



Universidade de Brasília

Instituto de Artes | Departamento de Design

Programa de Pós-Graduação em Design

**Formas de projetar futuros coletivamente:
o modo de viver das artesãs do Vale do Urucuia**

Patrícia Alves Peixoto
Orientadora: Ana Cláudia Maynardes

Brasília

2022

Patrícia Alves Peixoto

**Formas de projetar futuros coletivamente:
o modo de viver das artesãs do Vale do Urucuia**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Design.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia Maynardes

Brasília

2022

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

AP379f Alves Peixoto, Patrícia
Formas de projetar futuros coletivamente: o modo de viver das artesãs do Vale do Urucuia / Patrícia Alves Peixoto; orientador Ana Claudia Maynardes. -- Brasília, 2022. 100 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Design) -- Universidade de Brasília, 2022.

1. Design. 2. Pluriverso. 3. Comunalidade. 4. Relacionalidade. 5. Artesanato. I. Maynardes, Ana Claudia, orient. II. Título.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade de Brasília intitulada *Formas de projetar futuros coletivamente: o modo de viver das artesãs do Vale do Urucuia*, de autoria de Patrícia Alves Peixoto, aprovada pela banca examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Banca Examinadora

Profa. Dra. Ana Claudia Maynardes (orientadora)
DIN/UnB

Profa. Dra. Regina Coelly Fernandes Saraiva
PPG/MADER/UnB

Prof. Dra. Nayara Moreno de Siqueira
DIN/UnB

Brasília

2022

Em memória de minha Tia Leila

AGRADECIMENTOS

Ainda que se pense que uma dissertação é obra exclusiva de seu autor, para que cada uma destas linhas fosse escrita foram necessários inúmeros esforços. O principal deles, para mim, foram todas as conversas, palavras de apoio e cuidado oferecidas de muitas formas por todas as pessoas e instituições que se fizeram presentes nesses dois anos e meio de pesquisa. Por isso, gostaria muito de agradecer:

Às artesãs Wanderlúcia, Maria José e Maria Nadir pela enorme generosidade em compartilhar seu tempo e experiência para a escrita desta pesquisa. Assim como a todas as artesãs do Vale do Urucuia, pelo empenho em perpetuarem com uma tradição que, de outra maneira, não teria resistido até os dias de hoje;

À Monique, coordenadora da Cooperativa Central Veredas, pela imensa disposição e paciência em me auxiliar e intermediar as trocas realizadas com as artesãs do grupo;

À professora Nayara Moreno pelas discussões levantadas, durante sua disciplina, que me fizeram notar que o design é uma atividade empenhada por todos o tempo inteiro;

À Prof^a Ana Cláudia Maynardes, minha orientadora, pelas conversas, conselhos e pela generosidade em contribuir para esta pesquisa e me encaminhar para um amadurecimento como pesquisadora;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos concedida durante o primeiro ano de mestrado;

Aos colegas membros do grupo Por um design relacional - FAU/USP pelas discussões inspiradoras e por serem parceiros na busca por um modo de fazer design que incluía muitas vozes. Em especial à Bruna Montuori, que além de me apoiar desde a escrita do projeto de pesquisa, trocou infindáveis áudios sobre metodologia e foi uma grande incentivadora para que eu pensasse alternativas e continuasse com a pesquisa diante das dificuldades em ir a campo em razão da pandemia;

À minha mãe por me dar todo o apoio e por, com muito esforço, construir um ecossistema que me permitiu ter acesso a uma educação de qualidade e gratuita durante toda a minha vida;

Aos meus amigos e familiares por sempre serem tão incríveis, me ouvirem e apoiarem sempre que precisei;

Ao Victor, meu companheiro, que debateu, discutiu, revisou textos, discordou e principalmente me apoiou incansavelmente durante toda a pesquisa. Assim como deu todo o suporte e carinho necessário para que eu pudesse concluir com êxito esta dissertação.

“Por un mundo donde quepan muchos mundos”

Zapatistas de Chiapas

RESUMO

Esta pesquisa investiga de que forma um grupo de artesãs, habitantes do Vale do Rio Urucuia no noroeste mineiro, se engajou comunitariamente ao longo de seus catorze anos de existência, gerando reconhecimento dentro e fora de seu território. Apresenta a noção de que essa organização social só foi possível em razão de um elemento comum: o esforço pela perpetuação da tradição do artesanato no noroeste mineiro, que estava na iminência de se perder. Utiliza-se as noções de *comunalidade* e *relacionalidade* para demonstrar o meio pelo qual esse engajamento comunitário, e suas consequentes implicações territoriais, ocorrem. Por meio de entrevistas com artesãs associadas à cooperativa e consulta a relatórios de instituições que atuaram no local foi possível fazer uma análise qualitativa sobre como planejam que tipo de futuro querem para si ao projetarem alternativas para dar continuidade a tradição do artesanato que fazem. Esta pesquisa fundamenta-se, portanto, em uma perspectiva estudada dentro do campo do design que permite considerar que alguns grupos, como esse de artesãs, projetam seus próprios futuros, não necessariamente em razão dos produtos que desenvolvem, mas principalmente por terem autonomia para escolherem os melhores caminhos e alternativas para o encaminhamento de suas práticas.

Palavras-chave: Design; pluriverso; comunalidade; relacionalidade; artesanato

ABSTRACT

This research investigates how a group of craftswomen, inhabitants of the Urucuia River Valley in Northwestern Minas Gerais, has developed a grassroots engagement throughout its fourteen years of existence, generating recognition within and outside its territory. It presents the notion that this social organization was only possible due to a common element: the effort to perpetuate the handicraft tradition in Northwestern Minas Gerais, which was on the verge of disappearance. The notions of commonality and relationality are used to demonstrate the means by which this community engagement, and its consequent territorial implications, occur. Through interviews with craftswomen associated with the cooperative and consulting reports from institutions that worked in the area, it was possible to carry out a qualitative analysis of how they plan what kind of future they want for themselves when designing alternatives to continue the tradition of the handicraft they make. This research is based, therefore, on a perspective that allows us to consider that craftspeople project their own futures, not necessarily because of the products they make, but mainly due to the fact that they have autonomy as a group to choose the best paths and alternatives to advance their practices.

Key words: Design; pluriverse; commonality; relationality; handicraft

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Extração da casca da árvore para processo de tingimento dos fios de algodão	36
Figura 2 - Extração da casca da árvore para processo de tingimento dos fios de algodão	39
Figura 3 - Fiandeiras rumo a um mutirão	40
Figura 4 - Tingideiras da associação de Uruana de Minas produzindo cores a partir da vegetação local	43
Figura 5 - Conversa pelo aplicativo de troca de mensagens Whatsapp com a artesã Maria José: compartilhamento de áudios, fotos e vídeos.....	51
Figura 6 - Arte de divulgação da edição digital do XIX Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas	56
Figura 7 - Dona Maria Nadir fiando em sua roda na Associação de Riachinho	57
Figura 8 - Rio Urucuia com as águas avermelhadas no período de chuvas e ao lado com águas verdes no período de seca.....	59
Figura 9 - Mapa topográfico da região do Vale do Rio Urucuia, onde é possível ver afluentes e o Rio São Francisco.....	60
Figura 10 - Caixa produzida pelas artesãs da Associação dos Artesãos de Urucuia.....	62
Figura 11- Caixa de buriti com a tampa bordada e quadro de bordado em moldura de buriti produzidos por meio da parceria entre diferentes associações vinculadas à Cooperativa Central Veredas	63
Figura 12 - Artesã Wanderlucia criando caixa a partir da fibra de buriti e ao lado o pátio da associação com as folhas do buriti secando	64
Figura 13 - Foto enviada por Wanderlúcia na vereda seca próxima a sua casa	65
Figura 14 - Processo de secagem das meadas de algodão tingidas na associação de Uruana de Minas	66
Figura 15 - Bordados das árvores da região produzidos pela bordadeira Maria José da Associação de Bonfinópolis	68
Figura 16 - Grupo de fiandeiras a caminho de mutirão	72

Figura 17 - Risco de bordado que retrata a vida da artesã Maria José feito a partir de um desenho criado por sua neta.....	77
Figura 18 - Fotografia de 2014 durante viagem ao Irã. Da esquerda para direita: Luciana, coordenadora do grupo na época; agente do Sebrae; a tecedeira e fiandeira Dona Maria Nadir; e bordadeira de Chapada Gaúcha.....	79
Figura 19 - Escova para cardar algodão em casa.....	84
Figura 20 - Plantação de algodão consorciada com abóbora no município de Arinos	85
Figura 21- Algodão fiado pela artesã Maria José durante 6 semanas de confinamento em razão da pandemia	87

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. REVISÃO EPISTEMOLÓGICA DO CAMPO DO DESIGN	19
1.1. Giro decolonial e alternativas latino-americanas à colonialidade ...	19
1.2. Design hoje: perspectivas contemporâneas do que é a prática de design	20
1.3. Design e os impactos do Antropoceno.....	23
1.4. Autonomia: um conceito a partir	25
1.5. Design a partir da Autonomia: quando comunidades e grupos periféricos projetam que tipo de realidade querem para si	27
2. DESIGN E AUTONOMIA EM COMUNIDADES TRADICIONAIS QUE TÊM O ARTESANATO COMO PRINCIPAL ATIVIDADE: A FORMAÇÃO DA COOPERATIVA CENTRAL VEREDAS	31
2.1 Atividade artesanal: prática emancipadora e cotidiano de resistência	31
2.2 As artesãs do Vale do Urucuia.....	35
2.2.1 A formação do Projeto Veredas	36
2.2.3 A Cooperativa Central Veredas – Urucuia Grande Sertão.....	41
2.3 O design autônomo projetado pelas artesãs do Vale do Urucuia ...	44
3. PERCURSO METODOLÓGICO	47
3.1. Os impactos da pandemia de Covid 19 no planejamento de uma pesquisa qualitativa que tem como base o território	47
3.2. Pesquisa qualitativa resiliente: criando narrativas possíveis.....	48
4. “NÃO DEIXAR QUE ACABE”: AS ALTERNATIVAS EMPENHADAS PELAS ARTESÃS DO VALE DO URUCUIA PARA CONTINUIDADE DO ARTESANATO TRADICIONAL DA REGIÃO.....	54
4.1. Territorialidade: o modo de viver em um território	54
4.2. Vale do Urucuia: território dos algodoeiros, buritizeiros e das artesãs que transformam essas matérias primas	59
4.3. Comunalidade e Relacionalidade: uma prática de cuidado com o território	69
4.4 Reconhecimento e autonomia: a busca pela perpetuação da tradição artesanal no Vale do Urucuia.....	76
4.5. As adversidades impostas pela pandemia do novo coronavírus e as saídas encontradas pela Central Veredas	81

4.5.1 O impacto da pandemia do novo coronavírus na produção artesanal	82
4.5.2 A rotina da Central Veredas durante a pandemia do novo coronavírus	83
5. CONCLUSÃO	90
6. BIBLIOGRAFIA	94
ANEXO 1	101

INTRODUÇÃO

Na região do vale do rio Urucuia, no noroeste de Minas Gerais, várias artesãs desenvolvem práticas de artesanato aprendidas com suas mães e tias enquanto ainda eram crianças. A tradição de confeccionar o enxoval de casamento para si e para amigas que moravam próximas levava as mulheres da comunidade a se reunir para transformar em linha, tecido e, posteriormente, peças prontas, o algodão que colhiam em seus quintais. Outro hábito comum na região era utilizar cascas e folhas de plantas nativas, assim como sobras de insumos (como casca de cebola e pó de madeira) para dar cor ao que estava sendo confeccionado. Com o passar dos anos, o aumento da monocultura do algodão gerou uma crescente oferta de venda de peças industrializadas nos centros das cidades da região. Por esta razão, a rotina de encontros para produção coletiva tornou-se rarefeita.

Ainda assim, no final da década de 1990, algumas mulheres mantinham o hábito de fiar e tecer dentro das suas casas. Neste período, a matéria prima utilizada já não era retirada do algodoeiro de seus quintais, mas sim comprada industrializada nos mercados. Com objetivo de que esse tipo de artesanato tradicional na região não se perdesse, algumas associações de artesãs se formaram.

De lá para cá, os diversos grupos independentes que trabalhavam com artesanato derivado da cadeia têxtil do algodão – fiação, bordado, tecelagem e tingimento –, e posteriormente também com fibra de buriti, se organizaram e construíram juntos uma cooperativa estruturada com base na técnica trabalhada por cada associação. Em 2008, constituiu-se, portanto, a cooperativa Central Veredas, que reúne 8 núcleos de produção, situado em municípios do noroeste mineiro: Natalândia, Sagarana/Arinos, Bonfinópolis de Minas, Riachinho, Serra das Araras/Chapada Gaúcha, Urucuia, Arinos e Uruana de Minas.

Ao longo dos catorze anos de existência, a formação da Cooperativa Central Veredas possibilitou às artesãs do noroeste mineiro alcance e reconhecimento, tanto fora quanto dentro de seu território. Esta pesquisa apresenta a noção de que essa organização social só foi possível em razão de um elemento comum: o esforço pela perpetuação da tradição do artesanato no

noroeste mineiro, que estava na iminência de se perder. Utiliza-se as noções de *comunalidade e relacionalidade* (ACOSTA, 2016; AGUITON, 2019; ESCOBAR, 2016; ESTEVA, 2019; OSORIO, 2019; SOLÓN, 2019a) para demonstrar o meio pelo qual esse engajamento comunitário, e suas conseqüentes implicações territoriais, ocorrem.

O objetivo desta pesquisa é demonstrar que as artesãs da Cooperativa Central Veredas, habitantes do vale do rio Urucuia na região do noroeste mineiro, planejam que tipo de futuro querem para si ao projetarem alternativas para dar continuidade a tradição do artesanato que fazem.

A pesquisa pretende, portanto, contribuir para a fortuna crítica latino-americana do Design e Autonomia, uma abordagem em construção dentro do design que surge a partir do arcabouço conceitual da decolonialidade. Essa perspectiva busca tornar visível o fato de que, por trás da luta de algumas comunidades em defesa de seus territórios e mundos, existe uma maneira totalmente diferente de ver e organizar a vida: as “ontologias relacionais/relacionalidade” e a “lógica da comunidade/comunalidade” (ESCOBAR, 2014). No caso do grupo do vale do Urucuia, entende-se que o fruto da prática artesanal desempenhada por elas não deve ser isolado como um objeto final, mas encarado como um produto inserido em relações sociais e resultado de um processo. Ao desempenhar seu ofício, as artesãs desenham suas redes de colaboração, suas maneiras de fazer, seus planos e, também, a sua própria existência. Ao considerar as formas pelas quais decidem perpetuar seus saberes, também consideram a forma pela qual decidem fazê-lo. Isto inclui uma prática que estrutura o futuro, considerando tanto os desafios encarados pelo grupo ao longo dos anos, quanto mais recentemente em uma situação de profunda incerteza como a imposta pela pandemia do novo coronavírus.

Dessa forma, a presente pesquisa se baseia em metodologia qualitativa, dada a necessidade de entender conteúdos subjetivos que caracterizam uma trajetória projetual das artesãs por meio da autonomia, tarefa que dificilmente poderia ser analisada por meio de variáveis quantitativas. Por considerar que as práticas no campo são diferentes devido às diversas perspectivas e contextos sociais a eles relacionados, a segunda parte desta pesquisa coletou dados por meio de entrevistas semipadronizadas e entrevistas-narrativa episódicas, feitas

de forma online e por telefone. Com essas conversas, pretendeu-se chegar a descrições da prática das artesãs, tanto em relação ao seu ofício, quanto às mudanças vivenciadas ao longo dos anos para manter a existência de sua prática artesanal.

As entrevistas foram estruturadas por questões abertas que serviram como guia para investigar o que poderia caracterizar os fundamentos do design e autonomia pontuados por Escobar (2016) como “ontologias relacionais” e “a lógica de comunidade”. Foi também a partir das narrativas que se pretendeu entender como funcionava a dinâmica das artesãs antes e como funciona agora, quando devem permanecer afastadas em razão da pandemia do novo coronavírus. Além disso, a pesquisa conta com a análise de dados secundários, como o conteúdo de relatórios de organizações – Fundação Banco do Brasil e Artesol, por exemplo – que atuaram por alguns anos apoiando os projetos desenvolvidos pelos grupos associados à cooperativa. A voz desses atores foi importante para complementar os relatos obtidos a partir das entrevistas realizadas.

Inicialmente, a pesquisa contaria com práticas de observação participante, mas devido à conjuntura imposta pela pandemia do novo coronavírus, teve de ser adaptada para entrevistas online com foco na narrativa das artesãs, uma vez que essa se apresentou como a melhor opção para obter descrições da realidade social e da produção do grupo em foco. Além disso, o aplicativo de troca de mensagens Whatsapp foi utilizado como importante ferramenta para troca de fotos e vídeos com artesãs vinculadas à cooperativa. Os dados coletados por esse meio representaram um papel importante para revelar conteúdos empíricos que fundamentam e contribuem para a formulação teórica abordada nas conversas.

O primeiro capítulo trata de uma abordagem teórica sobre as mudanças ocorridas no campo do design nos últimos anos. Com especial atenção para a revisão epistemológica proposta a partir da noção de giro decolonial que abriu espaço para que, dentro da área de design, práticas projetuais empenhadas por meio da autonomia pudessem ser estudadas como um tema pertinente. Por isso, é neste capítulo que será apresentada a noção de design que servirá como fundamentação para a pesquisa: de que este é uma atividade que ajuda a definir

o que é ser humano (TUNSTALL, 2013) e por isso trata de uma produção de cultura (NORONHA, 2020), mas não necessariamente da material. Trata-se de produção pode ser entendida não só pela fabricação de objetos, mas em última instância, em uma atividade projetual para a construção de mundos (ESCOBAR, 2016).

O segundo, por sua vez, apresenta os grupos de artesãs habitantes do vale do Urucuia como um exemplo de população tradicional que teria o artesanato como principal atividade. Por meio da análise de relatórios e documentos de organizações que já atuaram na região, foi possível entender como ocorreu a formação da cooperativa e traçar perspectivas de como a noção de design e autonomia pode ser identificada nesse contexto.

O terceiro capítulo contextualiza as mudanças referentes ao percurso metodológico da pesquisa que precisaram ser feitas em razão da pandemia do novo coronavírus e o consequente impacto disso no encaminhamento da dissertação.

O último capítulo apresenta, por fim, a perspectiva das artesãs associadas à cooperativa. Por meio da narrativa obtida nas entrevistas e trocas de mensagens pelo celular foi possível ter acesso à rotina das participantes. Foi possível, assim, entender como o território é um elemento comum importante para a ocorrência do engajamento comunitário, por meio da relacionalidade e da comunalidade, que resulta na perpetuação de sua tradição artesanal.

