinados à manutenção de agentes, de espaços, de iniciativas, de cursos, de produções, de desenvolvimento de atividades de economia criativa e de economia solidária, de produções audiovisuais, de manifestações populares, bem como à realização de atividades artísticas e culturais que possam ser transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de redes sociais e outras plataformas digitais (BRASIL, 2020a).

O artesão só foi incluído como público beneficiário da Lei Aldir Blanc, após mobilização da categoria. A dissociação do programa de artesanato à Secretaria Especial de Cultura, o colocava fora do projeto de lei que havia sido encaminhado ao Congresso Nacional.

Essa organização e pressão por parte dos artesãos foi importante pra incluir, não só o MEI, mas o artesão cadastrado pelo SICAB como beneficiários do, então, PL. A organização dos artesãos também foi responsável por emplacar, juntamente com o deputado federal José Guimarães (PT-CE), o PL 3549/20 que criou o auxílio emergencial chamado Bolsa Artesã, para pagamento de auxílio de R\$ 600,00, como socorro às artesãs durante a pandemia, pelo período de seis meses. O projeto está em tramitação no Congresso Nacional.

Enquanto isso, o PAB criou o CREDArtesanato para auxiliar o artesão a acessar produtos e serviços financeiros como abertura de conta corrente, máquinas de cartão de crédito, crédito para compra de insumos e equipamentos. Contudo, o CREDArtesanato não apresenta benefícios como redução de taxas e melhores condições de acesso ao crédito, apenas facilita o trâmite junto às instituições financeiras (PAB, 2020). A falta de identificação do artesanato às políticas culturais, especialmente pela vinculação do PAB ao Ministério da Economia, ficou mais evidente durante a pandemia. As propostas de políticas do PAB estavam alinhadas à agenda de socorro às empresas brasileiras, como a melhoria das condições de crédito, solução que não atende a demanda real dos artesãos.

Os artesãos se mostraram capazes de adaptação, resiliência e organização neste momento tão delicado. Além da mobilização para garantir políticas públicas mais adequadas às suas necessidades, também se organizaram na produção de máscaras, a partir do momento que ela se tornou essencial à proteção contra o contágio do coronavírus. O abastecimento de toda a população brasileira só seria possível com artesãos e pequenas costureiras que rapidamente produziram máscaras em todos os rincões do Brasil. Como exemplo, a Rede Asta⁶⁵ lançou um localizador de máscaras que conta com 6.812 artesãs de todo o Brasil cadastradas para facilitar o encontro do comprador e da artesã. Além da proteção, algumas máscaras ganharam destaque especial pelo uso de rendas, bordados e outras técnicas artesanais.

⁶⁵ Negócio Social do Rio de Janeiro que atua no desenvolvimento de artesãs como empreendedoras (REDE ASTA, 2020).

Figura 51 – Máscara de tecido e renda de bilro das artesãs de Saubara, na Bahia



Fonte: Acervo pessoal.

Apesar da vida estar longe de normalizar, há sinais de retomada. A Feira Nacional de Artesanato está prevista para acontecer presencialmente na primeira semana de dezembro, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Talvez, a única feira presencial de artesanato a ser realizada no ano de 2020. Ainda assim, mesmo com a retomada do comércio e do turismo e das conquistas dos artesãos como beneficiários dos auxílios do governo, o cenário não é favorável. A previsão econômica é que o país entre em recessão (MENDONÇA, 2020). O artesão ainda é uma categoria muito vulnerável e precisará de atenção de políticas públicas para enfrentar o problema que parece não estar perto de acabar. Perdemos alguns artesãos para a pandemia, esperamos não perder mais.

7 CONCLUSÃO

*Não desista dos seus sonhos. O artesanato é muito importante nas nossas vidas. Se a gente tem um sonho a gente tem que correr atrás. [...] Pra mim é só o começo.*⁶⁶

As políticas públicas não são definidoras do que é o artesanato brasileiro, mas definem a perspectiva do Estado sobre a atividade. Ela leva em consideração as agendas políticas daquele período histórico e as direcionam para sua narrativa de interesse, sendo utilizadas de forma instrumental para suprir interesses políticos. A decisão de iniciar o estudo pelo processo da construção do território brasileiro ocorreu para compreender o contexto político e social das primeiras políticas de artesanato. Diferentemente da experiência dos países europeus, e do que se reproduz no senso comum do Brasil, o artesanato brasileiro não perdeu importância econômica e social após os reflexos da Revolução Industrial no país, porque ele nunca recebeu essa importância por parte do Estado. O juramento imposto pela Coroa aos que chegavam à colônia⁶⁷ é emblemático para representar o que foi a produção de artes e ofícios no início da construção do território brasileiro, ou seja, atividade restrita ao trabalho escravo ou às pessoas com pouco prestígio social. O parco incentivo, e até o desincentivo, às artes e ofícios e a característica do trabalho dos oficiais por demanda resultou em uma baixa qualificação técnica. Por conseguinte, não houve uma evolução tecnológica linear do artesanato para a manufatura ou da produção manufatureira para a indústria. O processo de industrialização do Brasil investiu nas manufaturas com potencial para modernização e produção seriada, especialmente as localizadas no Centro-Sul do país, cabendo assim, às políticas de artesanato, as atividades com características domésticas e rurais como alternativa para o enfrentamento à pobreza.

A baixa oferta de emprego colocou o artesanato como alternativa para a ocupação produtiva, mas sem perspectivas de ascensão social. Este trabalho marginalizado e de fonte secundária de renda é classificado por Seraine (2009) como “artesanato de subsistência”. Ele também está associado à distinção racial, em decorrência da escravidão, e a de gênero, que pode ser evidenciada pela primeira política de artesanato, o Instituto Feminino Visconde de Mauá, e a justificativa apresentada pelo BNB para apoiar as indústrias domésticas (INSTITUTO

⁶⁶ Depoimento de Raimunda Nonata Pinheiro (Kaxinawá), artesã de Tarauacá no Acre, retirado do documentário *Mulher Artesã Brasileira*, 2013.

⁶⁷ “Juro que não farei nenhum trabalho manual enquanto conseguir um só escravo que trabalhe para mim, com a Graça de Deus e do Rei de Portugal” (PEREIRA, 1979, p. 44).

MAUÁ, [s.d.]; LIMA, 1982). Se, por um lado, a informalidade da atividade artesanal e o baixo capital inicial facilitavam a prática da atividade artesanal como alternativa ao desemprego, por outro, excluía o artesão de políticas como as de moradia e de saúde.

O PNDA, vinculado ao Ministério do Trabalho, buscou soluções trabalhistas, mas sem sucesso. Até início dos anos 2000, a principal solução para a informalidade apresentada pelas políticas, sejam elas PNDA, PAB, CNFCP, ArteSol e Sebrae era a organização dos artesãos em associações e cooperativas. Apenas com a aprovação do MEI que o artesão tem facilidades para a formalização com direito à seguro previdenciário, benefício que também está previsto pela Lei n. 13.180, de 2015, que reconheceu a profissão de artesão. Como a Lei não está devidamente regulamentada, o benefício ainda não está disponível para os artesãos cadastrados pelo SICAB. A política do MEI, contudo, desestimula a organização e a produção coletiva por parte dos artesãos e serve ao ideal empreendedor das políticas atuais.

Mesmo com os ganhos recentes da condição social do artesão,⁶⁸ as consequências do estigma da pobreza na representação do artesanato se reproduzem, não apenas no campo social, mas, também, no cultural. A distinção entre alta cultura e cultura popular foi criticada por Lina Bo Bardi em relação à política dos folcloristas que estabeleceu uma relação paternalista com o artesanato. Por outro lado, ela analisou o artesanato brasileiro, a partir de seu conceito eurocêntrico, como um pré-artesanato. A este respeito, tanto os modernistas quanto as primeiras políticas públicas, caracterizaram o artesanato como uma atividade de transição e não como uma atividade em si, seja como pré-artesanato, propagado por Lina Bo Bardi, como pré-design, classificado por Aloísio Magalhães, ou como pré-industrial, defendido pelas primeiras políticas.