Esta pesquisa fundamenta-se, portanto, em uma perspectiva que permite considerar que artesãs projetam seus próprios futuros, não necessariamente em razão dos produtos que desenvolvem, mas principalmente por terem autonomia como grupo para escolherem os melhores caminhos e alternativas para o encaminhamento de suas práticas.

Busca-se, enfim, compreender como as estratégias criadas por esse grupo de artesãs desde sua consolidação, mas também durante períodos de incerteza como o contexto da pandemia do novo coronavírus, traduzem-se em uma alternativa de design feito a partir da autonomia, que foca nas lutas das comunidades e movimentos sociais em defesa de seus modos de existir (ESCOBAR, 2016). E que, no caso das artesãs do vale do Urucuia, trata-se de

projetar futuros que incluam a vitalidade de sua tradição, isto é, agir para que o artesanato da região não acabe.

1. REVISÃO EPISTEMOLÓGICA DO CAMPO DO DESIGN

Este capítulo discorre sobre as mudanças ocorridas no campo do design nos últimos anos, sobretudo a revisão epistemológica que abriu caminho para que práticas projetuais, empenhadas por meio da autonomia, pudessem ser estudadas pela área. É a partir dessa revisão teórica que será possível embasar as perspectivas práticas abordadas nos capítulos finais da dissertação.

1.1. Giro decolonial e alternativas latino-americanas à colonialidade

Na década de 1990, um grupo de intelectuais latino-americanos, orientados por uma reflexão recorrente sobre a realidade cultural e política de sua região, começou a questionar a existência de um cânone pretensamente universal, mas cujo foco recairia apenas em teorias produzidas na Europa e na América do Norte (BALLESTRIN, 2013). Esse grupo, que ficou conhecido posteriormente como Modernidade/Colonialidade – M/C, fundamenta seu pensamento na constatação de que as relações de colonialidade nas esferas políticas e econômicas não terminaram com a fim do colonialismo. Argumentam, por isso, em favor da ideia de um “giro decolonial”: um movimento de resistência que, por meio de práticas e reflexões, pretende denunciar a continuidade dessa influência, ao mesmo tempo em que se propõe atualizar e contextualizar processos que teriam sido supostamente apagados e assimilados pela modernidade (BALLESTRIN, 2013). A modernidade seria, inclusive, parte indissociável da colonialidade, que se reproduziria a partir de uma tripla dimensão: do poder, do saber e do ser (MIGNOLO, 2003).

Membro do Grupo Modernidade/Colonialidade, impulsionado pelo mesmo tipo de questionamento sobre o modelo de desenvolvimento vigente, que nos levou ao Antropoceno, e, sobretudo, pelo resultado de seus impactos em comunidades e movimentos sociais que se encontram à margem desse

processo homogeneizante, Arturo Escobar (2014) apresenta cinco tendências que seriam uma resposta a essa crise em curso. As alternativas em debates críticos sobre capitalismo, desenvolvimento e modernidade na América Latina seriam: os estudos sobre Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade; as alternativas ao desenvolvimento e o Buen Vivir; as transições ao pós-extrativismo; os discursos sobre a crise do modelo civilizatório; e as abordagens a partir da comunalidade, relacionalidade e pluriverso. Para Escobar, todos esses campos de estudos apresentados se referem a lutas vitais em favor da multiplicidade de formas que a vida pode assumir. No entanto, é a última área, os estudos do pluriverso, que serão aprofundados posteriormente neste trabalho, que o autor utiliza como ponto de partida para explicar a relação do design com a autonomia.

E é deste ponto que a presente pesquisa se desenvolverá, uma vez que esta pesquisa se fundamenta em uma perspectiva que permite considerar que artesãos projetam seus próprios futuros, não necessariamente em razão dos produtos que desenvolvem, mas principalmente por terem autonomia como grupo para escolherem os melhores caminhos e alternativas para o encaminhamento de suas práticas.

1.2. Design hoje: perspectivas contemporâneas do que é a prática de design

A perspectiva evolutiva que pressupõe a sociedade europeia como o ponto mais alto de uma trajetória civilizatória desde um estado de natureza, também traz consigo a ideia de uma modernidade e humanidade que seriam alcançadas no auge desse processo (QUIJANO, 2005). É sob essa premissa evolutiva que se funda o campo do design: atribui-se a criação da área à revolução industrial, uma vez que, em seus primórdios, o design era entendido como uma forma de projetar direcionada para à produção em escala (CARDOSO, 2004). Ao mesmo tempo em que seu surgimento tem um firme propósito de pôr ordem ao mundo industrial, foi a era da informação que acrescentou mais camadas à essa realidade (CARDOSO, 2016).

Se antes o designer era o profissional contratado por uma indústria para desenvolver um projeto, que na sequência seria executado em escala por meio de mão de obra não qualificada ou operadores de máquina, posteriormente essa dinâmica foi adaptada às demandas contemporâneas. No sistema em que vivemos, composto por relações complexas, fez-se necessário englobar novas perspectivas no campo do design. A necessidade de soluções coletivas e feitas em redes, tendo como base equipes compostas por diferentes maneiras de pensar, é o que, recentemente, encaminhou o campo para alternativas que considerassem outras respostas que não precisassem necessariamente resultar no desenvolvimento de produtos. Neste contexto, ainda que a função do designer continuasse sendo projetar, seu propósito central passou a ser mais abrangente: ajustar conexões entre coisas que antes eram desconexas. Para isso, o profissional deveria recorrer a três artifícios: a prática do pensamento sistêmico, que permite a geração de alternativas para viabilizar uma solução, em vez de fracionar o problema para reduzir as variáveis; a inventividade da linguagem, que é conjugação de linguagens de ordem visual; e a “artesanaria” que resulta em um cuidado ao detalhe e à excelência de acabamento (CARDOSO, 2016).

É a partir dessas novas capacidades atribuídas ao profissional da área, sobretudo a visão sistêmica, que o campo começou a explorar novos tipos de atuações. A facilidade de inter-relacionar diferentes conhecimentos permitiu que o designer começasse a atuar projetando estratégias. Isso não aconteceu apenas dentro da iniciativa privada, essa habilidade também foi usada com o intuito de gerar estratégias que deem às pessoas a liberdade de usar da criatividade que possuem para inovar em escala local, de forma que elas encontrem soluções próprias para os problemas sociais existentes em seus contextos (MANZINI, 2015).

Sob esta perspectiva o design poderia ser compreendido como uma capacidade de pensar e realizar coisas, que envolveria reflexão e senso estratégico, que nos concludaria a olhar para nós mesmos e para nosso contexto e decidir quando e como agir para melhorar o estado das coisas (MANZINI, 2015). No entanto, ainda que essa abordagem descreva uma prática de design que se pretende mais abrangente, ela se mantém centrada no

protagonismo do designer como responsável por fazer perguntas certas e que invariavelmente levariam à solução de uma questão.

Essas práticas, que ficaram conhecidas com o nome de design participativo, surgiram com o intuito de tentar facilitar processos, reunindo designers e comunidade com o objetivo de elaborar projetos de inovação social. Trata-se de uma primeira iniciativa de expansão do campo para compreensão de que o design seria uma atividade não necessariamente restrita a quem atua profissionalmente na área.

No entanto, nesses casos, o designer seria o responsável por instruir e mediar dinâmicas através de metodologias que permitam a solução de problemas. Essa organização, que assume o profissional de design como um solucionador de problemas, ocorre, no entanto, a despeito de muitos dos envolvidos terem mais experiência e conhecimentos específicos necessários para a implementação de projetos em suas comunidades do que os designers responsáveis por os guiar. Essa construção de um pensamento que assume o profissional de design como um solucionador de problemas cria, portanto, uma diferenciação de conhecimentos e uma falsa percepção da superioridade de um saber em relação a outro.

Nesse sentido, surgem algumas outras noções de design que têm como objetivo pensar essa capacidade de projetar não mais centralizada no papel do designer profissional. Dentre as muitas interpretações que se somam em torno do conceito de design, o eixo que sempre está presente é o relativo a atividade projetual (CARDOSO, 2016; ESCOBAR, 2016; LASCHIAVO DOS SANTOS, 2004; MANZINI, 2015). Esse ato de projetar específico do design também pode ser correlacionado à produção da cultura material: uma vez que traduz valores em experiências tangíveis (CARDOSO, 2004; PAPANNEK, 1971; TUNSTALL, 2013).

A perspectiva que pretende-se trabalhar nessa pesquisa é a de que o design é uma atividade que ajuda a definir o que é ser humano (TUNSTALL, 2013) e por isso trata de uma produção de cultura (NORONHA, 2020), mas não necessariamente da material. Essa produção pode ser entendida, portanto, não

só pela fabricação de objetos, mas em última instância, em uma atividade projetual para a construção de mundos (ESCOBAR, 2016).

1.3. Design e os impactos do Antropoceno

O modo de viver humano tem determinado a existência de tudo que existe no planeta. Ainda que modificassem o território que os cercava com sua presença, os humanos não costumavam alterar esses contextos a ponto de gerar a extinção de outras espécies ou a morte dos leitos de rios. Caracterizado pelos impactos deixados pelo modo de viver capitalista, sobretudo o liberalismo colonialista, o Antropoceno é o nome dado por alguns estudiosos a essa era em que vivemos e que impõe mudanças irreversíveis a tudo o que habita a Terra. As enchentes e furacões que têm aparecido com mais frequência não seriam o resultado de pequenas variações climáticas, mas fruto de uma perturbação que interfere no próprio sistema terrestre (LATOURE, 2020; POVINELLI, 2017).

Ainda que estejamos condicionados a pensar em uma única ideia de ser humano e em um tipo específico de existência, vale lembrar que esse modo de viver não é o único, mesmo que seja hegemônico. Não seria, portanto, todo modo de viver humano responsável pelo Antropoceno. Existem modos de viver que não são guiados necessariamente pela lógica colonialista e liberal predominantes dos últimos 500 anos (KRENAK, 2020; POVINELLI, 2017).

A recente abertura epistemológica no campo do design propiciou o surgimento de duas formas de pensamento que pretendem lidar com os impactos do Antropoceno: o design para transições e o design a partir da autonomia (ESCOBAR, 2016). O design para transições assume como premissa central a necessidade de transições sociais para futuros mais sustentáveis e argumenta que o design tem papel fundamental a desempenhar nessas transições. Essa conjuntura demandaria a reconceituação de estilos de vida inteiros, com o objetivo de torná-los mais baseados no contexto local, convivenciais, participativos e harmonizados com o meio ambiente (IRWIN; TONKINWISE, 2018). Trata-se, pois, de uma abordagem participativa focada na transição para modos sustentáveis de viver e produzir.

A crise instalada pelo comportamento predatório do ser humano exige mudanças significativas tanto em níveis locais, quanto globais. Essa perspectiva pretende expandir a compreensão de que é possível fazer design desde a pequena escala das soluções da vida cotidiana até uma proporção em que os sistemas a serem transformados são cidades inteiras, grandes instituições públicas e organizações complexas. Mudanças que seriam adotadas por meio de estratégias diversas e complementares, são reunidas e implementadas a partir de projetos de coparticipação entre cidadãos e designers (MANZINI; RIZZO, 2011).

O design a partir da autonomia, por outro lado, retira a centralidade de suas práticas do designer e redireciona o protagonismo para comunidades e movimentos sociais que se encontram à margem do processo homogeneizante da modernidade (ESCOBAR, 2014). Esses grupos representariam, portanto, um exemplo de forças contra antropocêntricas, e modos de viver relacionais que não colocariam em perigo outras existências e a própria Terra.

Pensar modos de fazer design a partir das perspectivas de comunidades e movimentos sociais representa uma abertura para outras formas de descrever a realidade que não estejam necessariamente mediadas pelas premissas do desenvolvimento tal qual o conhecemos. Trata-se de uma alternativa decolonial de pensar sobre design, para a qual a ideia de um pluriverso, um mundo que consegue abrigar muitos mundos, seria o norteador para existências mais relacionais (ESCOBAR, 2016).

A noção de um design construído a partir da autonomia será a norteadora dessa pesquisa. Para isso, pretende-se adiante, contextualizar a conceito de autonomia, assim como já foi feito com o de design. Como visto anteriormente, ainda que o design tenha sua fundação atrelada à modernidade, e conseqüentemente, à colonialidade, a perspectiva que advoga que ao se auto-organizarem e lutarem diariamente em defesa de seus territórios e existências, comunidades e movimentos sociais estariam projetando estratégias e futuros que acreditam serem melhores para si, rompe com essa lógica.

Essa abertura epistemológica permite uma verdadeira mudança de perspectiva dentro do campo do design. Sob esse ponto de vista, o designer sai

de sua auto instituída centralidade na elaboração de estratégias, e cede esse lugar a quem já se organiza por essa lógica há tempos. O design a partir da autonomia propicia que nós designers possamos atuar como pesquisadores, e não mais como projetistas. Trata-se do que ocorre nesta pesquisa, a qual há uma tentativa de entender como determinados grupos elaboram autonomamente, sem intermédio de designers profissionais, seus próprios projetos: suas próprias saídas para expandir os espaços de resistência impostos pela lógica desenvolvimentista.

1.4. Autonomia: um conceito a partir

Com a intenção de compreender melhor o arcabouço teórico do design construído a partir da autonomia, faz-se importante entender esses dois conceitos principais: design e autonomia. Neste sentido, a noção de design a que nos referimos já foi descrita na sessão anterior, e se refere a todos os processos de criação da cultura (NORONHA, 2020), que ajudam a definir o que significa ser humano (TUNSTALL, 2013) e que, em última instância, colaboram para a produção de mundos (ESCOBAR, 2016).

Por sua vez, autonomia apresenta-se como conceito polissêmico, de ampla literatura que se espraia por diversas áreas do saber. Pode ser entendido como referência a uma condição sócio-histórica de alguém ou de um povo que se tenha emancipado das opressões que restringem sua liberdade de determinação (FREIRE, 1996). Um atributo humano essencial vinculado à dignidade, que não surge de maneira espontânea, mas que deve ser conquistado. Faz-se a partir da liberdade de pensar por si, somada à capacidade de guiar-se por princípios que efetivem a capacidade de realização de maneira consciente e ativa (FREIRE, 1996).

Sempre em busca de um diálogo intercultural com outros povos em condições de igualdade epistêmica e social, a autonomia pressuporia a formação de alianças com outros setores e grupos que lutam para defender suas cosmovisões (ESCOBAR, 2016). Para alguns autores, como Esteva (2019), este conceito poderia inclusive aludir a atitudes, práticas e posições que visariam à

adoção de uma democracia radical como horizonte além do capitalismo, do modelo industrial de produção, da modernidade ocidental e do patriarcado. Mais do que autonomia, seria possível falar em autonomies: realidades que atuariam como projetos políticos, mitos mobilizadores e horizontes norteadores (ESTEVA, 2019).

A promoção dessas autonomies individuais também aparece, na literatura, em relação ao contexto de desenvolvimento, quando se nota que a “capacidade de aspirar” em populações vulnerabilizadas implica diretamente na perspectiva cultural destas. Esta capacidade de aspirar seria uma competência cultural voltada para um futuro distribuído de forma desigual, incentivando apenas as classes dominantes a desejarem isso. Equalizar essa competência e mudar os termos de reconhecimento envolveria, portanto, a criação de um ambiente que forneça autonomia à população desabastecida – escolhas de ferramentas e voz – para sair da situação de escassez (APPADURAI, 2004).

Nota-se, portanto, que o conceito de autonomia se constitui de camadas que consideram a liberdade e a capacidade de autodeterminação de um indivíduo como características fundamentais para a expansão de possibilidades em relação a seu próprio futuro. A ausência de liberdades, no entanto, relaciona-se diretamente com a pobreza econômica, que priva as pessoas de saciar suas necessidades básicas. Deste modo, o crescimento econômico não poderia ser considerado um fim em si mesmo, mas teria de estar relacionado com a melhoria de vida dos indivíduos e com o fortalecimento das liberdades (SEN, 2010). Sob um recorte de gênero, dar acesso à educação e ao emprego teria a capacidade de fortalecer a autonomia e aumentaria o poder de voz dentro e fora da família, permitindo às mulheres inclusão em um debate do qual eram excluídas. O crescimento econômico que não esteja acompanhado pelo maior reconhecimento da autonomia feminina por exemplo, não representaria em si mesmo um maior grau de desenvolvimento social e de bem-estar para a população (SEN, 2010). Nesse contexto, o desenvolvimento estaria relacionado à disponibilidade de instrumentos que estabeleçam condições para que as pessoas interajam e influenciem o mundo de acordo com seus próprios objetivos e valores. A autonomia representaria, pois, um elemento imprescindível nesse processo.

Criar modelos de desenvolvimento próprios e não necessariamente derivações de casos bem sucedidos seria o caminho para se chegar em alternativas que correspondam a suas próprias demandas (LINS RIBEIRO, 2016). Uma atuação autônoma, portanto, só se efetiva quando as teorias e práticas adotadas são elaboradas a partir do repertório dos envolvidos.

Para entender a correlação da ideia de autonomia, relacionada ao campo de design, faz-se necessário, enfim, perceber que esta representa um ponto de partida na abordagem que tem como premissa a existência do pluriverso, um mundo que abriga muitos mundos (ESTEVA, 2019). A noção de “a partir” é imprescindível para a compreensão das perspectivas expostas, uma vez que a autonomia se apresenta como uma prática que tem como origem o indivíduo e sua comunidade, que constrói uma trajetória dialética de valorização dos envolvidos, mas que não delimita um ponto de chegada.

1.5. Design a partir da Autonomia: quando comunidades e grupos periféricos projetam que tipo de realidade querem para si

O design feito a partir da autonomia tem como foco as lutas das comunidades e movimentos sociais em defesa de seus territórios e mundos (ESCOBAR, 2016). Tal perspectiva busca tornar visível o fato de que, por trás de todos esses esforços, existe uma maneira totalmente diferente de se ver e se organizar a vida: as "ontologias relacionais" e "a lógica da comunidade" (ESCOBAR, 2014). Um entendimento que busca reunir em uma discussão crítica tanto as vozes do Sul global, quanto os discursos pela transição provenientes do Norte. Essa prática de existência por meio de interações abriga, portanto, modos relacionais de ser, fazer e saber: ontologias e mundos que, apesar de inter-relacionados, mantêm sua diferença como realidades distintas (ESCOBAR, 2016).

Cabe, portanto, definir estes dois conceitos chave: a lógica de comunidade e as ontologias relacionais. A comunalidade se manifesta por meio de uma perspectiva que considera que sem o grupo, não há indivíduo e, por sua vez, é a singularidade de cada um de seus membros que consolida a existência da comunidade. Essa relação de reciprocidade e cooperação se dá, comumente,

em torno de algum tipo de conhecimento ou prática, a qual ao cuidar desse elemento comum, seus participantes aprimoram suas formas de organização social (SOLÓN, 2019^a; AGUITON, 2019; ESCOBAR, 2020; OSORIO, 2019) .

Um dos princípios que operam por trás dessa lógica trata-se da prática do cuidado. Independente das diferenças que possam existir entre os membros de uma comunidade, é a capacidade de envolver-se, e por isso, estar vinculado a essa gestão comum que os consolida como um grupo: as decisões são tomadas em consenso e os acordos alcançados são discutidos de maneira o mais ampla possível (AGUITON, 2019). Sem o cuidado com o outro, uma dinâmica de colaboração genuína como essa seria muito mais difícil de ocorrer.

A comunalidade, lógica de comunidade, representa, portanto, uma característica de grupos sociais que, apesar de estarem inseridos dentro de um mecanismo que sofre interferência do mercado, não seriam completamente determinados por ele. São contextos em que é possível fortalecer os laços internos da comunidade, incorporando o que é externo, porém sem destruir o que é tradicional. (ESCOBAR, 2020)

Neste sentido, uma contribuição importante desse pensamento para as sociedades ocidentais, seria o seu exemplo de auto-organização e auto-gestão. Estas são práticas que se comprometem não apenas em dividir melhor, mas a gerir, de forma adequada, as fontes da vida (SOLÓN, 2019b). Em última instância, propõe que seres humanos sejam um mediador na busca de práticas mais equilibradas e menos antropocêntricas, ao cultivar com sabedoria o que a natureza dispõe (SOLÓN, 2019b).

A ideia de relacionalidade, por sua vez, trata de uma forma de entender a realidade por meio de uma interdependência radical: uma perspectiva que considera que tudo o que existe no mundo está relacionado. Essa abordagem considera que a vida se manifesta sempre em uma relação entre sujeitos e nunca de maneira individual (ESCOBAR, 2020; ACOSTA, 2016).

Na lógica ocidental predomina uma ontologia de cunho binário, opondo as categorias de sociedade e natureza; dualista, em que essas categorias se opõem; e assimétrica, em que o ser humano estabelece uma posição de superioridade em relação a tudo que existe (GUDYNAS, 2019). Essa noção, permite que o ser humano encare a natureza como um recurso que pode ser

utilizado em razão de um progresso que ocorreria de forma linear, mas que muitas vezes o encaminha para o esgotamento. Ainda que essa maneira de enxergar o mundo, surgida no Renascimento e dominante até os dias de hoje, seja a prevalecente, está longe de ser a única. As ontologias relacionais são modos de ver não antropocênicos experienciados por diversos grupos ao redor do mundo.

Trata-se de uma premissa que percebe a interação do humano com o que o cerca, não de modo dual, mas sim a partir da ideia de um convívio que contribua para a existência de todos os envolvidos: entre os seres humanos, entre eles e sua comunidade, entre as comunidades e entre tais grupos e a natureza. A noção de relacionalidade permite, sobretudo, considerar que os seres humanos não apenas conviveriam com o meio ambiente de maneira harmoniosa, mas que em última instância, não se separariam dela: humanos, comunidades e natureza existiriam em uma constante relação (ACOSTA, 2016; SVAMPA, 2019; ESCOBAR, 2014)).

Nota-se, portanto, que os conceitos de relacionalidade e comunalidade, especificados por Escobar (2016) como fundamentais para a noção de um design a partir da autonomia, ressaltam a importância de pensar uma realidade que seja vivida de uma maneira não antropocênica. Sociedades que durante muito tempo foram entendidas como a margem da modernidade ocidental – populações indígenas, movimentos sociais, populações tradicionais, etc – pensam, relacionam-se, experimentam e constroem o mundo sem necessariamente isolar o ser humano da natureza ou pensa-lo como um sujeito sem vínculos com seu entorno (SVAMPA, 2019).

Um design que se constrói a partir da autonomia considera, portanto, a comunidade e tudo que a ela se relaciona: a conexão entre sistemas sociais, econômicos e políticos na busca por melhorar a qualidade de vida das populações, sobretudo em contextos nos quais os impactos do Antropoceno são especialmente sentidos. Um exemplo disso, é que essa lógica de comunidade e as ontologias relacionais só se manifestam em razão da ocupação de um território comum, o que implica uma preocupação genuína de cuidado com o espaço que se habita (ESCOBAR, 2020). O design a partir da autonomia é, por isso, o resultado do caráter projetual desses grupos e da implicação na

autonomia dos mesmos: um modo de existir de determinadas populações que, ao invés de se comportarem de maneira dualista, projetam suas realidades e futuros considerando cada ser humano como parte de uma comunidade, ao mesmo tempo, que em relação com tudo que o cerca. (ESCOBAR, 2016).

2. DESIGN E AUTONOMIA EM COMUNIDADES TRADICIONAIS QUE TÊM O ARTESANATO COMO PRINCIPAL ATIVIDADE: A FORMAÇÃO DA COOPERATIVA CENTRAL VEREDAS

Dentre os grupos que viveriam de formas contra-antropocênicas, destaca-se, nesta pesquisa, o caso das populações tradicionais que têm o artesanato como principal atividade. Essas representariam formas de viver guiadas pela noção de design e autonomia de Escobar (2016): comunidades e movimentos sociais que defendem seus territórios e mundos, a despeito da imposição de uma modernidade homogeneizante. A ação diária de resistência e luta por seus modos de viver, guiada pela lógica de comunidade e pela relacionalidade, evidenciaria um modo de projetar seus próprios futuros por meio da autonomia. Para isso, pretende-se utilizar o trabalho em rede desenvolvido pelas artesãs da Cooperativa Central Veredas como demonstração empírica do arcabouço conceitual do design construído a partir da autonomia.

2.1 Atividade artesanal: prática emancipadora e cotidiano de resistência

Em diferentes momentos da história ocidental, as habilidades técnicas foram separadas das atividades intelectuais; ao se valorizar estas em detrimento daquelas, ocorreu uma separação entre "a cabeça e a mão", que se refletiu no âmbito social (SENNETT, 2019). No Brasil, a prática artesanal comumente esteve associada a uma produção doméstica, rudimentar e de subsistência (BO BARDI, 1994). A vulnerabilidade social e econômica das atividades artesanais, no entanto, incorporam a capacidade inventiva para driblar as barreiras de pobreza em favor de sobrevivência (BO BARDI, 1994). Neste sentido, a singularidade do artesanato brasileiro apresenta um forte caráter de invenção, abrigando tanto formas de fazer pré-industriais quanto tecnologias complexas (MAGALHÃES, 1997).

O fazer manual é tão impregnado nas mãos de quem o faz, que permite que o artesão modifique o processo e o aperfeiçoe sempre que achar necessário (SENNETT, 2009). Deste modo, torna-se possível continuamente sintonizar os movimentos com as perturbações no ambiente sem necessariamente interromper o fluxo da ação, uma vez que essa mesma atividade é uma prática

habilidosa guiada pela atenção (INGOLD, 2000). A intenção inicial de quem cria com as mãos serve como guia, mas, se o artesão julgar pertinente, pode alterar os materiais e a forma como os emprega a fim de obter maior êxito na conclusão da peça. Esse processo só é possível porque a mesma pessoa que concebe a atividade também a confecciona, em uma dinâmica que muitas vezes não consegue ser explicada em palavras, apenas no próprio ato de fazer. Outrossim, o artesanato não se faz apenas por meio das mãos, mas também requer esforço em sua elaboração conceitual. Demanda tomada de decisões e conhecimentos racionais que muitas vezes se aproximam mais da matemática do que da arte, como é o caso do trabalho de algumas rendeiras e bordadeiras. A habilidade artesanal retrata um impulso humano básico que anuncia o desejo de um trabalho bem feito por si mesmo. (SENNETT, 2009)

A trajetória por trás dos objetos vincula-os não apenas ao produto dessa ação, mas também ao ambiente e à mudança de status dos atores envolvidos ao longo do tempo (PERALTA, 2013). De objeto utilitário, passando por objeto patrimonial, até por fim poder ser reconhecido como mercadoria diferenciada em razão da sua dimensão cultural, o resultado da ação de fazer algo com as mãos pode ultrapassar a dimensão do próprio objeto e se tornar fator determinante da identidade de seus produtores. Ainda que o caráter utilitário de um objeto artesanal possa ser explícito, é por meio da manutenção da tradição que esse valor de uso se reverte em valor de troca. Nesse processo, a irregularidade de cada objeto produzido é ressignificada: o que era erro, torna-se singularidade valorizada (PERALTA, 2013). O artesanato não deve, portanto, ser isolado como um objeto final, mas encarado como um produto inserido em relações sociais e fruto de um processo. O objeto do trabalho do artesão representa diretamente o contexto social e cultural em que ambos estão inseridos, revelando uma conexão intrínseca entre o artefato e seu produtor (CANCLINI, 1983).

Trata-se de um relacionamento dialético em que o artesanato conta tanto do trabalho que é feito, quanto de quem o faz. A história dessa produção se faz de maneira mútua: à medida que o indivíduo transforma o mundo pela sua produção, sua consciência também é histórica e culturalmente condicionada por ela (FREIRE, 1996). Essas práticas redesenham-se e reescrevem-se no processo histórico, resultando em processos emancipatórios, que escutam e

legitimam suas vozes. Trata-se, por isso, de um processo de reconhecimento da própria identidade cultural socialmente construída na experiência comunitária, que envolve uma noção de pertencimento ao próprio território, a suas práticas, e em busca por respostas que auxiliem na construção de uma visão para o próprio futuro (ALMEIDA et al., 2018).

Necessário ressaltar, que no Brasil muitas vezes o artesanato está atrelado a contextos de vulnerabilidade. O artesão muitas vezes é submetido a necessidades de adaptação em razão da precariedade, situações nas quais a improvisação representa uma saída para sobreviver à falta de recursos adequados (LASCHIAVO DOS SANTOS, 2004). A realidade, no entanto, não desqualifica os processos e as soluções adotadas nesses contextos em que as improvisações surgem; pelo contrário, ninguém vai conhecer tão bem os problemas de um lugar quanto quem sofre todos os dias com a falta de solução para eles.

Cabe ressaltar que as atividades artesanais, presentes em 78,6% dos municípios brasileiros (IBGE, 2015), são configuradas como atividades exercidas principalmente por mulheres. A vocação de gerar renda associada ao artesanato tende a retirar essas mulheres de uma posição de subalternidade, concedendo-lhes avanços relevantes quanto à autonomia no controle de si mesmas, seus corpos, sua sexualidade e seus direitos (NORONHA, 2018).

Do mesmo modo, comunidades que tem no artesanato tradicional o escopo de seu trabalho contribuem para a construção de um ambiente de conservação da biodiversidade (CARNEIRO DA CUNHA, 2009). Nesse caso, a preservação não seria o fim, mas o meio para esse trabalho ser bem executado. Ao cuidarem do ecossistema em que estão inseridas, essas pessoas garantem a perenidade da sua matéria prima. Configura-se, portanto, um processo de autoconstituição ocupado por sujeitos políticos que estão dispostos a comprometer-se com uma série de práticas conservacionistas em troca de algum tipo de benefício, na maior parte das vezes relacionado a direitos territoriais. Essas comunidades podem ser enquadradas como populações tradicionais, grupos que conquistaram (ou estão lutando para conquistar) uma identidade pública conservacionista, que incluiria algumas características: uso de técnicas ambientais de baixo impacto, formas equitativas de organização social, presença

de instituições com legitimidade para fazer cumprir suas leis, liderança local e, por fim, traços culturais que são seletivamente reafirmados e reelaborados (CARNEIRO DA CUNHA, 2009). As soluções escolhidas por esses grupos garantem um tipo de qualidade de vida com menos consumo (de produtos, de energia e de espaço), condutas opostas às que levaram ao Antropoceno (MANZINI, 2015). Esse processo de escolhas feito por algumas comunidades pode, portanto, ser considerado exemplo a ser seguido sobre formas de se lidar com a crise ambiental e social atual. Trata-se de uma maneira relacional, conforme pontuado na noção de relacionalidade de Escobar (2020), de lidar com o seu entorno, a qual a existência e os ganhos atrelados ao ofício de cada indivíduo ocorrem por meio de uma interdependência: não existe sustento do indivíduo sem a sustentação do meio em que se vive.

Além do ganho monetário para prover renda familiar, nota-se que a prática do artesanato impõe uma experiência de tomada de decisões que começa no processo de fazer à mão, mas que pode se perpetuar para outras esferas da vida de seus participantes. Em seu fazer, o artesão coloca um pouco de si e um pouco do mundo, ou pelo menos de como vê o mundo (FRY, 2011). Esse processo não se faz em silêncio: demanda conversas e histórias em que as formas de fazer e pensar sobre design devem ser reformuladas para incluir a todos os envolvidos (FRY, 2011). Essa dinâmica, que sintetiza a “lógica de comunidade” conceituada por Escobar (2020), pressupõe uma interação que foge a prática do mercado, uma vez que para o aprimoramento do conhecimento faz-se necessário a construção de um conhecimento comunitário: uma maneira de se relacionar que exige uma permanente interação entre seus membros.

Nota-se que como fruto de um processo, o artesanato, ainda que se manifeste em um objeto, não se resume a seu resultado material. A produção artesanal está vinculada a uma construção coletiva que se mantém por meio de dinâmicas presenças e de trocas realizadas nesses momentos. O artesão ensina o seu ofício às novas gerações por meio do ato de fazer, e é fazendo que o aprendiz entende como funciona esse trabalho. Há, portanto, nessa relação a presença dos dois conceitos chaves do design e autonomia: a relacionalidade e a lógica de comunidade. Mesmo que em diferentes proporções em cada contexto, nota-se em comunidades que tem o artesanato como principal ofício a

existência de uma prática de projetar futuros que se rege a partir desses princípios.

Toda comunidade deve praticar o design de si mesma. Para isso não é necessário nem a intermediação de um designer, nem o desenvolvimento de algum produto ou serviço: basta que os indivíduos que a compõem escolham que tipo de futuro querem para si (ESCOBAR, 2016; MANZINI, 2015). O artesão ilustra, portanto, um exemplo de indivíduo que, a partir de uma vivência coletiva, consegue moldar sua prática e seu mundo. A atividade artesanal traduz-se, nesse sentido, em atividade emancipadora capaz de expandir as possibilidades de quem a pratica em relação a seu próprio futuro.

A liberdade e a capacidade de autodeterminação são características definidoras do conceito de autonomia (FREIRE, 1996).. Além disso, se referem à criação de condições que permitam mudanças internas ou da capacidade de modificar as tradições: um conceito que abarca tanto a transformação, quanto a invenção de novas práticas (ESCOBAR, 2016). Neste sentido, o trabalho artesanal de maneira isolada pode até ser considerado design de acordo com as abordagens apresentadas, mas não necessariamente. Talvez essa seja só mais uma maneira de designers de formação legitimarem essa prática. No entanto, a maneira como alguns grupos se organizam para melhorar suas condições de trabalho e vida tem, sem dúvida, uma implicação projetual que pode ser estudada como design.

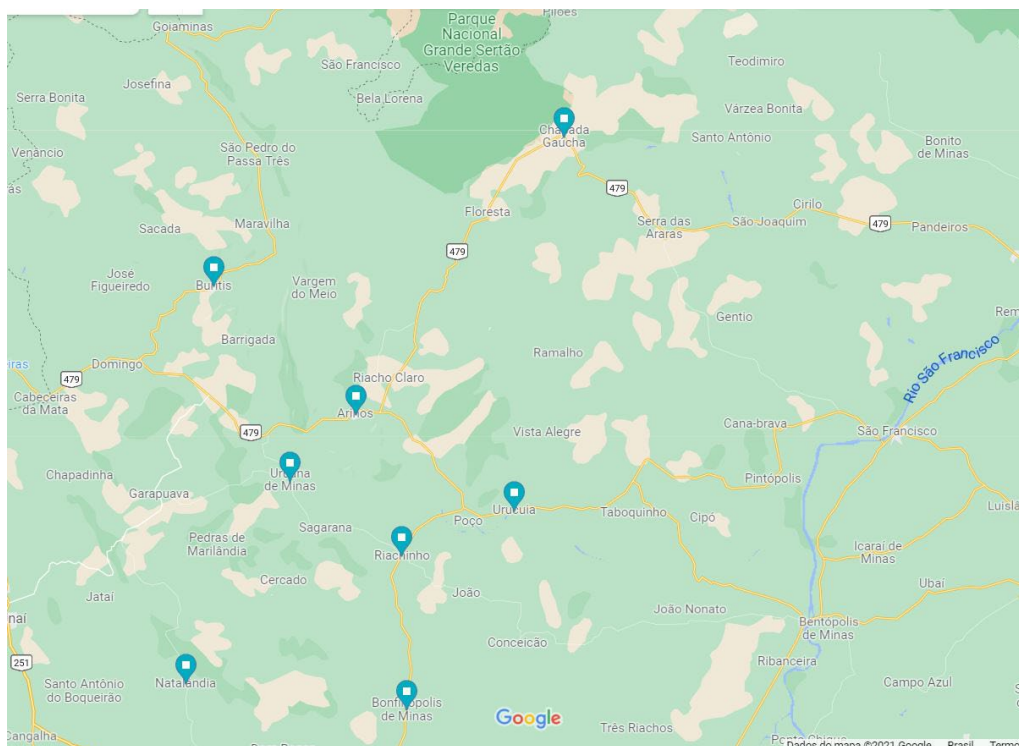
2.2. As artesãs do Vale do Urucuia

A Cooperativa Central Veredas é uma rede de artesãos organizada em oito núcleos de produção distribuídos entre os municípios de Natalândia, Sagarana, Bonfinópolis de Minas, Riachinho, Serra das Araras/Chapada Gaúcha, Urucuia, Arinos e Uruana de Minas, todos localizados na região Noroeste de Minas Gerais.

O histórico dos grupos de artesãs será contextualizado, de seu surgimento até sua consolidação como cooperativa, incluindo as modificações na rotina do grupo durante a pandemia. Essa parte da pesquisa é feita por meio

de relatórios da Fundação Banco do Brasil (2011) e da Rede Artesanato Solidário - Artesol (2019). Nesse processo de contextualização, pretende-se ressaltar estratégias empenhadas pelas artesãs ao longo dos quase treze anos de existência como associação, sobretudo aquelas realizadas durante a pandemia. A primeira colheita de algodão orgânico em décadas e a adaptação dos processos no contexto de distanciamento social são exemplos dessas estratégias, ambas de especial relevância para esta pesquisa. Pretende-se confirmar que, ao se auto-organizarem e lutarem diariamente em defesa de seus territórios e existências, essas comunidades estão projetando estratégias e futuros que acredita ser melhores para si. São, portanto, artesãs que projetam suas próprias saídas para expandir esses espaços de resistência (ESCOBAR, 2016).