A condição arcaica do artesanato não condizia com a imagem de modernidade que se buscava construir no país, por isso, colocá-lo na condição “pré” serviria como argumento para implantação de políticas de formação de mão-de-obra que atenderia às demandas da modernidade. Há também a distinção hierárquica na qual o Design projeta para a modernidade e o artesanato executa para a subsistência. O editorial da revista *Habitat*⁶⁹, da década de 1950, que aborda o início da industrialização do país, corrobora a dicotomia artesanato e indústria e posiciona a indústria como o único caminho possível (CARA, 2010).

⁶⁸ Essa afirmação tem por evidência a análise dos discursos das políticas que deixam de justificar seus programas com base do desenvolvimento social do artesão e como um meio alternativo de sobrevivência, por volta de 2010. Não há indícios, porém, que tal cenário seja resultante das políticas de artesanato. Sendo, então, provável que tenha sido provocada por um desenvolvimento de país que reduziu os índices de desigualdade social.

⁶⁹ Periódico de arquitetura e artes.

Dentre os principais aspectos do panorama do artesanato brasileiro apresentado na pesquisa, os debates acerca da identidade cultural perpassam praticamente todos os períodos e assumem perspectivas distintas a depender do enfoque. Os folcloristas e as políticas voltadas para a preservação cultural, dentre elas o CNFCP, por vezes, assumiam uma preocupação com a homogeneização cultural, provocada pela construção do Estado moderno, evocando a necessidade de proteção da tradição, ao que é “próprio” do país, ou seja, à identidade nacional. No entanto, os discursos da identidade nacional, sejam eles pelos folcloristas, modernistas ou pelos governos militares, fizeram uso de símbolos e representações para construir uma “comunidade imaginada” (APPADURAI, 2004; HALL, 2006). Para isso, o Estado brasileiro desprezou a heterogeneidade cultural em seu próprio território, especialmente em relação à população indígena e negra.

Inevitavelmente, há contradição, por parte do Estado, ao analisar os discursos da preservação da cultura nacional contra uma homogeneização global, mas buscar uma homogeneização interna eliminando a heterogeneidade cultural do território. Enquanto as políticas de artesanato discutiam o que era tradicional, como a “arte que emana do povo”, buscavam soluções globais, por influência de organizações internacionais para encontrar soluções para os problemas culturais e econômicos brasileiros. A UNESCO e a OEA foram organizações de grande influência no direcionamento das políticas culturais do país, bem como a AIDECA, os designers estrangeiros e a experiência de políticas públicas de outros países como a Colômbia.

O discurso da identidade cultural também foi utilizado na relação do artesão e seu objeto. Os valores e interesses em torno da identidade cultural definem os critérios para a escolha de técnicas que merecem proteção, tanto por meio da salvaguarda do patrimônio imaterial quanto da indicação geográfica pelo seu vínculo cultural com um território. Os estudos iconográficos realizados pelo Sebrae, após a instituição receber críticas por apoiar a intervenção em objetos com objetivo de acessar o mercado, almejam decodificar elementos que exaltem essa representação cultural. A busca do Design pela identidade do produto brasileiro o fez conectar-se com outras produções culturais e com o seu território para inspiração criativa. Cabe ressaltar que a construção de uma identidade é mais complexa que alguns elementos gráficos incorporados aos objetos, assim como não é fixa e definitiva, mas o patrimônio cultural, representado pelas técnicas e artefatos, “é constantemente recriado pelas comunidades em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um

sentimento de identidade” (UNESCO, 2003, p. 04), mesmo que sua mudança não tenha a velocidade da modernidade.

Ainda que o “artesanato de subsistência” tenha perdurado por alguns anos nas políticas empreendedoras, houve mudança significativa nas políticas a partir de 1995, que Seraine (2009) opta por chamar de “artesanato de mercado”. O artesanato como negócio configura-se pela necessidade de comercializar para assegurar a renda do artesão e, assim, manter o saber vivo para as futuras gerações. Para tanto, a principal estratégia é o uso do Design como ponte para o artesão acessar mercados antes inacessíveis, como o mercado de luxo e feiras de Design, apesar dos tropeços para encontrar o equilíbrio entre o artesanato como mercadoria e o artesanato como bem cultural.

Enquanto o designer é o que projeta o futuro, associado à modernidade e à alta cultura, o artesão é o símbolo da tradição, com sua imagem ainda associada à pobreza. Diante disso, é preciso resgatar um ponto do pensamento de Lina Bo Bardi em que defende que o artesanato e o Design podem estar juntos, como atividades complementares, se for possível romper com a hierarquia do projeto e da execução. E, ainda, resgatar Aloísio Magalhães ao defender a cultura como estratégia de desenvolvimento. O Design não pode ficar associado restritamente à geração de negócios, mas pode servir como ponte para a construção de um futuro, por isso é importante que as instituições públicas compreendam o Design de forma mais ampla e não apenas na sua relação com o mercado. Por conseguinte, é tarefa do designer saber lidar com problemas complexos, como diz Bonsiepe (2011, p. 25), “projetar significa expor-se e viver com paradoxos e contradições, mas nunca camuflá-los sob o manto harmonizador. O ato de projetar deve assumir e desvendar essas contradições”. O designer precisa lidar com a complexidade que envolve, dentre outras coisas, as demandas das instituições, as expectativas dos artesão, as exigências do mercado e as necessidades dos consumidores, que podem ser antagônicas entre si.

O campo das políticas públicas é um espaço de disputa, por isso a dificuldade em encontrar soluções simples para o artesanato. As hierarquias sociais e culturais criam barreiras para a participação do artesão na construção de soluções para seus próprios problemas. Nos raros momentos em que foi protagonista da agenda política, conseguiu a aprovação do reconhecimento da profissão do artesão, a partir da atuação da Confederação Nacional dos Artesãos (CNARTS); a construção do Plano Setorial do Artesanato, por representantes do Colegiado Setorial do extinto Ministério da Cultura; e a construção e validação da Base Conceitual de Artesanato, parâmetro da categoria. As políticas públicas são, também, reflexo

da sociedade, que, por vezes, apenas convalida o que é praticado, como a regulamentação do dia nacional do artesão, aprovada pela Lei n. 12634/2012, instituído para o dia 19 de março, data em que se comemora o dia de São José, o padroeiro dos artesãos. Assim, é importante que a sociedade civil, especialmente os artesãos, reivindique seus interesses e pautar a agenda pública, não apenas com propostas dirigidas para os aspectos econômicos e culturais, mas que proponha um olhar para o objeto, para a técnica e para o artesão.

O panorama do artesanato brasileiro apresentado por essa pesquisa teve especial interesse em tratar as políticas relacionadas ao planejamento econômico, social e cultural. Contudo, os limites dessa pesquisa possibilitam espaços de estudo sobre as políticas educacionais, desde a implantação do Liceu de Artes e Ofícios, ao artesanato incluído na educação básica e as experiências das universidades públicas, especialmente os cursos de Design, com projetos de ensino, pesquisa e extensão atuando junto aos artesãos. Além da experiência da Universidade Federal de Campina Grande, em 1994, com a professora Lia Mônica Rossi, citada neste trabalho, atualmente o Laboratório Imaginário Pernambucano, da Universidade Federal de Pernambuco, desenvolve projetos e metodologias de atuação interdisciplinar com o artesanato que como exemplos da integração ensino, pesquisa e extensão que merecem registro de estudos. Saindo da política pública, a atuação de organizações da sociedade civil, para além da ArteSol, também desenvolvem projetos com artesãos que transformam a realidade do artesanato brasileiro e podem ser promotores de narrativas para a construção de políticas públicas.

Há ainda que se estudar a trajetória dos movimentos dos artesãos, desde a organização da UNA à CNARTS e outras organizações, que lideraram movimentos pela aprovação da regulamentação da profissão, junto ao poder legislativo. Os primeiros projetos de lei apresentados no Congresso Nacional para regularizar ou estabelecer condutas para as atividades artesanais, datam da década de 1960, com a aprovação da Lei do Artesão apenas em 2018.