Figura 1 - Extração da casca da árvore para processo de tingimento dos fios de algodão



Fonte: Google Maps

2.2.1. A formação do Projeto Veredas

Em 2002, a Artesol, ONG que atua junto a grupos que trabalham tradicionalmente com artesanato, realizou um levantamento na região do Vale

do Urucuia e constatou, no meio rural, a presença de muitas mulheres detentoras de saberes tradicionais da cadeia produtiva do algodão: plantio, tecelagem, fiação, bordado e tingimento a partir de plantas do cerrado (ARTESOL, 2019). Nesse período, a região estava empobrecida e a única atividade econômica em curso era o cultivo econômico do algodão (SAMPAIO, 2017). Ainda que, no passado, a atividade artesanal tenha sido protagonista na região, na década de 1990 a realidade havia se tornado outra: a confecção de enxovais sob medida, principal foco de produção dessas mulheres, deu lugar a conjuntos prontos produzidos pela indústria e vendidos nestas cidades. Esse conhecimento empírico gerado pela atividade artesanal que as artesãs mais velhas detinham parou de ser repassado para as mais jovens, que, por sua vez, não tinham interesse em aprender esse saber pois não teriam onde aplicá-lo (SAMPAIO, 2017).

Sem a renda obtida através da confecção desses enxovais, as mulheres acabavam dependendo exclusivamente de seus parceiros, o que aprofundava a desigualdade de gênero e o êxodo rural (DOS ARTESÃOS CORES DO CERRADO DE URUANA DE MINAS, 2019). Trata-se de diagnóstico da Artesol, resultado de pesquisa interna com 150 mulheres artesãs de cinco municípios na região do Vale do Urucuia, que desenvolviam atividades artesanais e se interessaram em fazer parte de um possível projeto voltado para a valorização desse saber. Na pesquisa, constatou-se que a grande maioria dessas mulheres tinham entre 40 e 50 anos, 20% não sabiam ler e grande parte não havia concluído o ensino fundamental (SAMPAIO, 2017).

O Projeto Veredas, primeiro nome da ação realizada com esses grupos de artesãs, funcionou entre 2003 e 2006. Teve como apoio principal a Artesol, além de contar com a parceria do Sebrae Minas Gerais, do Ministério da Integração Nacional e do Ministério da Cultura. Diante das informações coletadas no relatório, o principal objetivo do projeto era aumentar a autoestima das artesãs e formar uma cadeia produtiva independente das grandes corporações, que envolvesse as técnicas artesanais tradicionalmente presentes na região. Foram realizadas, para tanto, oficinas de repasse do saber, nas quais mestras fiandeiras e mestras tecelãs ensinavam seus ofícios para o grupo de mulheres mais jovens, assim como cursos sobre cooperativismo. O projeto

ocorreu de forma simultânea nos diferentes municípios e propiciou visitas das artesãs entre as sedes de cada grupo, para conhecer ora as exposições regulares de seus trabalhos, ora os centros históricos e comerciais da região. (SAMPAIO, 2017)

As artesãs se organizaram em associações que tinham como foco uma única atividade, a exemplo: tingimento em Uruana de Minas, tecelagem em Sagarana e bordado na Chapada Gaúcha. Com a separação dos ofícios por grupo de artesãos, formaram-se associações com atuação em rede. Todo processo de produção ocorria de maneira integrada, uma mesma peça passava pelas mãos de muitas artesãs em seu processo produtivo: uma associação vai cardar o fio, outra vai tecê-lo, a seguinte tingi-lo, depois bordá-lo e assim por diante.

A comunalidade é um dos valores que é possível identificar em contextos como os que começaram a se formar entre os grupos participantes do Projeto Veredas. Trata-se de um aspecto característico de grupos sociais que, apesar de estarem inseridos em mecanismos que respondem ao mercado, não seriam completamente determinados por ele: contextos em que é possível fortalecer as dinâmicas internas da comunidade, incorporando relações externas, sem que isso destrua o que é tradicional (ESCOBAR, 2020). Com a produção de cada comunidade focada em uma parte da cadeia de produção, as artesãs conseguiram garantir uma demanda regular para todas as associadas, uma vez que para a produção de uma manta, por exemplo, será necessário que todos os grupos se mobilizem para isso. Agora com o foco não apenas em enxovais, mas também em outros produtos com maior aceitação comercial como xales, mantas, almofadas e toalhas de mesa, as participantes puderam diversificar a sua produção sem sair do campo semântico de produtos tradicionalmente desenvolvidos por elas (DOS ARTESÃOS CORES DO CERRADO DE URUANA DE MINAS, 2019). Os desenhos presentes nos bordados, por exemplo, são criados pelas crianças da região e inspirados na paisagem do Vale do Urucuia, assim como as cores utilizadas no tingimento são resultados do processo de extração de cor da vegetação local (Figura 2). O resultado material desse processo são produtos artesanais que refletem uma vivência dialética das artesãs com o contexto em que estão inseridas.

Práticas como as desenvolvidas pelo grupo de artesãs de Urucuia, além de serem identificadas pelo seu aspecto comunal, trazem em seu escopo a ideia de relacionalidade. O empenho em trabalhar de forma colaborativa, permitiu que as trocas geradas dentro do Projeto Veredas se estendessem em diversas dimensões: entre as artesãs, pela transmissão de seus saberes e na organização dos grupos; entre elas e o fruto de seu trabalho, por meio do aperfeiçoamento da técnica e do contato com o material; por meio do território que fornece insumos para o desenvolvimento desse ofício e essas artesãs e, por fim, entres esses grupos e o seus consumidores (SAMPAIO, 2017).

Figura 2 - Extração da casca da árvore para processo de tingimento dos fios de algodão



Fonte: Site Cooperativa Central Veredas (www.centralveredas.com.br)

Esta série de trocas realizadas no Vale do Urucuia caracterizam a capacidade de estar em um processo contínuo de auto constituição (INGOLD, 2015). Colaboramos para a construção dos mundos em que vivemos a partir da maneira que nos relacionamos com os diferentes atores e contextos que o compõem. Essas correspondências ocorrem, como no caso dessas artesãs, quando se envolve genuinamente em processos em que estejamos fazendo parte. Trata-se de um processo coletivo e em constante construção, que faz

referência, por exemplo a noção de relacionalidade, descrita por Escobar (2020). Nesse processo, cada indivíduo da comunidade projeta seu futuro, a medida em que participa ativamente da formação do presente (INGOLD, 2015).

Ao fim de sua atuação no local, a Artesol constatou que além de gerar renda para 150 mulheres, impactando de forma indireta cerca de 750 pessoas, o projeto transformou consideravelmente a maneira como suas participantes se enxergavam perante a comunidade. Se antes a prática artesanal era uma atividade escanteada, agora as mulheres vinculadas ao Projeto Veredas se compreendiam como um grupo de artesãs que se orgulhavam de seus ofícios (DOS ARTESÃOS CORES DO CERRADO DE URUANA DE MINAS, 2019).

Figura 3 - Fiandeiras rumo a um mutirão



Fonte: Site Cooperativa Central Veredas (www.centralveredas.com.br)

Além da esfera do artesanal, esse grupo de artesãs também ficou conhecido na região em razão do “Canto das Fiandeiras” (FONSECA, 2015, p. 159). Enquanto fiam, algumas artesãs criaram o hábito de cantar músicas tradicionais que remetem ao próprio ato de fiar e as suas rotinas. Os “mutirões”, nome que deram a atividade de cantar enquanto praticam seu ofício, se tornaram conhecidos e viraram símbolo da expressão cultural da comunidade, fazendo

com que as artesãs sejam convidadas a se apresentarem com suas cantigas em eventos culturais da região (FONSECA, 2015).

Nestes primeiros anos de mobilização comunitária, as artesãs integrantes do Projeto Veredas, por meio de uma vivência coletiva, moldaram suas práticas e seus mundos. Neste sentido, o ofício das artesãs se adapta e se insere em um processo histórico, resultado em uma realidade autônoma, que escuta e legitima suas vozes. Essa dinâmica se traduz em uma noção de pertencimento do próprio território, das suas práticas empreendidas, e na busca por respostas que auxiliem na construção de uma visão para o próprio futuro (ALMEIDA et al., 2018). O trabalho em rede desenvolvido por esse grupo caracteriza-se, portanto, como uma atividade emancipadora que, ao expandir possibilidades em relação a seu próprio futuro, as coloca em um percurso projetual que as definem como designers de sua própria comunidade (ESCOBAR, 2016; MANZINI, 2015). Neste caso as artesãs estão criando modelos próprios, e não necessariamente derivações de algum caso bem sucedidos, para chegar em alternativas que correspondam a suas próprias demandas. Trata-se de uma atuação autônoma que só é possível quando as teorias e práticas adotadas são elaboradas a partir do repertório das envolvidas (LINS RIBEIRO, 2016).

2.2.3. A Cooperativa Central Veredas – Urucuia Grande Sertão

Ao fim do apoio da Artesol, em 2006, as artesãs haviam se organizado em oito grupos de produção de artesanato, que trabalhavam nas atividades de fiação, bordado, tingimento natural e tecelagem. A partir da vontade das artesãs em continuar com os esforços iniciados pelo Projeto Veredas, elas conseguiram um novo financiamento por meio da Agência de Desenvolvimento Integrado e Sustentável do Vale do Rio Urucuia. Essa nova forma de incentivar o projeto, o inseriu dentro de uma iniciativa nomeada Urucuia Grande Sertão, que tem como objetivo o desenvolvimento local da região do Vale do Rio Urucuia. Além da Cooperativa Central Veredas, essa iniciativa fomenta a Cooperativa Copabase, que atua com agricultura familiar por meio da economia solidária (MOURA et al, 2014). Os dois projetos, Central Veredas e Copabase, são iniciativas parceiras que atuam com os mesmos grupos familiares da região e, as quais é muito

comum encontrar famílias associadas e atuando nos dois projetos ao mesmo tempo (BARBOZA, 2020).

A consolidação no formato de cooperativa ocorreu em 2008, a partir da necessidade de compor em uma grande central todas as associações de artesanato que trabalhavam com a cadeia produtiva do algodão na região. Neste período, também foi adicionada à cooperativa as associações que trabalhavam com insumos extraídos do buriti na confecção de caixas e objetos de decoração (MOURA et al, 2014). Em seu site, a Cooperativa Central Veredas define-se como uma mobilização de mulheres para recuperação de atividade artesanal tradicional, com foco no trabalho em rede e em conceitos do comércio justo, possibilitando a geração de emprego e renda (“Central Veredas”, 2021).

A criação da cooperativa, que hoje conta com cerca de 100 artesãs, organizou a produção das associações presentes na região, de modo que cada uma ficasse responsável por uma parte da cadeia produtiva do algodão ou do artesanato feito com palha de buriti. Além disso, foi criada uma sede no município de Arinos, onde era organizada a distribuição dos insumos e a venda para o consumidor. A estruturação de uma rede solidária de artesãs garantiu o fortalecimento de cada núcleo e possibilitou a aplicação de preços justos, o acesso ao mercado, a qualificação e a divulgação de uma produção artesanal que preza pela igualdade de gênero e processos de produção sustentáveis (ibid, 2021).

De acordo com o IBGE, comunidades extrativistas do cerrado são enquadradas como povos e comunidades tradicionais (IBGE, 2019). Essas artesãs que buscam na mata do cerrado as sementes, cascas, e folhas - como a casca do murici e do jatobá, a folha de manga, do baru, eucalipto – para o tingimento do algodão, caracterizam, portanto, uma comunidade tradicional. Além da extração de plantas tintórias da mata de cerrado presente na região, a Associação Cores do Cerrado de Uruana de Minas, um dos grupos pertencentes a Central Veredas, trabalha com o tingimento natural obtido por meio da serragem do pó de madeira e do aproveitamento de materiais, como a casca de cebola utilizada na alimentação.

Toda água utilizada no processo de obtenção das cores por meio da fervura da matéria prima coletada é encaminhada para ser tratada por uma fossa ecológica construída pela comunidade, para posteriormente ser devolvida à terra (ARTESOL, 2021). Esse ciclo protagonizado pelos grupos pertencentes a Central Veredas, em que aproveitamento dos insumos disponíveis no território contribui para um ambiente de conservação da biodiversidade em comunidades que tem o artesanato tradicional como principal ofício, também vai de encontro à definição de Carneiro da Cunha (2009) do que seria uma comunidade tradicional. As associações participantes do Projeto Veredas seriam, portanto, exemplos de grupos os quais a existência ocorre por meio de modos de viver relacionais que não colocam em perigo outras existências e a própria Terra (ESCOBAR, 2014).

Figura 4: Tingideiras da associação de Uruana de Minas produzindo cores a partir da vegetação local



Fonte: Site Cooperativa Central Veredas (www.centralveredas.com.br)

No ano de 2011, a Fundação Banco do Brasil concedeu à cooperativa uma certificação em Tecnologia Social pelo fato de o projeto representar uma metodologia replicável desenvolvida a partir da interação da comunidade, com efetivas soluções para transformação social. Em relatório posterior ao processo de implementação, a Fundação Banco do Brasil afirma que:

Essas mulheres passaram a se ver como artesãs, detentoras de um conhecimento que as legitima como representantes da cultura local. Isto permitiu sua inserção na comunidade, sendo chamadas para apresentações culturais locais, regionais e nacionais. Foram trabalhados os conceitos do comércio justo e da equidade de gênero. Todas as artesãs têm boas condições de trabalho e são as responsáveis pela formação de preços dos produtos. Toda a cadeia produtiva respeita os critérios de sustentabilidade ambiental. A maioria das artesãs se mantém no projeto pela inserção social que ele proporciona, passando essa a ser sua principal renda. (BANCO DO BRASIL, 2011)

A construção de uma identidade de artesã que acontece a partir do engajamento comunitário dessas mulheres é um aspecto que aparece nos dois relatórios citados: da Artesol (DOS ARTESÃOS CORES DO CERRADO DE URUANA DE MINAS, 2019) e da Fundação Banco do Brasil (BANCO DO BRASIL, 2011). Conforme relatado, há diferença substancial entre o modo como as artesãs se viam antes e como se veem depois da consolidação da cooperativa. Independentemente de o projeto ter iniciado com o apoio da Artesol como promotora das primeiras atividades em 2002, o grupo de artesãs escolheu continuar atuando em rede e mantendo o projeto. Esta mudança de uma situação de desmobilização comunitária e a iminente perda de um conhecimento passado de geração em geração para uma realidade auto-organizada, em que as artesãs têm orgulho de seu ofício, ganhos financeiros a partir dele, e são reconhecidas em suas comunidades como representantes de um modo viver, representa, portanto, a superação de um estado de ausência de possibilidades para uma situação na qual é possível vislumbrar a conquista de autonomia.

Atualmente o grupo tem como ponto de venda para seu trabalho uma loja na sede do projeto em Arinos/MG e trabalha desenvolvendo projetos em parcerias com as marcas Casa Belarmina - MG e Flavia Aranha - SP. Além disso, o grupo tem um site próprio que funciona para vendas de peças em estoque e encomendas de peças sob medida com entrega para todo Brasil.

2.3. O design autônomo projetado pelas artesãs do Vale do Urucuia

O trabalho artesanal se faz de maneira dialética, pela qual o artesanato revela tanto o trabalho feito, quanto quem o fez: à medida que o indivíduo

transforma o mundo pela sua produção, sua consciência também é histórica e culturalmente condicionada por ela (FREIRE, 1996). Nota-se que, ao longo dos quase 13 anos de atuação em rede do grupo do Vale do Urucuia, as artesãs tiveram que fazer escolhas e pensar em estratégias para realizarem seus planos. A busca por novos parceiros para aprimorar suas práticas e financiar seus projetos, como no caso do fim do apoio da Artesol em 2006; e a fundação de uma cooperativa, que por meio de uma rede de associações auto – gerenciadas, que organiza e garante demanda de trabalho à todas as envolvidas, são exemplos de práticas projetuais empenhadas pelas artesãs que resultam em processos de reconhecimento delas como representantes de suas comunidades. Neste sentido, a capacidade de autodeterminação evidenciada na trajetória das artesãs do Vale do Urucuia é uma das características definidoras de um design feito a partir da autonomia.

Somado a isso, as estratégias empenhadas pela cooperativa no ano de 2020, como: a busca por parcerias para fomentar seus projetos; a criação de alternativas que as deem mais autonomia em toda a cadeia produtiva em que estão inseridas, como o cultivo do algodão; e a mobilização para a continuidade da produção por meio da troca de mensagens com fotos e vídeos; caracterizam um modo de fazer design a partir da relacionalidade e da comunalidade (ESCOBAR, 2020). Isso acontece por meio de aspectos que podem ser identificados no grupo de artesãs do Vale do Urucuia, como a democratização dos espaços de debate por meio da cooperação entre distintos saberes, a atividade de projetar sendo utilizada como uma ferramenta de emancipação e a constante troca entre os atores envolvidos (ALMEIDA et al., 2019).

Esta pesquisa desenvolve-se, portanto, a partir de uma perspectiva que permite considerar que artesãos projetam seus próprios futuros, não necessariamente em razão dos produtos que desenvolvem, mas principalmente por terem autonomia como grupo para escolherem os melhores caminhos e alternativas para o encaminhamento de suas práticas.

Por isso, é possível pensar que a prática projetual dessas artesãs é exemplo de um design desenvolvido a partir da autonomia. Modos de fazer design a partir das perspectivas de comunidades tradicionais como as existentes no Vale do Urucuia representam uma abertura para outras formas de descrever

a realidade que não estejam necessariamente mediadas pelas premissas do design convencional¹. Essa alternativa de pensar sobre design, por meio da autonomia (ESCOBAR, 2016), incorpora a perspectiva de que ao se auto-organizarem e lutarem diariamente em defesa de seus territórios e existências, as artesãs da Central Veredas estão projetando estratégias para o prosseguimento da sua atividade. São artesãs empenhadas em elaborar suas próprias saídas para as situações que aparecem em seus caminhos.

¹ Nesta pesquisa, entende-se design convencional como o campo de atuação hegemônico de um profissional de design. Isto é, um campo que atrela necessariamente o papel do design às premissas modernas que permitem que seu trabalho seja feito focado nas demandas da indústria, ou ainda sua demanda posterior, que ainda que não esteja ligada ao desenvolvimento de produtos, também coloca o profissional de design como centralizador de todos os processos em que está inserido sem necessariamente considerar a autonomia dos outros atores envolvidos no processo.