A presente pesquisa reuniu dados que podem ser analisados por outras áreas de conhecimento, ou serem aprofundadas em suas análises, como a importância das políticas de artesanato com os grupos marginalizados por gênero e raça. As mulheres, em especial, representam 77% dos artesãos no Brasil,⁷⁰ conforme pesquisa do Sebrae (2013). Sem ter a intenção de prosseguir com o debate, por não fazer parte deste estudo, o cenário apresentado e

⁷⁰ Apesar das artesãs serem ampla maioria no país, a autoria das epígrafes deste trabalho não correspondeu proporcionalmente à divisão de gênero. Reflexão que ficará registrada para a autora e, infelizmente, na materialização do trabalho.

construído para o artesanato, ratifica a permanência da mulher nas atividades domésticas e fora do mercado de trabalho, pelo artesanato ser, ainda, atividade com grandes índices de informalidade.⁷¹ Pela perspectiva racial, é apenas na Base Conceitual de Artesanato, publicada em 2018, que há atenção específica das políticas públicas para o artesanato quilombola, apesar dos negros terem sido os principais artífices brasileiros. Em futuras agendas de pesquisa pode-se esmiuçar o desenvolvimento das construções do conceitos de artesanato no Brasil, em seu contexto histórico, até a definição empregada nos dias atuais. A definição de artesanato e suas classificações, desenhada desde a Carta do Folclore, em 1951, finalmente é validada após a aprovação da Lei do artesanato e com a publicação da Base Conceitual de Artesanato de 2018. Contudo, reconhece-se que as definições e classificações sempre devem estar em processo de construção, acompanhando, assim, as mudanças da sociedade, não para servir, apenas, para práticas eleitoreiras.

O tempo da reflexão, da formulação e da construção de uma política são diferentes do tempo da sua execução e do retorno aos artesãos. As mudanças são pequenas e lentas o que torna essa diferença de tempo longa e cruel. Não cabe mais às políticas retornarem ao artesanato de subsistência, por outro lado o artesanato de mercado não atende a complexidade que envolve a produção artesanal.

Minha experiência na gestão pública, em sua maior parte, esteve voltada para o artesanato como negócio, que tem o empreendedorismo como ideal e o lucro como resultado principal. A crença de que a geração de renda é suficiente para a manutenção da produção artesanal é reduzir a motivação do artesão ao dinheiro. O artesanato é feito por gente que deseja criar, produzir, se expressar e que constrói relações sociais e culturais com seu trabalho. Assim, as políticas públicas para o artesanato precisam ter como alvo o artesão e seu saber, o produto artesanal deve ser a linguagem do artesão e não objeto da política. Contudo, é necessário compreender o artesão em todas as suas facetas: econômica, estética, cultural, social e política. Ter o artesão no centro da política, é dar-lhe agência, não o apresentar como objeto de estudo ou intervenção. O reconhecimento necessário ao artesão por parte do Estado não pode ser pelo olhar da caridade ou da “romantização” da pobreza. A própria classificação estabelecida pela Base Conceitual de Artesanato, que por um lado, abre diálogo pra uma dívida histórica ao classificar o “artesanato quilombola”, por outro lado, o “artesanato contemporâneo-conceitual” reforça a hierarquia entre cidade e campo, ou entre alta e baixa cultura. Ademais, todo o

⁷¹ Pesquisa do Sebrae (2013) indica que 60% dos artesãos entrevistados são informais.

artesanato é uma produção contemporânea e essas classificações possuem fronteiras difíceis de serem determinadas.

Por fim, tenho que reconhecer que o país deu seu primeiro e recente passo na relação do artesanato com o Design, mas é necessário aproximar outras áreas do conhecimento que possam contribuir para essa relação. Ainda tem muito o que avançar, mas já tem histórias bonitas contadas no caminho, pois o artesanato é do nosso tempo passado, é contemporâneo e continuará no futuro.

REFERÊNCIAS

- A MÃO do Povo Brasileiro. **SELECT**, 31 ago. 2016. Disponível em: <https://www.select.art.br/mao-do-povo-brasileiro-2/>. Acesso em: 03 de nov. 2020.
- ABUP. **Rima Casa**. [s. l.], [2020]. Disponível em: <https://www.abup.com.br/associado/rima-casa/>. Acesso em: 03 de nov. 2020.
- AGOSTINI, Camilla. Resistência cultural e reconstrução de identidades: um olhar sobre a cultura material de escravos do século XIX. **Revista de História Regional**, v. 3, n. 2, Inverno 1998. Disponível em: <https://revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2063>. Acesso em: 03 de nov. 2020.
- ALBINO, Cláudia. **À procura de Práticas Sábias: design e artesanato na significação dos Territórios**. 1. ed. Coimbra: CEARTE, 2017.
- ALMEIDA, Renato. **Vivência e projeção do folclore**. Rio de Janeiro: Agir, 1971.
- ALVES, Elder Patrick Maia. O movimento folclórico brasileiro: guerras intelectuais e militância cultural entre os anos 50 e 60. **Desigualdade & Diversidade**, Rio de Janeiro, n. 12, p. 131-151, jan./dez. 2013. Disponível em: <http://desigualdadediversidade.soc.puc-rio.br/media/11%20-%20artigo%207%20-%20Elder%20Alves.pdf>. Acesso em: 03 de nov. 2020.
- ANASTASSAKIS, Zoy. **Dentro e fora da política oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil: Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural**. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007. Versões impressa e eletrônica. A versão eletrônica com texto completo. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=77845. Acesso em: 03 de nov. 2020.
- ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil**. Orientador: Luiz Fernando Dias Duarte. 2011. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.
- ANDRADE, Francisco de Carvalho Dias de. **A memória das máquinas: um estudo de história da técnica em São Paulo**. Universidade Estadual de Campinas, 2011. 355 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/278951>. Acesso em: 03 de nov. 2020.
- ANJOS, Moacir do. Aloísio Magalhães, um estrategista da cultura. **Espaço Aloísio Magalhães**, Recife, 2008. Disponível em: <https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/aloisio-sergio-barbosa-de-magalhaes/efemeride/memoria/1998-2/>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

ANJOS, Rafael Sanzio Araújo dos. **A territorialidade dos quilombos no Brasil contemporâneo**: uma aproximação. In: SILVA, Tatiana Dias; GOES, Fernanda Lira (org.). *Igualdade Racial no Brasil: reflexões no ano internacional dos afrodescendentes*. Rio de Janeiro: IPEA, 2013. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=19034. Acesso em: 03 de nov. 2020.

ANJOS, Rafael Sanzio Araújo dos. Cartografia da diáspora áfrica – Brasil. **Revista da ANPEGE**, João Pessoa, v. 7, n. 1, p. 261-274, 2011. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/anpege/article/view/6570>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

ANTEAG. **Atlas da Economia Solidária no Brasil - 2005 a 2007**. São Paulo: Todos os Bichos, 2009.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões Culturais da Globalização**. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.

ARTE BANIWA. [**Cestaria de Arumã**]. Os tipos de cestaria. [s. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.artebaniwa.org.br/tipos3.html>. Acesso em: 03 nov. 2020.

ARTESOL. [**Rede Artesol**]. ArteSol, São Paulo, [2020a]. Disponível em: <https://www.artesol.org.br/rede>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

ARTESOL. **As mãos que criam, criam o que?** ArteSol, São Paulo, [2020b]. 2 fotografias. Disponível em: artesol.org.br/Associacao_dos_Artesaos_de_Urucuia_Central_Veredas. Acesso em: 03 nov. 2020.