3. PERCURSO METODOLÓGICO

O capítulo a seguir contextualiza as mudanças referentes ao percurso metodológico da pesquisa que precisaram ser feitas em razão da pandemia do novo coronavírus e o consequente impacto disso no encaminhamento da dissertação.

3.1. Os impactos da pandemia de Covid 19 no planejamento de uma pesquisa qualitativa que tem como base o território

Como pensar em comunalidade, relacionalidade e, sobretudo, territorialidade sem pisar com os próprios pés no território que é o agente (e não apenas palco) principal de toda a pesquisa? A pandemia de Covid-19 afetou a todos no planeta, no ano de 2020, começando em março, na véspera da primeira visita ao Vale do Urucuia. O isolamento social, imposto como medida de contenção para a disseminação do vírus, foi proposto a princípio por meio do fechamento do comércio, das escolas, das instituições, dos equipamentos culturais e de todas as atividades que envolvessem o contato entre duas ou mais pessoas que não morassem juntas (WHO, 2020).

Por um determinado período foi necessário parar parte da indústria e todas as atividades econômicas não essenciais. Neste período, foi possível observar os índices de emissão de CO2 caindo e os impactos do Antropoceno se tornaram mais visíveis do que nunca. Quando o ser humano para de agir degradando a Terra, ela tem uma capacidade enorme de regeneração e em pouco tempo até os peixes voltaram a aparecer nos canais de Veneza (FOLHA DE SÃO PAULO, 2020). Por outro lado, a disseminação do vírus tinha um efeito trágico por onde passava. Esse período de suspensão de parte do impacto do humano sobre a Terra deixou evidente o quanto era possível se relacionar de uma forma mais benéfica com o nosso ecossistema. Por outro lado, as cidades vazias, a solidão que isso gerava, as mortes e o clima de medo mostravam como a vivência em comunidade é algo caro para nós.

Em meio a isso tudo, a minha pesquisa, e a de mais milhares de pesquisadores pelo mundo, precisou ser radicalmente transformada. Como

pensar em uma vivência em campo sem colocar o grupo pesquisado em risco? Como não me colocar em risco? Como observar uma prática que ocorre por meio da troca e de uma vivência em comunidade, se cada um dos membros dessa comunidade está trancado dentro de sua própria casa? Como falar de um território que é agente determinante para a existência de um grupo, sem nunca ter pisado nele? Essas e muitas outras dúvidas cruzaram esta pesquisa em 2020 e por muitos dias ficaram sem resposta. Com o passar dos meses, e com o agravamento da pandemia, eu e demais colegas acadêmicos ao redor do mundo começamos a buscar alternativas para seguir com nossas atividades (RAHMAN et al., 2021). Posteriormente, foi possível descobrir que com as artesãs do Vale do Urucua não tinha sido diferente: nesse período, elas também estavam buscando as suas soluções individuais e coletivas para seguir com seu projeto. Mesmo em um momento de adversidade, as artesãs, por meio da sua dinâmica, baseada na comunalidade e na interrelacionalidade, adaptaram-se e estabeleceram estratégias para lidar com a suspensão das atividades presenciais e os demais impactos da pandemia.

Ainda que a base inicial desta pesquisa estivesse fundamentada em uma vivência em campo, na qual seria utilizada a observação participante como principal ferramenta para compreensão da realidade das artesãs, essa abordagem também teve que ser modificada. Com as idas e vindas das “ondas” da pandemia, a capacidade de fazer planejamentos para conversas ao vivo em um curto ou médio prazo se tornaram inviáveis. Por isso, optou-se por seguir os caminhos disponíveis no momento e ir adaptando, e possivelmente inserindo eventuais idas a campo, conforme a vacinação estivesse mais avançada e a disseminação do vírus mais controlada. Infelizmente, o atraso na vacinação tornou essa ida a campo inviável.

3.2. Pesquisa qualitativa resiliente: criando narrativas possíveis

Ao longo dos anos, pesquisadores muitas vezes se depararam com crises relativas a desastres naturais, econômicos e pessoais; nos tempos modernos, contudo, a natureza da crise desencadeada pela pandemia de Covid-19 é incomparável (RAHMAN et al., 2021). Por isso, para encaminhar esta pesquisa

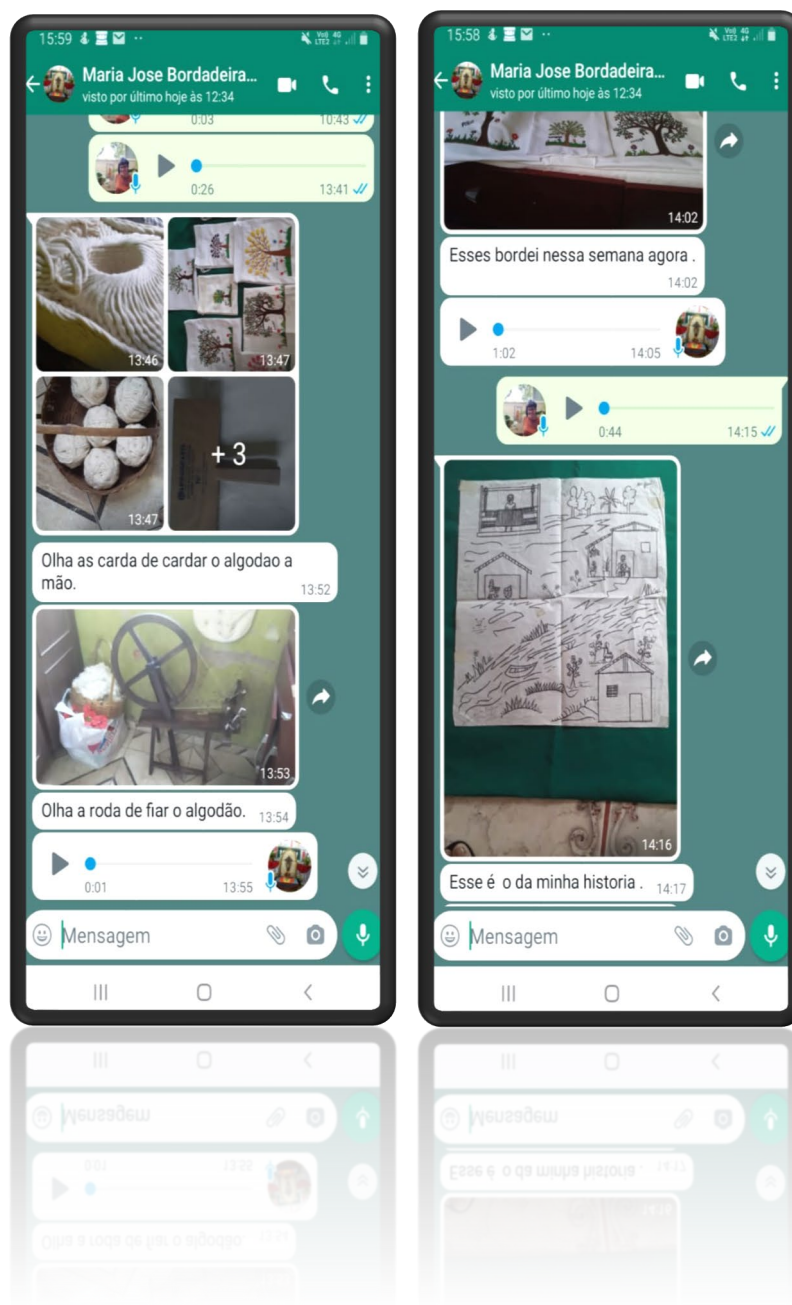
nesse contexto optou-se por utilizar como referência para o caminho metodológico percorrido a abordagem de “Pesquisa Resiliente” (RAHMAN; TUCKERMAN; VORLEY; GHERGHES, 2021). Os autores defendem que resiliência dentro de uma pesquisa se relaciona à capacidade de adaptação para a continuidade dela, sem que para isso se perca a consistência com o projeto proposto inicialmente. Atentam que nem toda pesquisa qualitativa poderá ser adaptada, mas que para descobrir se isso é possível, o pesquisador deve passar por algumas reflexões. Em primeiro lugar, o pesquisador precisa considerar tanto sua própria saúde física e mental, quanto a dos outros participantes envolvidos. Na sequência, faz-se necessário avaliar se o grupo pesquisado é habilitado no uso de métodos digitais. E por fim, repensar as implicações e limitações éticas que devem ser levadas em consideração no decorrer da pesquisa, como por exemplo, o bem-estar dos participantes na intenção de minimizar potenciais danos a eles (RAHMAN et al., 2021).

Para o desenvolvimento desta pesquisa, optou-se, portanto, por percorrer esse percurso proposto pelos autores a fim de descobrir se poderia adaptá-la para um contexto de distanciamento social. Passados o susto e a ansiedade gerada pelos primeiros meses de pandemia, foi possível reorganizar e escolher outros caminhos viáveis para viabilizar o desenvolvimento da pesquisa. Em um primeiro momento entrei em contato com Monique Barboza, coordenadora da cooperativa desde 2015, para marcar uma conversa em que fosse possível ter um panorama geral da atuação do grupo ao longo dos anos, assim como entender sobre a adesão das artesãs aos meios de comunicação digitais. Esse primeiro contato também foi essencial para entender como que as associadas estavam nesse contexto de pandemia. Essa abordagem foi feita por meio da conta de Instagram da Central Veredas e as demais trocas de mensagens de texto e áudios se deram por meio do aplicativo de conversas Whatsapp. Desta forma, foi possível descobrir que a maior parte das artesãs, em suas distintas localidades, se comunicam por meio do aplicativo de conversas. Ainda que não utilizem a ferramenta de texto, muitas vezes é por meio de áudio, vídeos e fotos que as artesãs se mobilizam para o desenvolvimento de novas encomendas nesse período de distanciamento social. O contato com Monique se deu por meio de ligações de telefone, gravadas, durante as quais o foco foi em fazer poucas

perguntas-chaves sobre a contextualização do projeto, mas em sua maior parte, a preocupação foi em deixar espaço para que a coordenadora pudesse narrar a sua própria trajetória pessoal, como moradora de um dos municípios membros do projeto: sua aproximação com a associação de Riachinho - sua cidade natal -, sua vinculação como funcionária da sede da cooperativa em Arinos e a posterior coordenação. Nesse momento da pesquisa, ficou claro a adesão de boa parte do grupo aos meios digitais, o que tornava cada vez mais possível a viabilidade do projeto adaptado.

A partir dessas primeiras conversas por telefone, nas quais também pude relatar a minha intenção como pesquisadora em conhecer artesãs vinculadas ao projeto, Monique me colocou em contato, por meio de ligações prévias, com cinco associadas: Maria Nadir, fiandeira e tecelã, na Associação de Riachinho; Cleide, crocheteira; Maria José, bordadeira e fiandeira, na Associação de Bonfinópolis; Tereza, bordadeira, da Associação de Bonfinópolis; e Vanderlúcia, que trabalha com artesanato de fibra de Buriti, na Associação de Urucuia. A escolha dessas cinco artesãs se deu pela diversidade de suas práticas, em uma tentativa de falar com vozes de diferentes comunidades, mas também por serem artesãs que se sentiam mais confortáveis em compartilhar, segundo a avaliação de Monique, informações a respeito de seu trabalho por telefone e Whatsapp. O contato com todas foi feito de maneira a se sentirem mais à vontade, e a escolha unânime foi via telefone, por morarem em uma região onde o sinal de internet é intermitente, com posteriores conversas e compartilhamento de fotos e vídeos pelo Whatsapp. Ainda assim, acabei conseguindo estabelecer um contato mais aprofundado, tanto por telefone, quanto por meio de fotos e vídeos, com as artesãs Maria Nadir, Maria José e Vanderlúcia. As outras duas artesãs contatadas chegaram a trocar mensagens e marcar uma conversa por telefone, mas após alguns desencontros pararam de responder e optou-se por não insistir, uma vez que uma preocupação era deixar as entrevistadas à vontade. Para as conversas por telefone estabeleceu-se um pequeno questionário como guia (anexo 1), mas a real tentativa foi permitir que elas dividissem seus trabalhos por meio da narrativa de suas trajetórias como artesãs. Importante ressaltar que foi comunicado às artesãs, e autorizado por elas, que as narrativas coletadas em nossas conversas fariam parte da presente dissertação.

Figura 5: Conversa pelo aplicativo de troca de mensagens Whatsapp com a artesã Maria José: compartilhamento de áudios, fotos e vídeos



Fonte: Captura de tela

Dentre todas as dúvidas que permearam essa segunda parte da pesquisa, a mais latente se relacionava à necessidade e vontade de estar em campo em face da impossibilidade de fazer isso por razões éticas. A maior parte das artesãs são mulheres com idade superior a 65 anos e algum quadro de comorbidade. Por isso, como as próprias artesãs não estavam realizando reuniões coletivas, foi observado que a melhor maneira de respeitar a dinâmica de cada grupo seria conhecendo e interagindo por meio do mesmo canal que elas já estavam

utilizando para se comunicar: o celular, seja por fotos e vídeos, ou áudios e ligações. Essa necessidade, primeiramente imposta pelo agravamento da pandemia, foi depois compreendida como uma escolha de pesquisa, uma vez que se mantinha alinhada com todo o referencial teórico que escolhi para fundamentar meu trabalho. Neste sentido, entende-se que foi uma escolha decolonial não impor o tempo necessário para fazer a pesquisa dentro da academia ao tempo do Vale do Urucuia: o tempo de adaptação que as artesãs estavam levando para retomarem suas rotinas de atividades deveria ser respeitado e de forma alguma imposto externamente. Por outro lado, a melhor forma de garantir que a pesquisa fosse válida e bem-sucedida seria me dedicar ao máximo para criar esses vínculos e trocas com as associadas, no tempo delas que me fosse cedido, para que pudesse, de fato, ter um bom material com o qual fosse possível trabalhar.

Em seu artigo, Rahman et. al. (2021) relatam que, após a adaptação para os meios digitais, observaram que a qualidade geral dos dados coletados na pesquisa online eram comparáveis aos métodos de observação face a face, ainda que os tipos de dados coletados fossem um pouco diferentes. Foi possível perceber que o mesmo aconteceu nesta pesquisa: a linguagem corporal, por exemplo, foi algo que não foi captado. No entanto, outros dados que antes passariam despercebidos ganham, nessa abordagem, uma atenção especial: as interações por chat de algumas artesãs durante transmissões ao vivo organizados pela Monique no perfil do Instagram da Central Veredas e os comentários em postagens são alguns exemplos disso. Esse tipo de dado é pertinente, pois mostra alguns tipos de reação que ocorrem sem a influência da presença do pesquisador.

A experiência de necessitar passar por adaptações, em razão da pandemia, com uma pesquisa já em curso evidencia um aspecto que pode ser incorporado para os projetos de pesquisa em geral mesmo após o fim desse período de crise: a construção de projetos de pesquisa que considerem planos de contingência, de maneira que os pesquisadores considerem previamente planos alternativos de coleta de dados antes de a pesquisa começar (RAHMAN et al., 2021).

No fim, essa experiência toda me remete a uma experiência semelhante à que os livros proporcionam: uma sensação de que eu li, ouvi, discuti e pensei tanto sobre um território, sua comunidade e suas histórias que já o conheço. Justamente por essa similaridade, me propus o desafio de não ler *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, livro que se passa na mesma região por mim pesquisada, até que finalizasse a pesquisa. Temi que, pelo fato de eu não conhecer presencialmente o território que estava pesquisando, a obra que retrata as especificidades do sertão mineiro, de Sagarana e de todo o Vale do rio Urucuia, pudesse interferir, mesmo que involuntariamente, e trazer uma perspectiva romantizada para a minha abordagem.

O fato de, no entanto, não só eu ter lido relatórios, mas também ter tido a oportunidade de conversar, ouvir relatos, visto fotos e vídeos e, de certa maneira, experienciado sob algumas lentes a realidade do Vale do Urucuia, me trouxeram uma experiência que expande a de uma mera leitura de contexto. Trata-se de algo com que fomos constantemente confrontados nesse período de pandemia: aprender a experienciar situações a partir de lógicas que nunca imaginamos antes. Fazer uma pesquisa que tem como base o território em tempos de distanciamento social é, sem dúvida, um dos maiores desafios acadêmicos que já tive. Conhecer meu contexto de pesquisa pela voz de suas moradoras foi a única maneira possível e, depois vim a descobrir, também a mais lúdica de acessar uma realidade que eu precisava e queria conhecer. E é a partir dessa maneira que eu vou apresentar a segunda parte dessa pesquisa.

4. “NÃO DEIXAR QUE ACABE”: AS ALTERNATIVAS EMPENHADAS PELAS ARTESÃS DO VALE DO URUCUIA PARA CONTINUIDADE DO ARTESANATO TRADICIONAL DA REGIÃO

Este último capítulo apresenta a perspectiva das artesãs da cooperativa. Por meio da análise de entrevistas e fotos compartilhadas pelas próprias associadas, pode-se entender como o território é um elemento central para ocorrência do engajamento comunitário que resulta no projeto pretendido pelo grupo: um futuro em que não ocorra o fim de sua tradição artesanal.

4.1. Territorialidade: o modo de viver em um território

De todas as conversas que tive com as artesãs do Vale do Urucuia, um personagem foi sempre frequentemente mencionado: Guimarães Rosa. O autor eternizou em sua obra, sobretudo em *Grande Sertão: Veredas*, as peculiaridades do noroeste mineiro. Para se referir ao território, é comum os moradores da região fazerem alusão ao livro: seja para explicar o que são veredas, buritis ou até o próprio sertão.

Percebi em nossas conversas que muitas vezes as artesãs não tinham necessariamente lido as obras de Guimarães Rosa, mas era por meio da notoriedade de seus romances que se sentiam representadas e, por isso, podiam usar como exemplo para explicar o contexto em que vivem. A narrativa criada pelo autor serve também como uma maneira de alavancar o turismo comunitário na cidade, conforme explica Monique Barboza, atual coordenadora da Cooperativa Central Veredas:

Aqui na época antes da pandemia vinha muito, muito estudante da UnB para o Caminho do Sertão. Aqui é conhecido como Grande Sertão Veredas por causa do livro de Guimarães Rosa. Ele cita vários lugares aqui: ali em Morrinhos, Urucuia. Eles têm o distrito de Arinos, que chama Sagarana. Todo ano abre o edital Caminhos do Sertão, que seleciona setenta pessoas. Então eles fazem essa caminhada, acho que é uma semana. E nessa caminhada eles vão parando em alguns lugares, tem os lugares de apoio... aí eles fazem teatros de algumas partes do livro de Guimarães Rosa. Vão passando bem nos lugares que o Guimarães Rosa mostrou.