BARBOSA, Michele Tupich. **Legião Brasileira de Assistência (LBA): o protagonismo feminino nas políticas de assistência em tempos de guerra (1942-1946)**. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-Graduação em História, UFPR, Curitiba, 2017. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/48900>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BARBOSA, Wallace de Deus. **Os Índios Kambiwa de Pernambuco: arte e identidade étnica**. 1991. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRJ, Rio de Janeiro, 1991. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/6171/1/415925.pdf>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BARDI, Lina Bo. **Projeto III**. Escola de Desenho Industrial e Artesanato e Museu de Arte Popular. [s. l.], [s. d.].

BARDI, Lina Bo. **Um balanço dezesseis anos depois**. In: PEDROSA, Adriano *et al.* *A mão do povo brasileiro 1969/2016*. São Paulo: MASP, 2016.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica**. São Paulo: L&PM Editores, 2018.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL BRASIL. **Recordações da Exposição Nacional de 1866. Acervo digital**, [2020]. Disponível em:

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon326767/icon326767.pdf. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL BRASIL. O Brasil Depois de Dom João 10. **Acervo digital**, [2019]. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon326767/icon326767.pdf. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL BRASIL. O Alvará de D. Maria I. **Acervo digital**, [2018]. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/1808-1818-a-construcao-do-reino-do-brasil/brasil-fechado-antonil-e-alvara-de-d-maria-i/#:~:text=Em%205%20de%20janeiro%20de,em%20meus%20dom%C3%ADnios%20do%20Brasil%E2%80%9D..> Acesso em: 03 de nov. 2020.

BONI, Claudio Roberto; SILVA, José Carlos Plácido da; LANDIM, Paula da Cruz. Políticas Públicas de Design no Brasil: Governos FHC e Lula. **Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes**, Castelo Branco, v. 7, n. 13, [s. p.], 2014. Disponível em: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=230>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BONSIEPE, Gui. **Design, Cultura e Sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

BORGES, A. Cabeça, mãos e alma: reflexões sobre design e artesanato na América Latina. **Arquitextos**, [S. l.], v. 141, n. 04, [s. p.], fev. 2012. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.141/4235>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

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

BRASIL. [Constituição (1824)]. **Constituição Política do Império do Brasil**. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado, 1824. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao24.htm. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Senado Federal, [1988]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BRASIL. **Decreto n. 8.072, de 20 de junho de 1910**. Crêa o Serviço de Protecção aos Indios e Localização de Trabalhadores Nacionaes e approva o respectivo regulamento. Rio de Janeiro: Presidência da República, [1991]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1910-1929/D8072impressao.htm. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BRASIL. Mensagem n. 363/51. **Diário do Congresso Nacional**, 1 nov. 1951, p. 10.433-40.435. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1951.

BRASIL. **Lei n. 1649, de 19 de julho de 1952.** Cria o Banco do Nordeste do Brasil e dá outras providências. Rio de Janeiro: Presidência da República, [1953]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/11649.htm#:~:text=LEI%20No%201.649%2C%20DE%2019%20DE%20JULHO%20DE%201952.&text=Cria%20o%20Banco%20do%20Nordeste%20do%20Brasil%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAs&text=Art%201%C2%BA%20%C3%89%20o%20Poder,198%20da%20Constitui%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BRASIL. **Decreto de 9 de novembro de 1955.** Cria o Programa Brasileiro do Design e o Comitê Executivo para sua orientação, e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 1955. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/dnn/Anterior_a_2000/1995/Dnn3469.htm. Acesso em: 06 nov. 2020.

BRASIL. Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste – SUDENE. **Resolução n. 381/1962.** Recife: Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste – SUDENE, 5 abr. 1962.

BRASIL. **Lei n. 4.502, de 30 de novembro de 1964.** Dispõe Sobre o Imposto de Consumo e reorganiza a Diretoria de Rendas Internas. Brasília, DF: Presidência da República, [1964]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l4502.htm. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BRASIL. Ministério Extraordinário para Coordenação de Organismos Regionais. Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste - SUDENE. **I Plano Diretor de desenvolvimento econômico e social do Nordeste:** 1961-1963. Recife: SUDENE, 1966a.

BRASIL. Ministério Extraordinário para Coordenação de Organismos Regionais. Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste - SUDENE. **II Plano Diretor de desenvolvimento econômico e social do Nordeste:** 1963 a 1965. Recife: SUDENE, 1966b.

BRASIL. Ministério Extraordinário para Coordenação de Organismos Regionais. Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste - SUDENE. **III Plano Diretor de desenvolvimento econômico e social do Nordeste:** 1966 a 1968. Recife: SUDENE, 1966c.

BRASIL. Ministério Extraordinário para Coordenação de Organismos Regionais. Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste - SUDENE. **IV Plano Diretor de desenvolvimento econômico e social do Nordeste:** 1969 a 1973. Recife: SUDENE, 1966d.

BRASIL. **Lei n. 5.371, de 05 de dezembro de 1967.** Autoriza a instituição da "Fundação Nacional do Índio" e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [1967]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1950-1969/L5371.htm. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BRASIL. **Lei n. 6.001, de 19 de dezembro de 1973.** Dispõe sobre o Estatuto do Índio. Brasília, DF: Presidência da República, [1973]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6001.htm. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Política Nacional de Cultura**. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação, 1975. Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/7834/1/753%20Politica%20nacional%20de%20cultura%201975.pdf>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BRASIL. **Decreto n. 80098/77, de 08 de agosto de 1977**. Institui o Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato e dá outras providências. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, [1977]. Disponível em: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/114767/decreto-80098-77?print=true>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BRASIL. **Decreto n. 83.263, de 09 de março de 1979**. Aprova o regulamento do imposto sobre produtos industrializados. Brasília: Presidência da República, 1979. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D83263.htm#:~:text=DECRETO%20No%2083.263%2C%20DE%209%20DE%20MAR%C3%87O%20DE%201979.&text=Aprova%20o%20Regulamento%20do%20Imposto%20sobre%20Produtos%20Industrializados.&text=Este%20Decreto%20entrar%C3%A1%20em%20vigor,e%20demais%20disposi%C3%A7%C3%B5es%20em%20contr%C3%A1rio. Acesso em: 06 nov. 2020.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Diretrizes para operacionalização da política cultural do MEC**. Brasília, DF, 1981. Disponível em: <http://sites.funarte.gov.br/vozessp/wp-content/uploads/2017/09/Diretrizes-pol%C3%ADticas-culturais-do-MEC-1981.pdf>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Anais do 1º Seminário de Cultura do MINC**. Brasília, 24 de agosto de 1985. Brasília: MinC, 1985a.

BRASIL. Ministério da Cultura.. **Anais do 2º Seminário de Cultura do MINC**, Rio de Janeiro, 03 a 06 de dezembro de 1985. Rio de Janeiro: MinC, 1985b.

BRASIL. Ministério da Ação Social. Secretaria Nacional de Promoção Social. **Programa do Artesanato Brasileiro - PAB**. Brasília: Ministério da Ação Social, 1991a.

BRASIL. Ministério da Ação Social. Secretaria Nacional de Promoção Social. **Programa do Artesanato Brasileiro - PAB**. I Reunião Técnica, propostas dos grupos de trabalho. Brasília: Ministério da Ação Social, 1991b.

BRASIL. **Decreto de 21 de março de 1991**. Institui o Programa do Artesanato Brasileiro. Brasília, DF: Presidência da República, [1991c]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/dnn/anterior_a_2000/1991/Dnn63.htm. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BRASIL. **Decreto n. 3.551, de 04 de agosto de 2000**. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [2000]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. **Relatório anual de avaliação - PPA 2000-2003 - Exercício 2002**. Brasília: Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, 2003.

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. **Relatório anual de avaliação - Exercício 2005**. Brasília: Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, 2005.

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. **Relatório anual de avaliação - Exercício 2006**. Brasília: Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, 2006.

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. **Relatório anual de avaliação - Exercício 2007**. Brasília: Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, 2007.

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento Agrário. **Talentos do Brasil**: coleção passarada 2010 (Em cada canto, um canto). Brasília: Ministério do Desenvolvimento Agrário, 2010.

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. Secretaria de Comércio e Serviços. **Portaria n. 14, de 16 de abril de 2012**. Brasília: Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, 2012b. Disponível em: http://www.lex.com.br/doc_23190292_PORTARIA_N_14_DE_16_DE_ABRIL_DE_2012.aspx. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. Secretaria de Comércio e Serviços. **Portaria n. 8, de 15 de março de 2012**. Dispõe sobre as técnicas de produção artesanal. Brasília: Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, 2012a. Disponível em: http://www.editoramagister.com/legis_23113900_PORTARIA_N_8_DE_15_DE_MARCO_DE_2012.aspx. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BRASIL. **Lei n. 13.180, de 22 de outubro de 2015**. Dispõe sobre a profissão de artesão e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [2015]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113180.htm. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BRASIL. **Portaria n. 1.007-SEI, de 11 de junho de 2018**. Acordo entre o governo da República Federativa do Brasil e a Secretaria-Geral da Organização Dos Estados Americanos referente aos privilégios e imunidades dos observadores das eleições municipais a celebrarem-se em 15 de novembro de 2020, em primeiro turno, e 29 de novembro de 2020, em segundo turno. Brasília, DF: DOU, 03 nov. 2020. Disponível em: http://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/34932949/do1-2018-08-01-portaria-n-1-007-sei-de-11-de-junho-de-2018-34932930. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BRASIL. Programa do Artesanato Brasileiro. **Relatório de artesãos cadastrados até dezembro de 2019**. Brasília: Ministério da Economia, 2020. Disponível em: <http://www.artesanatobrasileiro.gov.br/pagina/40>. Acesso em: 06 nov. 2020.

BRASIL. **Decreto n. 9.745, de 08 de abril de 2019.** Aprova a Estrutura Regimental e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e das Funções de Confiança do Ministério da Economia, remaneja cargos em comissão e funções de confiança, transforma cargos em comissão e funções de confiança e substitui cargos em comissão do Grupo-Direção e Assessoramento Superiores - DAS por Funções Comissionadas do Poder Executivo - FCPE. Brasília, DF: Presidência da República, [2019]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/decreto/D9745.htm. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BRASIL. **Lei n. 14.017, de 29 de junho de 2020.** Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo n. 6, de 20 de março de 2020a. Brasília, DF: Presidência da República, [2020a]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/L14017.htm. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BRASIL. Ministério da Saúde. [**Painel Coronavírus**]. Brasília, [2020b]. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

BRASIL. Auxílio emergencial é prorrogado até dezembro. **Agência Brasil**, Brasília, DF, 01 set. 2020c. Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/assistencia-social/2020/09/auxilio-emergencial-e-prorrogado-ate-dezembro>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CARA, Milene. **Do desenho industrial ao design no Brasil: uma bibliografia crítica para a disciplina**. São Paulo: Blucher, 2010.

CARVALHO, Willi. **Corona vírus a espreita**. [s. l.], 4 out. 2020. Facebook, willi.decarvalho. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4514210481929275&set=pb.100000211045975.-2207520000.&type=3>. Acesso em 06 nov. 2020.

CENTRAL VEREDAS. [**Porta Chá de Fibra de Buriti**]. Arinos, MG, [2020]. Disponível em: centralveredas.com.br/caixa-de-buriti-p. Acesso em: 06 nov. 2020.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. [**Acervos digitais**]. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/>. Acesso em: 06 nov. 2020.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR – CNFCP. **Promoart**. Programa de promoção do artesanato de tradição cultural. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, [s.d.]. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/pdf/PROMOART/CNFCP_Promoart_folder.pdf. Acesso em: 06 nov. 2020.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR – CNFCP. **Em busca da tradição nacional** (1947-1964). 1 Vídeo, 18min45seg. Rio de Janeiro: Centro Nacional de

Folclore e Cultura Popular e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2008. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=185. Acesso em: 06 nov. 2020.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR – CNFCP. **Revista do Folclore**. Acervo digital, 2006. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Revista_do_Folclore. Acesso em: 07 nov. 2020.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR – CNFCP. **Sala do Artista Popular**. Acervo digital, 2015. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/SAP>. Acesso em: 07 nov. 2020.

CENTRO NACIONAL DE REFERÊNCIA CULTURAL – CNRC. **Bases para um trabalho sobre o artesanato brasileiro hoje**. Brasília: Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC, [s. d.].

CODEVALE. **Plano Diretor para o Vale do Jequitinhonha**: Parte I. Belo Horizonte: [s. n.], 1982.

COLEGIADO DE ARTESANATO. **Plano Setorial de Artesanato**. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2017. Disponível em: http://antigo.cultura.gov.br/documents/10883/1473320/AF_Book_Artesanato_20x20cm2.pdf/c416c5de-706f-4125-bf92-81ecc3f94d56. Acesso em: 03 de nov. 2020.

COLEGIADO DESIGN. **Plano Setorial Design Brasil 2026**. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2014. Disponível em: <http://design.cnpc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/15/2016/05/PLANO-SETORIAL-DESIGN.pdf>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

CONGRESSO EM FOCO. “Gripezinha” e “histeria”: cinco vezes em que Bolsonaro minimizou o coronavírus. **Congresso em Foco**, Brasília, DF, 01 abr. 2020. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/governo/gripezinha-e-histeria-cinco-vezes-em-que-bolsonaro-minimizou-o-coronavirus/>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

COUTINHO, Bárbara; BORGES, Adélia. **Tanto Mar**: fluxos transatlânticos do design. 11 de março – 15 de julho de 2018. Catálogo de Exposição. Lisboa/Rio de Janeiro: MUDE, 2018.

CUNHA, Cínthia da Silva. **As exposições provinciais do império**: a Bahia e as exposições universais (1866 a 1888). 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFBA, Salvador, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/12017>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

D. MARIA I. **Alvará 1785**. Lisboa: Junta da Fazenda da província de São Paulo, 1785. Disponível em: <http://historiacolonial.arquivonacional.gov.br/images/media/Junt%20da%20fazend%20COD439%20f27f27vf28.pdf>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

DALGLISH, Lalada. **Noivas da seca**: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

DEPIERI, Cristina de Castro Souza *et al.* [orgs.]. **Cultura e mercado**: nova abordagem para capacitação do artesão brasileiro. Brasília: CDT/UnB, 2013.

DUARTE, Evandro Piza; CARVALHO NETO, Menelick de; SCOTTI, Guilherme. Ruy Barbosa e a Queima dos Arquivos: As Lutas pela Memória da Escravidão e os Discursos dos Juristas. **Universitas Jus**, Brasília, DF, v. 26, n. 2, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5102/unijus.v26i2.3553>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

DUTRA, Maria Vitória de Moraes. **Centro Nacional de Referência Cultural**: o desconhecido acervo consagrado. 2017. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dissertacao_Maria_Vitoria-Versao_Final%20\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dissertacao_Maria_Vitoria-Versao_Final%20(1).pdf). Acesso em: 03 de nov. 2020.

EID, Vilma; MONTE-MÓR, Germana (org.). **Arte popular brasileira**: olhares contemporâneos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, Instituto do Imaginário do povo Brasileiro, 2018.

FAVILLA, Clara; BARRETO, Luciana; REZENDE, Renata. **Artesanato Brasil**. Brasília: Sebrae, 2016. Disponível em: [http://www.bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/dfad41051c6d27627519027375a462c0/\\$File/6078.pdf](http://www.bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/dfad41051c6d27627519027375a462c0/$File/6078.pdf). Acesso em: 03 de nov. 2020.

FELICIA DESIGN. [s. t.]. [s. l.], 24 abr. 2020. Instagram, @feliciaoficial. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B_DpoTGIUZ6/. Acesso em 06 nov. 2020.

FERNANDES, Natalia A. M. A política cultural à época da ditadura militar. **Contemporânea**, São Carlos, v. 3, n. 1, p. 173-192, jan.-jun. 2013. Disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/124>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

FERREIRA JR., Amarílio; BITTAR, Marisa. Artes liberais e ofícios mecânicos nos colégios jesuíticos do Brasil colonial. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 51, p. 693-716, dez. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782012000300012&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 03 de nov. 2020.