O edital Caminhos do Sertão, mencionado por Monique, costumava ser lançado anualmente, mas, com a pandemia, o último ocorreu em 2019 e a previsão é que o próximo ocorra em meados de 2022. Para participar, é necessário que os candidatos escrevam uma carta de interesse e o paguem uma taxa. O trajeto sai do município de Sagarana e vai até o Parque Grande Sertão Veredas, localizado no município de Chapada Gaúcha: cerca de 170 km de caminhada pelo território descrito por Guimarães Rosa. Ao fim dos sete dias de percurso, os caminhantes são recepcionados pelos moradores da região na festividade do Encontro dos Povos.

Figura 6 - Caminhantes durante uma das jornadas anuais do Caminhos do Sertão



Fonte: Site Caminhos do Sertão (<https://caminhosdosertao.com.br/>)

O evento, que ocorre anualmente desde 2001, teve sua mais recente edição no ano de 2020 adaptada para o formato digital por meio de *lives* exibidas no Instagram e no Youtube. Durante o evento, o município de Chapada Gaúcha recebe comunidades tradicionais e entidades que atuam na região do sertão mineiro tanto para uma troca de experiências, quanto para divulgação de seus trabalhos. Durante cerca de três dias, ocorre uma feira de artesanato de produtos do cerrado, que comercializa e expõe o trabalho desenvolvido pelas comunidades da região; danças folclóricas, como batuque, tamanduá, catira e manzuá; manifestações religiosas populares, como a folia de reis e o divino;

mesas redondas e exposições; além de saraus, apresentação de repentistas, violeiros e bandas de forró (WEIBER, 2016). A instituição que organiza o evento é a Agência de Desenvolvimento local, Integrado e Sustentável de Chapada Gaúcha (ADISC), que conta com apoio financeiro da Fundação Banco do Brasil, Sebrae, entre outras organizações atuantes na região. De acordo com a ADISC, o evento tem como principal objetivo a manutenção da cultura popular existente no local por meio intercâmbio entre as comunidades tradicionais que se apresentam e interagem ao longo dos dias de festividade.

Figura 7 - Arte de divulgação da edição digital do XIX Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas



Fonte: Página do evento no facebook (<https://www.facebook.com/encontrodospovos/>)

Presença garantida ao longo dos anos, as artesãs associadas à Cooperativa Central Veredas tradicionalmente participam do evento por meio de encontros que costumam chamar de “mutirões”. A esse respeito, Maria José, fiandeira e bordadeira na associação de Bonfinópolis, conta que:

Todas as cidades que têm a associação, que é vinculado à Central, sempre faziam alguns mutirões. Aí as fiandeiras se reuniam com todo mundo, com os artesãos, né? Todo tipo de artesão que fazia parte do projeto ia para esse evento. Era bom demais. Eu espero que ainda volte a ter e que eu ainda dê conta de ir.

Os mutirões são momentos em que as fiandeiras se reúnem para fazer seu ofício enquanto cantam cantigas: adaptações de versos conhecidos da região, mas que durante a fiação servem para dar ritmo a seu processo. As canções são entoadas para marcar o ritmo de suas mãos, uma vez que o sincronismo é parte fundamental para a feitura dos fios (“Central Veredas”, 2021). Maria Nadir, fiandeira e tecelã de Riachinho, relata que os mutirões sempre ocorreram e que seu aprendizado como fiandeira se deu a partir deles.

As mulheres da comunidade chamavam suas amigas para fazer seu próprio enxoval e, nesse processo, o ofício aprendido no ambiente familiar era aperfeiçoado por meio das trocas em grupo:

Desde criança, aprendi com minha mãe, com minhas avós, com minhas tias, né? Eu desde criança já nasci dentro daquilo do artesanato, só que depois eu vim ter aqui em Riachinho. Foi aí que nós montou o artesanato aqui e aí a gente encontrou mais companheiras né? Antes, a gente trabalhava em grupo também, com reuniões, chamava as amiga pra fazer mutirão pra quando a gente foi casar. Era desse jeito: a gente ia reunir as amigas pra fazer o enxoval de cada uma, né? Fazia pra uma e um dia fazia pra outra, depois pra outra, até que fazia pra todas, né? Desse jeito.

Figura 8 - Dona Maria Nadir fiando em sua roda na Associação de Riachinho



Fonte: Site Cooperativa Central Veredas
(<https://www.centralveredas.com.br>)

Com a consolidação da cooperativa em 2008, ocorreu um esforço para que esses encontros acontecessem não só dentro de suas próprias cidades, entre amigas, mas também entre as associações. Como muitas das associadas nasceram em um dos municípios da região e posteriormente se mudaram para outro, mantendo família em localidades próximas, esse intercâmbio permitiu que as artesãs fossem expandindo o que entendiam como seu território, ao mesmo tempo em que se reconheciam e eram reconhecidas pelo seu trabalho como artesãs por essas comunidades. A esse respeito, Maria José, fiandeira e bordadeira, na associação de Bonfinópolis, recorda que:

Nas cidades vizinhas daqui, por exemplo, tem as que fazem parte desse projeto, que é Bonfinópolis, Natalândia, Uruana, Sagarana, Urucuia, Arinos e Riachinho. São oito núcleos que fazem parte. Então sempre se reunia gente desses lugares todos nesses eventos. Uma vez era numa cidade, outra vez era na outra, outra era na outra, ia fazendo rodízio, sabe? (...)É legal demais, isso faz parte, né? É um assim, como é que eu digo... É uma coisa muito boa porque faz parte do seu ego, né? Do seu psicológico, né? Faz bem também sabe? É um bocado de benefícios que trazem, né?

No vale do Urucuia, o território muitas vezes tem implicações importantes na vida de suas habitantes. Isso ocorre, sobretudo, em razão de seu uso. O território pode ser compreendido como um conjunto de formas; no entanto, o território usado envolve os objetos e as ações que caracterizam o espaço humano (SANTOS, 2001). Sob esta perspectiva, o uso do território está atrelado à forma de viver das pessoas que o ocupam. Ainda assim, essa ocupação não faria do território um palco onde as atividades humanas ocorreriam; pelo contrário, as especificidades e relações construídas nele o fazem agente. Isso acontece, sobretudo, em contextos em que círculos de cooperação ocorrem (SANTOS, 2001) e este seria o caso do Vale do Urucuia e suas artesãs.

Ainda que a noção de território seja fortemente atrelada a noção de uma extensão de terra apropriada e usada, esse conceito também tem como sinônimo a noção de territorialidade, que é ilustrada por Milton Santos (2001, p.19) como “pertencer àquilo que nos pertence”. Para o autor, cultura e territorialidade poderiam ser usados muitas vezes como sinônimos, uma vez que ambos tratam do processo das relações estabelecidas entre os seres humanos, e entre eles e seu meio (SANTOS, 2011).

A territorialidade humana, que está associada à noção de cultura, pressupõe também a preocupação com o destino e a construção do futuro. No Urucuia não é diferente: o território que essas comunidades vivem é peça chave na sua constituição como grupo. A paisagem, a vegetação, o clima seco, os buritis e as veredas cada vez mais secas estão presentes no discurso de todas as entrevistadas. Assim como as relações construídas entre elas, o compartilhamento de um modo de fazer artesanato, a manutenção do ecossistema em que vivem, as dificuldades encontradas para não deixar que o seu ofício acabe e as alternativas para continuarem seus trabalhos no contexto

da pandemia. No vale do Urucuia, o modo de viver das artesãs está diretamente atrelado ao território em que vivem.

4.2. Vale do Urucuia: território dos algodoeiros, buritizeiros e das artesãs que transformam essas matérias primas

O rio Urucuia (figura 4), ao longo de seus quase 400 km, é um dos principais afluentes da margem esquerda do rio São Francisco. Desde sua nascente no estado de Goiás, corta nove municípios até desaguar na foz em território mineiro. A região do sertão molhado recebe esse apelido em razão da vasta quantidade de nascente de riachos e ribeirões, que formam um ecossistema conhecido pelos moradores da região como veredas.

Figura 9 - Rio Urucuia com as águas avermelhadas no período de chuvas e ao lado com águas verdes no período de seca.

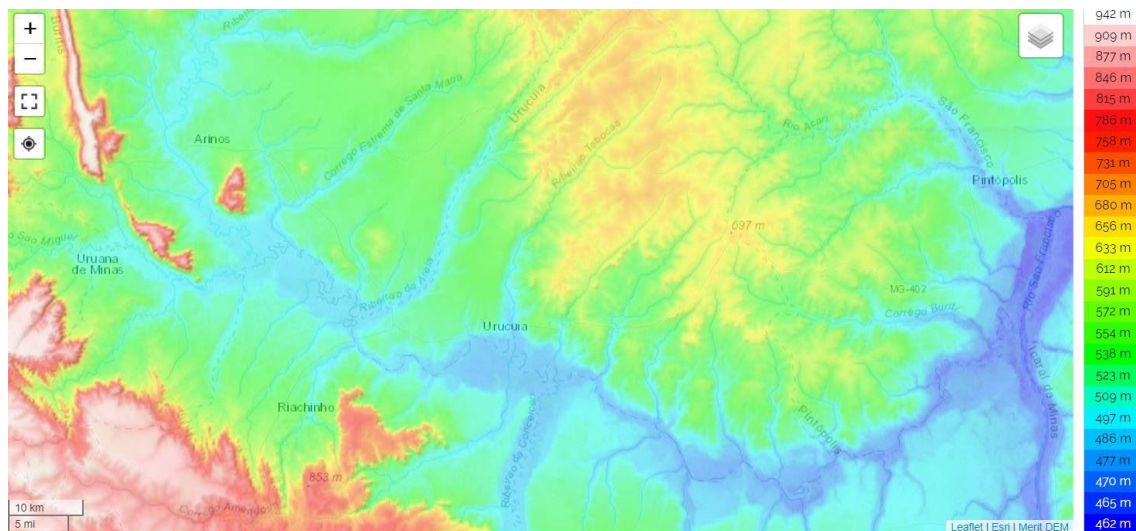


Fonte: <https://www.tvriopretoburitis.com.br/2020/07/caminhos-do-urucuia/>

O termo “vereda” está relacionado à noção de caminho. Trata-se de um agrupamento de vegetação denso, relativamente úmido em relação ao seu entorno, próximo a nascentes ou nas bordas de matas de galeria. Esse caminho é facilmente reconhecível, uma vez que é possível identificar um pequeno riacho, comumente margeado pela presença de buritis e onde há grande presença de fauna, uma vez que os animais tendem a usar a umidade relativa da região para se alimentar, se reproduzir e se abrigar (ICMBIO, 2021). Por esses motivos, as

veredas têm papel essencial na manutenção da fauna do cerrado e no ecossistema em que estão presentes.

Figura 10 - Mapa topográfico da região do Vale do Rio Urucuia, onde é possível ver afluentes e o Rio São Francisco



Fonte: <https://pt-pt.topographic-map.com/maps/9z7f/Rio-Urucuia/>

É nesta região, cortada por veredas e nomeada de Vale do Rio Urucuia, que vivem as artesãs associadas à Cooperativa Central Veredas. Formada por áreas irrigadas em baixas altitudes e agricultura de chapadões em maior altitude, o noroeste de Minas Gerais tem condições ideais para a plantação e a produção de algodão (SEAPA, 2021).

A região tem uma forte tradição na cadeia dessa matéria prima: não à toa, as fiandeiras do grupo relatam terem aprendido a usar a roda de fiar com suas mães enquanto ainda eram crianças. Para que pudesse ser cardado, e posteriormente fiado, o algodão era plantado para uso próprio no quintal das casas (CUNHA, 2019). A partir dele, as mães ensinavam suas filhas, que, quando estavam mais velhas, teciam seus enxovais de casamento e os das vizinhas: um processo 100% artesanal desde a colheita até a feitura do tecido. Essa tradição foi se perdendo ao mesmo tempo em que a região foi se transformando em um grande polo industrial na produção de algodão (CUNHA, 2019).

Desde o início da década de 1990, quando ocorreu uma queda na produtividade do setor em razão da praga do bicudo-algodoeiro, foi realizado um

incentivo da secretaria de Agricultura de Minas Gerais para reestabelecer a produção da região. Mais de vinte anos depois, o resultado dessa iniciativa é o noroeste mineiro se manter como o maior produtor estadual de algodão, com 42,7 mil hectares plantados em 2019 (SEAPA, 2021). Essa expansão, ao longo dos anos, propiciou aos moradores das redondezas um amplo acesso a tecidos já prontos e roupas feitas de maneira industrializada, com preços baixos e sem o trabalho individual empregado pelas práticas artesanais. Ainda que seja possível observar uma pretensa facilidade gerada no processo industrial de roupas, a crescente presença do agronegócio na região foi diretamente responsável pelo apagamento da tradição do artesanato que tinha como matéria prima o algodão de produção familiar.

No início dos anos 2000, com a formação das primeiras associações no Vale do Urucuia, que mais a frente, vieram a se organizar e construir juntas a Central Veredas, começou a surgir a necessidade de resgatar a tradição artesanal ligada ao algodão. Neste período, ainda era inviável pensar na retomada de um plantio familiar que pudesse suprir a demanda por um manejo agroecológico da matéria prima. Como veremos adiante, em 2020, essa realidade mudou.

Ao longo dos anos de mobilização da cooperativa, desde sua fundação em 2008, foi possível observar a incorporação de outras técnicas empregadas por artesãos das localidades que não necessariamente estavam atreladas à cadeia produtiva do algodão. É o caso da Associação de Artesãos de Urucuia, que começou suas atividades em 2003 com a produção de doces, e que hoje trabalha com o artesanato feito a partir da fibra de Buriti. Ainda que pareça tratar de um processo de trabalho distinto dos outros grupos por ter como base uma matéria prima diferente, as artesãs que trabalham com o buritizeiro se encaixam facilmente no processo de distribuição e cooperação estruturado pela Central. Isso ocorre, sobretudo, porque para se associar a Cooperativa não é necessário que o grupo de artesanato tenha como principal matéria prima o algodão, mas sim que seu ofício esteja atrelado a uma tradição que precisa de manutenção para que não suma e que tenha pertinência para o cuidado do território em que estão situadas as associações.

Para produzirem caixas de fibra de buriti, que servem de embalagem para os doces produzidos na região ou para guardar itens em geral, utiliza-se o braço e a casca da palmeira. Já para a costura entre eles, são utilizadas as folhas mais finas: a “seda” do buriti. Em 2003, as artesãs receberam o Prêmio Planeta Casa 2003, na categoria produtos pelo desenvolvimento da Caixa de Urucuia (figura 10) (REZENDE, 2021). De acordo com Wanderlúcia, artesã da Associação de Artesãs de Urucuia, o processo de desenvolvimento de uma caixa grande de esteira leva em torno de dois dias, já a caixa pequena leva um. No entanto, esse tempo de duração considera o dia de trabalho inteiro dedicado a produção de uma unidade: se as artesãs precisarem parar para fazer alguma outra atividade, esse prazo tende a aumentar.

Figura 11 - Caixa produzida pelas artesãs da Associação dos Artesãos de Urucuia



Fonte: <https://www.artesol.org.br/artesaosdeurucuia>

Quando se associaram à Cooperativa Central Veredas, as artesãs adaptaram seus processos produtivos para serem um núcleo de produção na cadeia interligada da cooperativa. Foi assim que surgiram as caixas com tampa de bordado e os quadros bordados com moldura de buriti (Figuras 7 e 8). Com a distância entre cada núcleo de produção, é necessário que alguns processos ocorram de maneira simultânea. Para isso, Monique coordena as etapas, conforme relata Wanderlúcia:

A Monique se comunica comigo pelo telefone. E aí já vai me dar a metragem da caixa. Quer dizer, eu preciso de um bordado pra através daquele bordado eu ir tirando a metragem da caixa. Aí eu tiro a metragem dessa caixa, e enquanto as bordadeiras estão bordando o bordado, eu estou fazendo a parte da caixa. Quando o bordado chega, eu já estou com a caixa praticamente só pra dar acabamento. A parte do buriti mesmo já está pronta com a metragem daquele bordado.

Figura 12- Caixa de buriti com a tampa bordada e quadro de bordado em moldura de buriti produzidos por meio da parceria entre diferentes associações vinculadas à Cooperativa Central Veredas



Fonte: <https://www.instagram.com/centralveredas/>

O processo para obtenção e preparo da matéria prima para o artesanato é muito mais demorado, mas parte fundamental da atividade. A artesã conta que muitas vezes é necessário ir até fazendas próximas onde é possível avistar buritizais e pedir aos donos, que ainda assim nem sempre estão dispostos a permitir a entrada para retirar o material. O outro meio possível é ir de carro até as veredas – que ficam um pouco mais distante de sua casa – para buscar o material, porém ela alerta que esses seriam processos mais custosos e demandam a ajuda de mais de uma pessoa.

Ao coletar o material que precisa, a artesã relata que a retirada da folha nova é feita de maneira cuidadosa, pois após esse processo, só se poderá obter novamente o material em 6 meses, o período necessário para o buriti se recuperar. Explica que, por esse motivo, nunca armazena muito material em casa: retira apenas sempre o que vai usar, pois ainda que o processo seja

trabalhoso, o manejo do buriti deve ser feito de maneira consciente para não prejudicar a vereda. A preservação da vereda é parte inseparável do artesanato das artesãs, uma vez que, sem a vereda, não se tem a principal matéria prima de seu trabalho.

Figura 13 - Artesã Wanderlucia criando caixa a partir da fibra de buriti e ao lado o pátio da associação com as folhas do buriti secando



Fonte: Instagram da Cooperativa Central Veredas

Wanderlúcia relata que recentemente uma equipe de um canal de TV regional a procurou para gravar uma matéria e que, após a entrevistas, pediram para que fossem a uma vereda próxima fazer fotos da artesã com suas caixinhas. Ao chegar no local, a artesã conta que ficou muito preocupada, pois tanto a vereda, quanto a lagoa que ficava ao lado estavam completamente secas (figura 9). A artesã conta que espera que o período de chuvas volte a alagar a região, mas que soube por uma vizinha que a seca da vereda se deu em razão a uma plantação de eucalipto que está destruindo a nascente:

Eles estão plantando eucalipto lá em cima perto da nascente. E está fazendo muita destruição lá em cima, mas eles estão tomando conta de resolver esse problema para ver se evita de destruírem a nascente, para ver se a água torna a voltar. Eu acredito que Deus vai ajudar e que vai encher de novo essa lagoazinha... mas dá dó de ver, viu?