FIALDINI, Romulo. **Onças atacando**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63526/oncas-atacando>. Acesso em: 03 de nov. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Referências Culturais: base para novas políticas de patrimônio. **Políticas sociais 2: acompanhamento e análise**, Brasília, n. 2, p. 111-120, 2001. Disponível em: <http://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/4775>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. **O Serviço de Proteção aos Índios**. FUNAI, Brasília, DF, [201?]. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/todos-presidencia/2164-o-servico-de-protecao-aos-indios?limitstart=0#>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

FUNAI. [**História do Indigenismo**]. Brasília, DF, [s. d.]. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/comunicacao/galeria-de-imagens/2094-historia-da-funai?limitstart=0#>. Acesso em: 03 nov. 2020.

FUNDAÇÃO DE CULTURA E TURISMO. **Casa Museu Mestre Vitalino**. Fortaleza, 2017.: Disponível em: <https://www.mapacultural.pe.gov.br/espaco/232/>. Acesso em: 03 nov. 2020.

GOOGLE. [**Mapa COVID 19**]. Disponível em: <https://news.google.com/covid19/map?hl=pt-BR&gl=BR&ceid=BR%3Apt-419>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

GONZÁLEZ, J. **Quem não tem cão caça com gato**. In: PEDROSA, Adriano *et al.* A mão do povo brasileiro 1969/2016. São Paulo: MASP, 2016.

GORDINHO, Margarida Cintra. **ArteSol 18 anos**. São Paulo: Artesanato Solidário, 2016.

GUEDES, Simone. Artesãos mineiros serão premiados no Rio. **Agência SEBRAE de Notícias**, 21 nov. 2016. Disponível em: <http://www.mg.agenciasebrae.com.br/sites/asn/uf/MG/artesaos-mineiros-serao-premiados-no-rio,8dcfc284e4888510VgnVCM1000004c00210aRCRD#prettyPhoto>. Acesso em: 03 nov. 2020.

GUIMARÃES, Maria. Lux Boelitz Vidal: Colecionadora de culturas. **Revista Pesquisa**, São Paulo, 251. ed. jan. 2017. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/2017/01/09/lux-boelitz-vidal-colecionadora-de-culturas/>. Acesso em: 03 nov. 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

INSTITUTO MAUÁ. **Página oficial do Instituto de Artesanato Visconde de Mauá**. [S. l.], [s. d.]. Facebook: institutomaua.artesanato. Disponível em: <https://www.facebook.com/institutomaua.artesanato/>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. **Por dentro dos Acervos**, 11 maio 2014. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/viagem-pitoresca-e-historica-ao-brasil/>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

IPHAN. **Bens Imateriais em Processo de Instrução para Registro**. Brasília, DF, [2020]. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/426>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

IPHAN. **Livros de Registro**. Brasília, DF, [2020]. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/122>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

IPHAN. **Ofício das Paneleiras de Goiabeiras**. Brasília: IPHAN, 2006.

IPHAN. Exposição de bordados apresenta arte da Festa de Sant'Ana de Caicó (RN). [Notícias], 9 dez. 2019. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/5498>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

JOÃO VI, D. **Alvará de 1808**. Rio de Janeiro, 1808. Disponível em: http://historialuso.an.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3675&catid=145&Itemid=279. Acesso em: 03 de nov. 2020.

JOZEF, Bella. Modernismo brasileiro: Vanguardia, carnavalização e modernidade. **Revista Iberoamericana**, [s. l.], p. 103-120, jun. 1982. ISSN 2154-4794. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3686>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

KARAJÁ, C. I. **Iny tkylysinamy rybèna Arte Iny Karajá**: patrimônio cultural do Brasil. Goiânia: IPHAN-GO, 2019. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/livro_arte_iny_karaja_patrimonio_cultural_do_brasil.pdf. Acesso em: 03 de nov. 2020.

KELLER, Paulo. Artesanato em Debate: Entrevista com Ricardo Lima. **Revista Pós Ciências Sociais**, São Luís, v. 8, n. 15, p. 187-210, 2011. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/593>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

KRUBUSLY, Maria Emilia; IMBROISI, Renato. **Desenho de fibra**: artesanato têxtil no Brasil. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2011.

LACOMBE, Américo Jacobina. **Rui Barbosa e a queima dos arquivos**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

LEÃO, Marcos. **Iconografia Capixaba**. Vitória: SEBRAE/SECULT, 2011. Disponível em: https://www.sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/UFs/ES/Sebrae%20de%20A%20a%20Z/ES_manualdeiconografiacapixaba_16_PDF.pdf. Acesso em: 03 de nov. 2020.

LEITE, Rogério Proença. **Modos de vida e produção artesanal**: entre preservar e consumir. In: ARTESOL. Olhares Itinerantes: reflexões sobre artesanato e consumo da tradição. São Paulo: Artesanato Solidário, 2005. p. 27-42. Disponível em: <https://artcsol.org.br/files/uploads/downloads/Olhares-Itinerantes.pdf>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

LEITE, Serafim. **Artes e ofícios dos Jesuítas no Brasil**: 1549 - 1760. Lisboa: Edições Brotéria, 1953.

LIMA, Antônio Aquilino de Macedo. **O artesanato nordestino**: características e problemática atual. Fortaleza: BNB/ETENE, 1982.

LIMA, Heitor Ferreira. **História político-econômica e industrial do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970a. v. 347.

LIMA, Heitor Ferreira. **História político-econômica e industrial do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970b.

LIMA, Ludmilla de. Humberto Campana: “Só se for para salvar o mundo”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 ago. 2016. 1 fotografia. Disponível em: oglobo.globo.com/rio/humberto-campana-so-se-for-para-salvar-mundo-20019498. Acesso em: 03 nov. 2020.

LIMA, Ricardo. Artesanato: cinco pontos para discussão. **Palestra Artesanato Solidário**, Central ArteSol, São Paulo, 2005. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Artesanato__Cinco_Pontos_para_Discussao.pdf. Acesso em: 03 de nov. 2020.

LONGMAN, Gabriela. Sergipano que expõe em Veneza diz que conterrâneos não valorizam a arte. **Folha de São Paulo**, 31 abr. 2015. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/serafina/2015/07/1634397-sergipano-que-expoe-em-veneza-diz-que-conterraneos-nao-valorizam-a-arte.shtml>. Acesso em: 06 nov. 2020.

LOPES, Raquel. Mario Frias toma posse como quinto secretário da Cultura do governo Bolsonaro. **Folha de São Paulo**, 23 jun. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/mario-frias-toma-posse-como-quinto-secretario-da-cultura-doo-governo-bolsonaro.shtml>. Acesso em: 07 nov. 2011.

MACIEL, David. O Governo Collor e o Neoliberalismo no Brasil (1990-1992). **Revista UFG**, v. 13, n. 11, p. 98–108, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48390>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

MAGALHÃES, Aloísio. “Da invenção e do Fazer” - reflexão sobre “O artesanato e o homem”. **Revista Pernambucana de Desenvolvimento**, v. 4, n. 1, p. 1-154, Recife, 1977.

MAGALHÃES, Aloísio. **Bens culturais do Brasil**: um desenho projetivo para a nação. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo?** A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.

MAGALHÃES, Basílio de. **Folk-lore in Brazil**. 8. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

MAIA, Tatyana de Amaral. **Os cardeais da cultura nacional**: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2012.

MARTINS, Mônica de Souza N. **Entre a Cruz E O Capital**: As Corporações De Ofícios No Rio De Janeiro Após a Chegada Da Família Real (1808-1824). Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2007.

MARTINS, Saul Alves. **Contribuição ao estudo científico do artesanato**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1973.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.

MASCELANI, Angela. **O mundo da arte popular**. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal; Mauad Editora, 2002.