Figura 14 - Foto enviada por Wanderlúcia na vereda seca próxima a sua casa



Fonte: Foto tirada pela artesã Wanderlúcia e compartilhada pelo Whatsapp

Conforme relatado anteriormente, as veredas correspondem a um tipo de vegetação predominantemente composta da palmeira arbórea *Mauritia flexuosa*, o buriti. Essas são peças fundamentais o equilíbrio do bioma Cerrado, uma vez que é nelas que ocorrem as nascentes de diversos cursos d'água que desaguam no rio São Francisco (RIBEIRO; THÉ, 2014). A raiz do buriti tem uma morfologia que permite alcançar até quatro metros de profundidade, se entrelaçando com a de outras palmeiras da mesma espécie e formando um grande reservatório para os períodos de seca, comuns ao ecossistema em que estão inseridos. Neste contexto, as veredas tem o papel de armazenar a água e escoar por toda a região (LARA REZENDE, 2021). No entanto, o tipo de seca relatada na região do Urucuia pela artesã se dá por outras razões: a expansão da monocultura, no caso, do eucalipto.

Nessas situações, os primeiros a serem impactados são comunidades tradicionais que vivem a partir de práticas conservacionistas: grupos para o quais a preservação não seria a finalidade, mas o meio para a perenidade de sua atividade (CARNEIRO DA CUNHA, 2009). A prática deste ofício, conforme descrito por Wanderlúcia, está diretamente ligada ao cuidado das veredas e a uso responsável do território que ocupam. Nota-se que essa é uma relação de mão dupla, pois, ao mesmo tempo em que essas artesãs utilizam a vereda como

provedora de sua matéria prima, também precisam fazer essa coleta de material com cuidado para que o ecossistema continue saudável, justamente para poder se recuperar e sempre poder prover as folhas e cascas necessárias para o artesanato da região.

Essa relação de vínculo e cuidado com o território não está só atrelada aos grupos que trabalham com a fibra de buriti. Em Uruana de Minas, a Associação de Artesão Cores do Cerrado tem como prática principal o tingimento das meadas e tecidos feitos a partir da vegetação típica da região. A associação, fundada em 2002, conta hoje com 14 associadas que buscam nas matas próximas casca de murici e jatobá, folha de manga, de baru, entre outras, para colorir a produção de algodão que é enviada a elas.

Figura 15- Processo de secagem das meadas de algodão tingidas na associação de Uruana de Minas



Fonte: Instagram da Cooperativa Central Veredas

Ainda que a região tivesse uma tradição no processo de tingimento das peças fabricadas pelas artesãs, a facilidade de uso e durabilidade do corante químico fizeram com que, no final da década de 1990, a prática de tingir a partir das plantas da região estivesse sumindo. No entanto, com a formação da associação, as artesãs conseguiram apoio da Artesol para uma capacitação de

tingimentos naturais. O objetivo era aprimorar o conhecimento técnico no uso de mordentes naturais – responsáveis por fixar a cor no tecido – e apresentar a prática para as novas gerações que se interessassem em aprender o ofício. Nessa época, as artesãs também conseguiram uma verba via edital da Fundação Banco do Brasil para a construção de sede em um lote doado pela prefeitura. Nos anos seguintes, somaram-se a essa estrutura balcão para fornos de barro, fornos industriais, tanques, escritório e banheiro.

Em 2018, por meio de um novo edital, a cooperativa conseguiu verba para expandir as atividades de tingimento para o município de Riachinho, junto à associação de artesãs de lá. No entanto, as associadas ainda não conseguiram se estruturar para iniciar os trabalhos nesse novo núcleo que permanece inativo, conforme relata Monique. Ainda assim, nota-se o empenho dos grupos associados à Cooperativa Central Veredas em expandir para outros espaços, dentro do mesmo território do Vale do Urucuia, a prática do tingimento feito a partir das matérias primas coletadas na região. Como no caso da fibra de buriti, as tingideiras do Vale do Urucuia estabelecem uma relação de reciprocidade com o meio em que estão inseridas: a coleta do material é feita apenas a partir de cascas e folhas que podem ser retiradas sem prejudicar a continuação da espécie.

O território em que as artesãs vivem é fonte de recursos para seu artesanato, mas não só. A paisagem de buritis, veredas e até a igreja da cidade é retratada em bordados de almofadas, quadros e caixas, como conta a artesã Maria José, bordadeira na Associação de Bonfinópolis. O mesmo ocorre com as árvores típicas do cerrado, como o ipê, o pequi, o jatobá, o pé de mangaba e de pássaros conhecidos pelos moradores da localidade. Segundo ela:

O buriti nós temos bem perto de nós aqui, entre a cidade de Bonfinópolis e o sítio que a gente tem. Indo pro sítio tem um lugazinho, uma veredinha bem pequenininha, que nem chega a ser uma vereda quase, é meio uma grota. Lá tem o buriti também. [Os bordados] foram elaborados pelas bordadeiras mesmo, foram criando o risco até chegar na perfeição deles assim. Bem imitando, né? Porque perfeito mesmo é só o que é da natureza, né? Mas a gente deixou bem próximo ao que é verdadeiro da natureza. São só as árvores da região, mas graças a Deus a gente tem delas todas aqui

Figura 16- Bordados das árvores da região produzidos pela bordadeira Maria José da Associação de Bonfinópolis



Fonte: Foto tirada pela artesã Maria José e compartilhada pelo Whatsapp

As meadas tingidas com as cascas de espécies nativas da região, a fibra de buriti usada para fabricação de caixinhas e até o bordado que retrata elementos característicos da paisagem da região conformam um tipo de atividade que está diretamente relacionada com o território em que é produzida: são elementos que juntos só existem nesse território e que propiciaram uma tradição a partir de seu manejo. O artesanato, fruto dessas práticas, tem uma identidade específica. Trata-se de uma prática que surge a partir de condições que só permitem que as artesãs produzam o seu tipo de artesanato, e se organizem da maneira que se organizam, por estarem geograficamente situadas nesse local.

O Vale do Urucuia é, portanto, traço cultural determinante na fala e na vivência de todas as entrevistadas. O trabalho único produzido pelas artesãs da Cooperativa Central Veredas traz tanto a singularidade de algo que é feito por um único par de mãos, quanto o resultado de anos de uma tradição que só existe por ser partilhada entre moradores que estão inseridos em um mesmo ecossistema. A lógica de comunidade e as ontologias relacionais, conceituadas por Escobar (2020), traduzem bem essa implicação do território na conformação de grupos sociais que vivem de forma contra-antropocênica. É ocupando um território comum que seus habitantes conseguem se organizar de forma coletiva e, conseqüentemente, planejar que tipo de futuro querem para si.

4.3. Comunalidade e Relacionalidade: uma prática de cuidado com o território

É a partir da vivência em um território comum que as artesãs do Vale do Uruçuia transformaram um saber-fazer passado entre as gerações que habitaram uma mesma região em uma cooperativa com oito núcleos de produção. Essa iniciativa não se deu do dia para noite: é resultado de uma construção, feita ao longo de mais de vinte anos em algumas localidades, de associações empenhadas em perpetuar uma tradição que estava na iminência de desaparecer. Tal configuração se dá pela existência de um território comum e uma tradição artesanal atrelada a ele, mas não só. Há também um modo único de viver e de se relacionar que possibilitou que o trabalho das artesãs, hoje membras da Cooperativa Central Veredas, se revertesse em uma prática projetual implicada no planejamento de um futuro autônomo para as associadas.

Por meio do cuidado desse território e de um saber comum é que se forma a cooperativa. É importante ressaltar que, antes da formação de cada associação, o artesanato produzido na região era, em sua grande maioria, destinado ao autoconsumo. Com a formação das associações esse direcionamento foi modificado para objetivar a obtenção de renda para as artesãs por meio da valorização destes saberes tradicionais: fiação, tecelagem, bordado etc. Ainda que essa dinâmica se sustente a partir de uma interação com o mercado, isso não exclui os valores comunais e relacionais presentes no cotidiano das artesãs.

As cooperativas foram a primeira resposta, ainda no século XIX, do movimento de trabalhadores ao capitalismo industrial, baseado na exploração e alienação (AGUITON, 2019). Essas estruturas funcionam a partir de diferentes dinâmicas que, no caso da Central Veredas, por vezes se aproxima de instituições implicadas em atender a demandas da indústria, como o SEBRAE e o Instituto C&A, e por outras consegue apoio via editais que não incentivam necessariamente a mercantilização de seus produtos, como alguns fundos de apoio ao artesanato do governo de Minas Gerais. É transitando entre esses contextos que a cooperativa faz uma trajetória que a permite ter acesso a

recursos – financeiros, de capacitação, materiais e estruturais – para planejar e escolher os próximos passos a serem dados dentro das associações.

Ainda assim, a noção de comunalidade e de relacionalidade são aspectos que podem ser observados dentro da dinâmica do grupo independentemente de sua relação com o mercado. Os sistemas em que é possível identificar características comunais não existem no vazio: estão em permanente interação com outras formas de gestão (pública ou privada) em ecossistemas mutáveis (AGUITON, 2019). No caso da Central Veredas, essa dinâmica ocorre por meio de um design feito a partir da autonomia, no qual, por trás da relação com qualquer instituição, está a defesa de territórios e mundos frente ao apagamento de sua tradição e de seus modos de viver.

Conforme descrito no capítulo 1, a noção de comunalidade pode ser identificada a partir da reciprocidade e cooperação em torno de algum tipo de conhecimento ou prática (SOLÓN, 2019^a; AGUITON, 2019; ESCOBAR, 2020; OSORIO, 2019). Já a relacionalidade representa uma abordagem que considera que a vida se manifesta sempre em uma relação entre sujeitos e nunca de maneira individual (ESCOBAR, 2020; ACOSTA, 2016). É cuidando e se relacionando a partir da interação com um elemento comum que participantes aperfeiçoam suas formas de organização social. No caso das artesãs do Vale do Urucuia, esse cuidado comum se direciona à manutenção da tradição do artesanato, às outras artesãs envolvidas no projeto e ao ecossistema em que estão inseridas.

Maria Nadir, fiandeira e tecedeira, é presidente da Associação de Artesãs Tecendo o Sertão de Minas, no município de Riachinho. A artesã conta que está com alguns problemas de saúde que a impedem conseguir se comprometer em assumir novas encomendas. Em razão da pandemia, e também por questões de saúde de outras artesãs, a associação, que já chegou a contar com 25 associadas, hoje encontra-se parada. Sua maior preocupação, no entanto, não é a ausência do possível retorno financeiro da venda de suas peças, uma vez que para a artesã a remuneração atualmente proveniente de seu trabalho não compensa os gastos com deslocamentos por exemplo, mas sim a perspectiva de que sem novas gerações aprendendo o ofício, a tradição de fiar e tecer possa desaparecer da região:

É difícil, a gente não ganha nada não, é só pra é pra não deixar acabar. O gasto da gasolina não compensa pra vir de manhã pra cá (...) A gente faz é pra não acabar o artesanato. Dá resultados assim? Não. Eu não vou ganhar dinheiro. É por isso que os jovens não querem, eles querem receber o salário, eles não quer saber o que estão fazendo. Mas não dá pra ganhar salário, não. O SEBRAE nos falou pra pedir, que nós podíamos pedir o valor que quiséssemos pra trabalhar oito horas por dia. Eu não posso pedir, eu não dou conta de trabalhar e as meninas novas que estavam lá também falaram: 'também não dou conta e não faço'. As meninas não sabem e não têm interesse de aprender. Aí acabou a conversa, né? É difícil, né?

A artesã cita que neste ano o SEBRAE chegou a ir à associação oferecer, por meio de um projeto, recursos para capacitação de novas tecelãs e fiandeiras em Riachinho. No entanto, o desinteresse das novas gerações em aprender o ofício configurava um grande empecilho. Para Maria Nadir, mesmo a oferta de um salário fixo não parece incentivar a população de sua cidade, uma vez que, para a artesã, o interesse dos jovens hoje seria direcionado a serviços administrativos em geral, e não braçais como o artesanato demanda. Segundo ela, “Quem tá querendo trabalho é com serviço na prefeitura, quer ficar ali limpinho, tudo arrumadinho, calçadinho, não quer saber de suar, de levantar, de ficar num abaixa-e-levanta pra arrumar as coisas, não, né?”.

Ainda que ocupantes do mesmo território, as novas gerações de Riachinho não compartilhariam necessariamente do mesmo sistema de crenças de Dona Maria Nadir, voltadas para a comunalidade e para a relacionalidade. O mesmo não acontece, contudo, nos demais municípios da região, como Arinos – também conhecido como Sagarana –, nos quais diversas pessoas demonstraram interesse na oferta de capacitação financiada pelo SEBRAE e organizada pela Central Veredas. A artesã conta que, ainda que não se comprometa com novas produções, continua como principal mestre tecedeira, responsável por ensinar a todos que quiserem aprender o ofício. Para os próximos meses, Dona Nadir já tem algumas oficinas agendadas com Monique para capacitar novas tecedeiras em Arinos/ Sagarana. Os teares utilizados, inclusive, serão os equipamentos da Associação de Bonfinópolis que estavam parados.

De acordo com Monique, o projeto nunca conseguiu ser autossuficiente financeiramente e, por isso, se sustenta por meio de projetos e editais. Alerta,

porém, que o objetivo da Central, além de garantir a continuidade da atividade artesanal da região, é remunerar por um preço justo todas as artesãs associadas. A pandemia e a consequente diminuição de vendas fizeram que os valores de mão de obra, que costumavam ser ajustados anualmente, não fossem. O resultado disso é uma defasagem no valor dos produtos e da mão de obra relatados por Dona Nadir. Ainda assim, a artesã ressalta que enquanto puder, vai continuar passando o seu conhecimento a diante: “eu tenho vontade que as coisas aconteçam, eu não quero que as coisas acabem, não”.

Nesse contexto, ainda que em razão de uma adversidade como a pandemia, a lógica de comunidade fica evidente. Artesãs de várias associações do Vale do Urucuia, apesar de estarem inseridas dentro de um mecanismo afetado pela ação do mercado, não teriam suas atividades plenamente determinadas por ele. Trata-se de um contexto em que os laços internos da comunidade, como a vontade de manter uma tradição, são fortalecidos incorporando o que é externo, como a comercialização de seus produtos, sem, no entanto, destruir o que é tradicional (ESCOBAR, 2020).

Além disso, algumas das atividades empregadas pelas artesãs ainda que pareçam individuais em uma primeira vista, trazem consigo uma dinâmica resultante do trabalho em grupo. A tecelagem, por exemplo, tem um processo que precisa de, ao menos, duas pessoas para a passagem do fio, além da montagem do tear, que, quando necessária, trata-se de um processo muito custoso para se fazer sozinha.

Figura 17- Grupo de fiandeiras a caminho de mutirão



Fonte: Instagram Cooperativa Central Veredas

Essa dinâmica de um ofício que é partilhado não se aplica apenas à atividade manual. Diz respeito, também, a um cotidiano vivido de maneira comunitária. Por mais singular que seja o trabalho, e conseqüentemente a forma de viver de cada artesã, é por meio do envolvimento e de uma gestão comum que essa reunião de diferentes pessoas se consolida como um grupo (AGUITON, 2019). A esse respeito, relata Dona Maria Nadir:

Tinha reunião todo mês. Toda primeira terça-feira do mês nós já nos reuníamos aqui pra conversar, acertar, receber linha, receber dinheiro, receber o algodão. Agora não tem mais. Depois que veio essa pandemia, acabou. Agora, a gente leva o algodão nas casas das fiandeiras. A gente não faz reunião mais, pois não pode reunir, né?

Conforme relata Dona Maria Nadir, o cotidiano da associação, antes da pandemia, era permeado por decisões e acordos feitos de maneira conjunta. Uma dinâmica que, a partir de um interesse comum, as consolida como uma comunidade. Ainda que as atividades da associação estejam, em sua maioria, paradas, a fala de sua presidente evidencia um cuidado com as outras artesãs pertencentes ao grupo. A rotina de, mesmo em um contexto de pandemia, levar até as fiandeiras o algodão para continuidade do artesanato de cada uma, representa uma prática de cuidado com o outro, aspecto imprescindível para uma dinâmica de colaboração genuína (AGUITON, 2019).

Outro aspecto importante na consolidação desse grupo de artesãs se dá pelo fato de grande parte das associadas ter conhecimentos relacionados a vários tipos de artesanato. Muitas fiandeiras sabem tecer, muitas tecedeiras sabem bordar e muitas bordadeiras sabem fiar. A organização dessas associações em oito diferentes grupos de produção, que juntos formam a Central Veredas, denota uma preocupação projetual das participantes em organizar seus processos para construir juntas algo maior. Trata-se de um modo de se organizar que permite às pessoas envolvidas a liberdade de usar da criatividade que possuem para inovar em escala local, de forma que elas encontrem soluções próprias para os problemas existentes em seus contextos (MANZINI, 2015). Juntas, e a partir de suas diferentes trajetórias, as artesãs associadas à Central Veredas fazem reflexões e desenvolvem estratégias baseadas em seus

contextos que as permitem decidir quando e como agir em suas comunidades. É por meio da singularidade de cada ponto de bordado, feito por cada artesã – seja qual for ofício que ela pratique –, que é possível consolidar toda essa diversidade em uma única organização coesa.

Além disso, vale salientar que, ainda que vinculadas à Central Veredas, cada associação tem autonomia em seus processos e escolhas: nem todas as encomendas assumidas pelo grupo precisam passar pelo crivo da cooperativa. Ainda assim, em razão dos benefícios atrelados a fazer parte desse grupo maior – como a divulgação, uma demanda mais frequente e reconhecimento –, as associações costumam fazer de tudo para conjugar as demandas externas com as necessidades da Central. Sobre isso, relata a artesã Wanderlúcia, que trabalha com buriti em Urucuia:

Eu, por exemplo, qualquer encomenda por fora da Central que eu tenha condições de pegar, eu pego. Eu trabalho pra Central, mas eu sou livre pra trabalhar em qualquer outro lugar. Mas a parceria com a Central Veredas foi muito boa, ajudou muito a gente a divulgar nossos trabalhos, foi muito bom.

Quanto à relacionalidade, esse conceito fica evidenciado tanto pelo cuidado de uma artesã em relação a outra, quanto pelo cuidado em relação à perpetuação da tradição, porém não se esgota nisso. A relação das artesãs com o território e os recursos providos por ele também denotam um comprometimento com práticas contra-antropocênicas.

Em entrevista ao blog da Artesol (LARA REZENDE, 2021), a educadora Damiana Campos, que trabalha na região na ONG Instituto Cultural e Ambiental Rosa e Sertão em Chapada Gaúcha, fala sobre como as comunidades tradicionais que trabalham a partir da fibra de buriti estabelecem uma relação de resistência face ao ecossistema das veredas. A partir de sua experiência na região, a educadora ressalta que o veredeiro estabelece uma relação tão forte com o contexto em que está inserido a ponto de ser impossível dissociar um do outro. Essa noção permite considerar que alguns grupos de artesanato conviveriam com o meio ambiente não de maneira meramente harmoniosa, mas sim sem se separar necessariamente dela. Conforme explicado na primeira parte

deste capítulo, nesses contextos, comunidades, indivíduos e natureza existiriam em uma constante relação de reciprocidade (ACOSTA, 2016; SVAMPA, 2019; ESCOBAR, 2014).