MATTA, Glaydson Gonçalves. Cultura de ofícios na Lisboa do século XVIII: tensões sociais e resistências corporativas. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25.*, 2009, Fortaleza. **Anais [...]**. Fortaleza: ANPUH, 2009. p. 1-9.

MAUSS, M. **Ensaio sobre a dádiva**. Lisboa: Edições 70, 2001.

MAZAGÃO: Uma raiz Africana. Virginia Yunes. [S. l.], 2018. 1 vídeo (15min12seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s9pl-knWk6E>. Acesso em: 04 nov. 2020.

MENDES, Sérgio Procópio Carmona. **Patrimônio cultural e mercado de arte popular: a institucionalização da sala do artista popular**. 2016. 263f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/321813>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

MENDONÇA, Heloísa. PIB tem queda histórica de 9,7% no segundo trimestre e pandemia arrasta o Brasil para recessão. **El País**, São Paulo, 01 set. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/economia/2020-09-01/pib-tem-queda-historica-de-97-no-segundo-trimestre-e-pandemia-arrasta-o-brasil-para-recessao.html>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

MINISTÉRIO DO TRABALHO. **Anais I Simpósio Brasileiro do Artesanato** - 08 a 12 de setembro, 1980. Rio de Janeiro: Ministério do Trabalho, 1980.

MINISTÉRIO DO INTERIOR. Secretaria do Desenvolvimento da Região Centro-Oeste - SUDECO. **II Mostra de Artesanato da Região Centro-Oeste** (catálogo). 5 a 12 de setembro, 1979. Brasília: MINTER/SUDECO, 1979.

MINISTÉRIO DO INTERIOR. Secretaria do Desenvolvimento da Região Centro-Oeste - SUDECO. **I Mostra de Artesanato da Região Centro-Oeste** (catálogo). Brasília: MINTER/SUDECO, 1977.

MONTEIRO, Arlindo. [s. t.]. 1 Vídeo, 16min03seg. Facebook, arlindo.monteiro. Disponível em: <https://www.facebook.com/arlindo.monteiro.1800/videos/1678988075591722>. Acesso em: 06 nov. 2020.

MUNANGA, Kabengele. Origem e histórico do quilombo na África. *Revista USP*, [S. l.], n. 28, p. 56-63, 1996. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i28p56-63. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28364>. Acesso em: 03 nov. 2020.

MUSEU AFRO BRASIL. **Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão**. Curador: Emanuel Araújo. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/docs-admin/cliq-ue-aqui-e-faça>

download-do-roteiro-de-visita-arte-adorno-design-e-tecnologia-no-tempo-da-escravidão.pdf?sfvrsn=0. Acesso em: 06 nov. 2020.

NEVES, Margarida de Souza. **Os cenários da República** – O Brasil na virada do século XIX para o século XX. *In*: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge Luís (orgs.). *Brasil Republicano: Estado, Sociedade civil e cultura política. O tempo do liberalismo excludente. Da Proclamação da República à Revolução de 1930*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003, v. 4. p. 14-44.

NOVOS PARANOS. [s. t.]. [s. l.], 21 jul. 2020. Instagram, @novosparanos. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CCjwno-nYLJ/>. Acesso em 06 nov. 2020.

O INVERSO DE CABRAL. Tanto Mar – Fluxos Transatlânticos do Design. **O Inverso de Cabral**, 14 mar. 2018. Disponível em: <https://www.oiversodecabral.com.br/tanto-mar-fluxos-transatlanticos-do-design/>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

OLIVEIRA, Eduardo Romero de. A idéia de império e a fundação da monarquia constitucional no Brasil (Portugal-Brasil, 1772-1824). **Tempo**, Niterói, v. 9, n. 18, p. 43-63, jun. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042005000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 03 de nov. 2020.

OLIVEIRA, Flávia Manuella U. **Somos todos empreendedores?** A demanda empreendedora como dispositivo de governo neoliberal. 2020 Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, USP, São Paulo, 2020. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-09072020-161211/publico/uchoadeoliveira_do.pdf. Acesso em: 03 de nov. 2020.

OLIVEIRA, Taiana de; ALVES, Ismael Gonçalves. Legião Brasileira de Assistência e políticas sociais: primeiro-damismo, gênero e assistência social. **Boletim Historiar**, v. 07, n. 02, p. 16-32, maio/ago. 2020. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/historiar/article/view/14379>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

OURIVESARIA Colonial Brasileira. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4982/orfeverrie-coloniale-bresilienne>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

PACOBAYHYBA, Fernanda M. O. M. C.; CARNEIRO, F. M. O papel do Iphan na defesa do patrimônio cultural: as redes de dormir no contexto brasileiro. **Conexões-Ciência e Tecnologia**, Fortaleza, v. 7, n. 3, p. 53-60, 2013. Disponível em: <http://conexoes.ifce.edu.br/index.php/conexoes/article/view/605/382>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999. v. 53.

PARENTE, Maria das Mêrces Torres. Fórum Internacional “Design e diversidade cultural” - Mesa redonda: Design para o setor artesanal. **Revista Artesanías de América**, Cuenca, v. 45,

p. 83-89, 1995b. Disponível em: <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/1364>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

PARENTE, Maria das Mêrces Torres. Políticas públicas para el sector artesanal: una historia con muchos comienzos. **Revista Artesanías de América**, Cuenca, v. 46-47, p. 61-80, 1995a. Disponível em: <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/1388>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

PEDROSA, Adriano. **A mão do povo brasileiro 1969/2016**. In: PEDROSA, Adriano *et al.* A mão do povo brasileiro 1969/2016. São Paulo: MASP, 2016.

PEREIRA, C. J. DA C. **Artesanato- Definições, Evolução e Ação do Ministério do Trabalho**: o programa nacional de desenvolvimento do artesanato. Brasília : Ministério do Trabalho, Secretaria Geral, 1979.

PEREIRA, C. J. DA C. **Organização do artesanato e da pequena indústria em Sergipe**. Aracaju: Conselho do Desenvolvimento Econômico de Sergipe - CONDESE, 1961.

PERES, Thais Helena de A. Comunidade Solidária: a proposta de um outro modelo para as políticas sociais. **Civitas - Revista de Ciências Sociais**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 109-126, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2005.1.37>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

PONTO SOLIDÁRIO. [**Principal**]. São Paulo, [2020]. Disponível em: <https://pontosolidario.org.br/>. Acesso em: 03 nov. 2020.

PONTO SOLIDÁRIO. [**s.t.**]. São Paulo, 10 ago. 2019. Instagram, @pontosolidario. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B0-4EhknagN/>. Acesso em 06 nov. 2020.

PONTO SOLIDÁRIO. [**s.t.**]. São Paulo, 9 jun. 2020. Instagram, @pontosolidario. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBOXYmpnfRW/>. Acesso em 06 nov. 2020.

PORTAL DO EMPREENDEDOR. [**Principal**], [2020]. Disponível em: <http://www.portaldoempreendedor.gov.br>. Acesso em: 7 set. 2020.

PRÓ-UNA. **Cartilha do Trabalhador Artesão**. Recife: Comissão Nacional PRÓ-UNA, [s.d.].

PROCONDEL. Artene: pioneirismo no desenvolvimento do artesanato nordestino. **Sudene**, Recife, 07 jul. 2015. Disponível em: <http://procondel.sudene.gov.br/NoticiaDetalhes.aspx?id=1034>. Acesso em: 03 nov. 2020.

PROGRAMA DE ARTESANATO BRASILEIRO. [**CREDArtesanato**]. Brasília, DF: [2020]. Disponível em: <http://www.artesanatobrasileiro.gov.br/pagina/7>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

PROGRAMA DE ARTESANATO BRASILEIRO. **Base conceitual do artesanato brasileiro**. Brasília: PAB, 2012. Disponível em:

<https://manosdeartesano.files.wordpress.com/2013/06/base-conceptual-del-artesano-brasileiro.pdf>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

Programa de PósGraduação Stricto Sensu em Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://ppgdesign.anhembi.br/wp-content/uploads/dissertacoes/35.pdf>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

QUERINO, Manuel. **Costumes Africanos no Brasil**. 2. ed. Recife: Editora Massangana, 1988.

RAMOS, Arthur. **O negro na civilização brasileira**. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1956.

REDE ASTA. [Principal]. Disponível em: <https://www.redeasta.com.br/>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

RENAULT, Emmanuel. **Vocabulário de Marx**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RIBEIRO, Berta G. Arte indígena, Linguagem Visual. **Ensaio de Opinião**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 101-110, 1978. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/A5D00043.pdf>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

RIBEIRO, Berta G. **Artesanato indígena: para que, para quem?** In: RIBEIRO, Berta G. O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporâneo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983. p. 253.

RISÉRIO, A. **Andanças pela praia de amar a Lina**. In: PEDROSA, Adriano *et al.* A mão do povo brasileiro 1969/2016. São Paulo: MASP, 2016.

ROCHA, Maria Aparecida dos S. A Educação Pública antes da Independência história da Educação história da Educação. **História da Educação**, v. 1, p. 1-16, 2005. Disponível em: <http://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/104.pdf>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

ROIZENBRUCH, T. A. **O Jogo Das Diferenças: Design E Arte Popular No Cenário multicultural brasileiro**. 2009. Dissertação (Mestrado em Design) –

RUBINO, S. **Lina, leitora de Gramsci**. In: PEDROSA, Adriano *et al.* A mão do povo brasileiro 1969/2016. São Paulo: MASP, 2016.

SAMPAIO, Antônio Carlos Jucá de. **A curva do tempo: as transformações na economia e na sociedade coloniais no século XVIII**. In: GOUVÊA, Maria de Fátima (org.). O Brasil Colonial: Vol. 2. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

SAMPAIO, Antônio Carlos Jucá de. **Fluxo e refluxos mercantis: centros, periferias e diversidade regional 1580-1720**. In: GOUVÊA, Maria de Fátima (org.). O Brasil Colonial: Vol. 2. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

SANTOS, N. Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro: autos de execução de 1759-1761. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 06, p. 295-317, 1942.

SCHOELLER, Martin. **Coragem dos índios kayapó da Amazônia**. National Geographic Portugal, Lisboa, [s. d.]. 13 fotografias. Disponível em: <https://nationalgeographic.sapo.pt/index.php/ng-revista/52-coragem-dos-kayapo>. Acesso em: 03 nov. 2020.

SEBRAE. [**Metas mobilizadoras**]. Brasília: [2017]. Disponível em: <https://m.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/ufs/sp/transparencia/metasmobilizadoras,5e68975cfef17510VgnVCM1000004c00210aRCRD>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

SEBRAE. [**Memorial Sebrae**]. Brasília: [2020a]. Disponível em: <https://memorial.sebrae.com.br/historia/?ano=1972>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

SEBRAE. [**Sobre o CRAB**]. Brasília: [2020b]. Disponível em: <http://www.crab.sebrae.com.br/o-crab>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

SEBRAE. [**Perfil demográfico dos artesãos**]. Brasília: [2020c]. Disponível em: <https://datasebrae.com.br/artesanato>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

SEBRAE. **2a edição Prêmio Sebrae TOP 100 de artesanato**. Brasília: SEBRAE, 2009b.

SEBRAE. **Artesanato: um negócio genuinamente brasileiro**. Edição comemorativa 10 anos. v. 1, n. 1, Brasília, 2008.

SEBRAE. **Estatuto Social do Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas**. Brasília, DF, 2009a.

SEBRAE. **Indicações Geográficas Brasileiras: Artesanato**. 2. ed. Brasília, DF: SEBRAE, 2016. Disponível em: https://www.gov.br/inpi/pt-br/backup/arquivos/catalogo_IG_artesanato.pdf. Acesso em: 03 de nov. 2020.

SEBRAE. **O Impacto da pandemia de corona vírus nos Pequenos Negócios – Visão por segmento econômico – Pesquisa online de 19 a 23/03**. Brasília: SEBRAE, FGV, 2020b.

SEBRAE. **O Impacto da pandemia de coronavírus nos Pequenos Negócios – Resultados por segmento econômico**. 7. ed. Brasília, DF: SEBRAE, FGV, 2020a. Disponível em: https://datasebrae.com.br/wp-content/uploads/2020/09/Impacto-coronav%C3%ADrus-nas-MPE-7ªedicao_segmentos_v3.pdf. Acesso em: 06 nov. 2020.

SEBRAE. **Termo de Referência do Programa Sebrae de Artesanato**. Brasília: 2004. Disponível em: Acesso em: 03 de nov. 2020.

SEBRAE/DF. **Tradição & Renovação: Programa Global de Assistência e Valorização da Produção Artesanal**. Brasília: Sebrae/DF, 1996.

SELECT. A Mão do Povo Brasileiro. **seLecT**, São Paulo, 31 ago. 2016. Disponível em: <https://www.select.art.br/mao-do-povo-brasileiro-2/>. Acesso em: 03 nov. 2020.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SERAINÉ, Ana Beatriz Martins dos Santos. **Ressignificação produtiva do setor artesanal na década de 1990: o encontro entre artesanato e empreendedorismo**. 2009. 262f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2009. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281033>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

SILVA, F. **Artesanato mais competitivo**. Palestra proferida em 08 jul. 2020. Organização: ADERES-ES. Vitória: ADERES, 2020.

SILVA, Rita Gama. Povo e culturas, ou diferentes ideias de folclore exibidas nas exposições do Museu do Folclore Edison Carneiro. *In*: Seminário Circuitos da Cultura Popular. 2010, Rio de Janeiro. **Anais [...]**, Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2010. p. 586. Disponível em: <http://www.ppgartes.uerj.br/publicacoes/ANAIS%20CCP.pdf>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

SOUSA, V. V. DE. **Created in Cabo Verde: Discursos sobre a nação na produção de suvenires “genuinamente” cabo-verdianos na ilha de Santiago**. 2020. 256f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Brasília, 2020.

SOUZA, Andre Felipe Batistella; ALVES, André Augusto de Almeida. Projetos para o desenvolvimento brasileiro no Nordeste: Celso Furtado, Lina Bo Bardi, a ARTENE e a Escola de Desenho Industrial e Artesanato do MAMB, 1958-1964. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 78-98, 2018. Disponível em: <https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/623>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

SUDENE. Artene: pioneirismo no desenvolvimento do artesanato nordestino. [**Notícias**], 7 jul. 2015. Disponível em: <http://procondel.sudene.gov.br/NoticiaDetalhes.aspx?id=1034>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

TEIXEIRA, J. P. Arte do Centro de Cultura Popular Mestre Noza resiste no Cariri. **João Pedro Teixeira**, 5 dez. 2019. Disponível em: <https://medium.com/@joaopedroufca/arte-do-centro-de-cultura-popular-mestre-noza-resiste-no-cariri-8a40efdc0f02>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. Paris, 2003. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

UNESCO. **International Symposium on crafts and the international market: trade and customs codification**. Manila: Unesco, 1997. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000111488>. Acesso em: 03 de nov. 2020.

VÉIO. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa559113/veio>. Acesso em: 03 de nov. 2020. Verbete da Enciclopédia.

VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e Missão**: O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

VINACCIA, Giulio. [BRAZIL]. Milão, [2012/2013]. 1 fotografia. Disponível em: giuliovinaccia.org/brazil. Acesso em: 03 nov. 2020.

WIKIMEDIA COMMONS. **The Ife Head**, c. 14th-15th century. British Museum, Af1939,34.1, room 25. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arte_yoruba,_nigeria,_testa_da_ife,_12-15mo_seculo.JPG. Acesso em: 07 nov. 2020.

WILL, Karhen Lola Porfirio. **Genocídio indígena no Brasil**. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências Jurídico-Políticas) – Faculdade de Direito, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/28713/1/Genocidio%20indigena%20no%20Brasil.pdf>. Acesso em: 03 de nov. 2020.