Um design construído a partir da autonomia ocorre quando uma prática empenhada por uma comunidade se relaciona com sistemas sociais, econômicos e políticos com objetivo de melhorar e defender um modo de vida. Isso acontece em contextos nos quais o impacto do antropoceno é especialmente sentido, sobretudo quando confrontado com um cuidado genuíno existente por meio das práticas empregadas no território. Ainda assim, nem sempre essa relação ocorre de maneira restrita. Nenhum grupo é coeso, ou romanceado, o suficiente para viver tal e qual um enquadramento teórico.

Todas as ontologias envolvem certo tipo de relacionalidade no sentido de existir relações entre todos os elementos. No entanto, na sociedade ocidental ela se manifesta de forma dualista, separando o indivíduo da natureza. Já em grupos à margem dessa lógica, como por exemplo comunidades indígenas, essa não separação seria radical, propiciando uma ausência de divisão entre pessoas, animais, plantas e elementos inanimados (GUDYNAS, 2019). Entre essas duas perspectivas, existem uma série de grupos que ainda que não vivem dentro de uma noção de indissociação com seu meio, tampouco estabelecem um mecanismo antropocênico de dominação com o que é externo a si. Há diferentes graus de penetração e vinculação de uma comunidade em relação às noções de relacionalidade e comunalidade. Isso vai depender da ética interna do grupo, ou ainda do quanto essas forças externas influenciam a comunidade (GUDYNAS, 2019).

Entre alguns aspectos relacionais e outros comunais, todos conectados por meio de um cuidado com o território, as artesãs do Vale do Urucua criaram o seu modo de viver. Ora em uma inserção maior com instituições vinculadas ao mercado, ora trabalhando gratuitamente com o objetivo de não cessar uma tradição, as associadas à Central Veredas transitam por meio de contextos distintos com o objetivo de darem continuidade ao seu ofício. Em última instância, por trás da vontade de continuar com uma tradição, esse processo resulta em um sentimento de reconhecimento gerado pela atividade praticada.

4.4. Reconhecimento e autonomia: a busca pela perpetuação da tradição artesanal no Vale do Urucuia

É o melhor de tudo, eu trabalho com trabalho que eu gosto. É bom demais, demais. É muito gratificante. Assim, é muito trabalhoso, principalmente quando você vai na vereda, né? Mas o material estando em casa é bom demais. Já facilita, né? O problema maior é você ir pegar ele lá na vereda, né? E às vezes tem perigo, né? De bichos. É muito perigoso, mas a hora que chega em casa e arruma o seu trabalho... Quando você vê os frutos daquele sofrimento todo, nossa, é muito gratificante.

Wanderlúcia, artesã que trabalha com buriti em Urucuia

O artesanato tem como principal característica a artesanaria, que trata do apreço pelo trabalho bem feito em si (SENNETT, 2019). Essa percepção que dentro de grupos de artesanato começa na prática do fazer algo com as próprias mãos, se materializa, posteriormente, em um objeto que é fruto de sua trajetória (CANCLINI, 1983). Isso quer dizer que, para além da peça pronta em si, o objeto artesanal traz consigo um contexto, que, no caso das artesãs do Vale do Urucuia, trata do território, da manutenção de uma tradição, da relacionalidade e da lógica de comunidade, mas também do reconhecimento por produzirem algo importante aos seus olhos e aos olhos de outras pessoas. E é esse reconhecimento que, muitas vezes, se traduz em autonomia para as artesãs traçarem caminhos que, anteriormente, jamais imaginariam para si.

Quando Freire (1968) destaca que “a leitura do mundo precede a leitura da palavra”, fala também sobre a necessidade de se valorizar conhecimentos que não necessariamente passem pelo ensino formal e com foco em conteúdo. O artesanato, como um ofício passado através de gerações por meio de uma prática que muitas vezes não precisa ser falada, se enquadra nessa tipologia: a peça finalizada fala tanto do trabalho feito, quanto de quem o faz (FREIRE, 1968). A bordadeira Maria José conta com orgulho do processo de desenvolvimento dos desenhos que seriam bordados em quadros, caixas e capas de almofada:

Eu gosto de fazer com qualquer um e eu faço qualquer um, né? É muita coisa: é tampa de caixa, é várias coisas, é quadro, né? Eu, por exemplo, adoro fazer os quadros também. É bonito os quadros, né? Porque eles vão contando uma história superinteressante. É, assim eu tenho o meu oficial, né? Como diz: o meu é a minha história. É a minha história.”

Figura 18 - Risco de bordado que retrata a vida da artesã Maria José feito a partir de um desenho criado



Fonte: Foto cedida pela artesã por whatsapp

De acordo com a artesã, anos atrás, durante a formação da Central Veredas, foi feito um concurso com crianças das escolas da região para decidir quais seriam os riscos a serem bordados: o desafio era desenhar a vida das associadas à Central Veredas. A bordadeira relata com orgulho que sua história foi retratada pelos traços de sua neta. Posteriormente, no entanto, precisou realizar algumas alterações para que o desenho feito em papel fosse adaptado para a versão bordada (figura 13). Essa atividade, feita a partir da interpretação da neta sobre a vida da avó e, em seguida, adaptada para um bordado, trata de uma troca importante dentro da comunidade. Afinal, conforme mencionado pelas associadas, um de seus maiores receios é que seu ofício acabe. Essa troca entre gerações, ainda que não signifique um engajamento efetivo dos mais jovens em aprender o artesanato das avós, representa um primeiro contato com o tema e uma valorização da atividade artesanal.

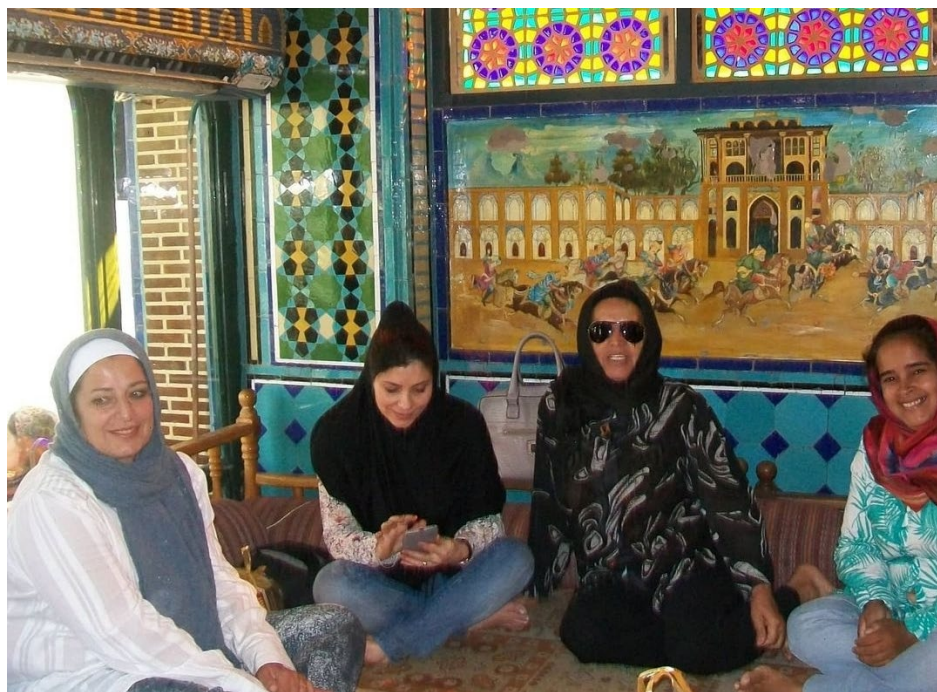
Além disso, resulta em um reconhecimento interno, entre as artesãs de uma mesma comunidade com seus familiares e amigos, como o caso da neta da artesã Maria José. Há também uma relação que se constrói entre as participantes de diferentes associações. De acordo com Maria José, o trabalho e o engajamento de determinadas artesãs dentro de seus grupos extrapolam o círculo de associadas: “muitas delas a gente conhece pelo nome, né? Aí quando encontra já sabe quem é e tudo. Muito bom”.

Monique ressalta também a importância de serem reconhecidas como um grupo majoritariamente composto por mulheres artesãs que se empenham, de forma associada, em continuar um ofício tradicional. De acordo com a coordenadora, essas características, além de definidoras, quando reconhecidas externamente se convertem em apoios e parcerias importantes, como, por exemplo, a participação em projetos e editais que buscam por esse perfil de grupo. É por meio desse reconhecimento externo, que posteriormente se reverte em reconhecimento dentro da própria comunidade, que as artesãs tiveram oportunidade de realizar viagens para participar de eventos, palestras, feiras e salões dentro e fora do Brasil. Segundo Maria José, da associação de Bonfinópolis, “a gente se sente importante. (...) Eu já fui em Belo Horizonte na ExpoMinas. Já fui no Rio de Janeiro. Já fui no Rio de Janeiro num evento lá numa faculdade que teve lá... Já fui a Brasília. Lá eu já fui acho que umas duas vezes.”

Ao longo de todas as conversas, as associadas contaram com orgulho sobre as viagens que fizeram em razão de seus trabalhos como artesãs. Uma ocasião, em especial, foi recordada de maneira espontânea em todas as conversas que tive: a ida de algumas participantes ao Irã, em 2014, para uma mostra que reuniu grupos de artesanato de 40 países. A comitiva brasileira foi organizada pela Artesol e, de acordo com Maria Nadir, contava com cinco pessoas: Luciana, coordenadora do grupo na época; Jô, uma agente da Artesol; Claudenise, agente do SEBRAE; Rose, bordadeira da associação de Chapada Gaúcha; e a própria Maria Nadir, tecedeira e fiandeira de Riachinho. A associada conta que adorou participar e que, mesmo com as 14 horas de trajeto por avião, tendo que se separar de sua roda de fiar (que precisou ser despachada durante o voo), considerou muito interessante “mostrar seu artesanato” em um encontro

com artesãs de tantos países diferentes: “Quarenta, quarenta países reunidos. Uma coisa muito boa demais! Muito linda!”

Figura 19- Fotografia de 2014 durante viagem ao Irã. Da esquerda para direita: Luciana, coordenadora do grupo na época; agente do Sebrae; a tecedeira e fiandeira Dona Maria Nadir; e bordadeira de Chapada Gaúcha.



Fonte – Instagram da Cooperativa Central Veredas

Além dos eventos regionais, e da ida ao Irã, Monique, atual coordenadora, relata a vez em que a cooperativa inscreveu D. Jersina, presidente da Central Veredas já falecida, em um evento que selecionava artesãs que eram referências para suas cidades. Junto a outras 14 mulheres brasileiras, D. Jersina foi selecionada à época para participar de um evento na sede da ONU, em Nova Iorque.

Ainda que relatem sentir o receio de não conseguir passar adiante o ofício para as próximas gerações, as artesãs comentam sobre o prazer que sentem em fazê-lo. “É o orgulho maior, quando você termina de fazer um bordado, um desenho, né? Você olha assim e diz: nossa foi eu que fiz?”, conta a bordadeira Maria José. Neste sentido, nota-se que as artesãs reconhecem o valor agregado de seu trabalho e, mais do que isso, têm essa percepção reforçada por meio de uma validação externa. Ainda que a coordenadora Monique relate que, em Arinos, onde fica a sede da Central, muitos moradores não conheçam a fundo o trabalho das artesãs, há um movimento de reconhecimento que muitas vezes

parece vir de fora da comunidade para dentro. No entanto, é ao contrário: justamente por se entenderem como detentoras de um saber tradicional, o grupo busca por editais e apoios externos, conseqüentemente conseguem apoio para realização de seus projetos, depois são reconhecidas por eles, e então são reconhecidas dentro de seus municípios. Trata-se de um ciclo em que, ao mesmo tempo que é revalidado pelo reconhecimento externo, só ocorre em razão dessas mulheres, habitantes do noroeste mineiro, se reconhecerem como artesãs possuidoras de um saber que deve ser passado a diante.

Trata-se de um processo autônomo, construído a partir da liberdade de pensar por si, somado à capacidade de guiar-se por princípios que efetivem a capacidade de realização de maneira consciente e ativa (FREIRE, 1996). Nesse sentido, o próximo passo deste ciclo seria que esse reconhecimento externo, ao voltar para dentro da comunidade, se revertesse em pessoas interessadas em aprender o ofício de artesã. A falta de regularidade nas remunerações e o caráter braçal do trabalho, no entanto, por muitas vezes parecem ser um contraponto a um possível interesse em se dedicar em aprender a rotina do artesanato. Ainda assim, essas questões têm sido observadas por participantes do grupo que, como a tecedeira Maria Nadir e a coordenadora Monique, se empenham em conseguir financiamentos externos para atrair para associação outras pessoas da comunidade que estejam interessadas em aprender o ofício.

Ao longo de toda a existência da cooperativa, as associadas têm se empenhado em projetar o futuro que querem para si. Mas qual é esse projeto comum, que é empenhado pelas artesãs, mas também se relaciona com o território e com todo o ecossistema em que elas vivem por meio da autonomia? Nesta pesquisa, considero que este projeto é perpetuar o ofício empenhado tradicionalmente por elas. “Não deixar nosso artesanato acabar”, “não quero que acabe”, “medo do que a gente faz não continuar” são alguns dos muitos comentários surgidos ao longo das conversas que tive com as associadas da Central Veredas. Para que seu trabalho não pare de existir, as artesãs se esforçam em dar continuidade às suas atividades mesmo em contextos de profundas incertezas e dificuldades, como o que tem ocorrido durante a pandemia.

Esse processo de luta pela perpetuação de um modo de viver, um modo tradicional de realizar o trabalho artesanal, só se dá por um ser um processo que surge a partir da autonomia, que, conforme ressaltou Freire (1996), não é algo que pode ser concedido a alguém, mas sim algo a ser conquistado. E, no caso das artesãs do Vale do Urucuia, essa conquista se dá cotidianamente como em um fluxo contínuo das rodas de fiar: as artesãs fazem sua atividade artesanal porque isso as dá prazer pelo reconhecimento e, pelo ato de fazer em si, elas não querem que essa prática acabe; por isso, continuam praticando e cuidando do ecossistema que provê a matéria prima para que seu ofício exista; com um ecossistema bem cuidado, as artesãs continuam fazendo seu artesanato, a autoconsciência de se considerarem um grupo de artesãs as leva a irem atrás de iniciativas que incentivem seu trabalho, elas conseguem esses incentivos por se reconhecerem como artesãs; ao mesmo tempo, ao serem reconhecidas por esses parceiros externos elas ganham notoriedade dentro de suas próprias comunidades; e, neste fluxo, aparecem pessoas interessadas em aprender esse novo ofício. Assim, ao final, o trabalho artesanal continua sendo feito sem cessar. Um projeto que visa a perpetuar um saber sempre na iminência de ser descontinuado, mas que por meio do engajamento de suas praticantes tem encontrado brechas para se adaptar e se perpetuar ao longo dos anos.

4.5. As adversidades impostas pela pandemia do novo coronavírus e as saídas encontradas pela Central Veredas

Entre 2020 e 2021, na busca por dar continuidade ao trabalho artesanal tradicional do Vale do Urucuia, as artesãs da cooperativa Central Veredas se depararam com as adversidades impostas pela pandemia do novo coronavírus. Ainda que já habituadas a lidar com a série de obstáculos relativos à manutenção de sua tradição, no último um ano e meio as artesãs precisaram encontrar novas saídas para continuarem realizando sua atividade. Isso só foi possível em decorrência de um engajamento coletivo, que, embora se desse por meio da união de muitas singularidades, só pôde ser realizado por meio de uma ativação comunitária que visava um objetivo maior: a continuidade da tradição artesanal no Vale do Urucuia.

4.5.1. O impacto da pandemia do novo coronavírus na produção artesanal

Conforme já elencado, o design a partir da autonomia se estabelece a partir de uma noção de defesa de um modo de vida não completamente regido pelo mercado e que, por isso, ao longo dos anos foi sendo escanteado. Comumente presente em contextos de vulnerabilidade social, atividades como o artesanato sofreram, em 2020, um impacto ainda maior em suas práticas produtivas em decorrência da pandemia do novo coronavírus, tanto na produção quanto na comercialização (SEBRAE, 2020). Por demandar uma dinâmica presencial caracterizada pela troca entre os participantes, o artesanato foi um dos principais segmentos afetados durante a pandemia, que teve o distanciamento social como diretriz para combate da propagação do vírus.

De março a novembro de 2020, calcula-se que o setor de artesanato no Brasil tenha perdido 49,66% dos postos de trabalho, o segundo segmento econômico mais prejudicado (ITAU CULTURAL, 2020). Com as dinâmicas basilares para o funcionamento de suas atividades suspensas, grande parte dos artesãos recorreram ao auxílio emergencial do governo como principal fonte de renda, o que proveu renda a trabalhadores informais durante o período de crise. Um levantamento realizado pela Artersol (2020), junto aos artesãos membros da rede, afirma que 40,2% tiveram o auxílio emergencial como principal renda em 2020.

Outro impacto sofrido por esse segmento foi a falta de matéria prima disponível no mercado. Muitas fábricas fornecedoras de insumos utilizados no artesanato interromperam seu funcionamento durante períodos de aprofundamento das medidas de distanciamento adotadas e, por isso, causaram um desabastecimento do mercado, privilegiando, quando retornaram, clientes maiores para o escoamento da produção (CASTANHO, 2020). Em maio do mesmo ano, 78,5% dos artesãos indicaram problemas para comercializar as peças em estoque, e 32,6% alegaram dificuldade de acesso à matéria prima como um dos principais entraves em relação à produção artesanal durante a pandemia (ARTESOL, 2020). As dificuldades para comercializar seus produtos

online também foi apontada como uma grande dificuldade por 27% dos entrevistados (ARTESOL, 2020).

Esses dados destacam os entraves impostos à produção artesanal no decorrer do ano de 2020. Nota-se que as dificuldades encontradas, ainda que não tenham surgido recentemente, foram evidenciadas em decorrência da pandemia. Com o aumento do número de casos já no primeiro mês de 2021, o atraso na distribuição de vacina e a suspensão do auxílio emergencial, os problemas enfrentados por esses artesãos não parece próximo de se resolver.

4.5.2. A rotina da Central Veredas durante a pandemia do novo coronavírus

Em 2020, em meio à pandemia do novo coronavírus, as artesãs da Central Veredas criaram estratégias, por meio da autonomia, para dar continuidade ao seu trabalho. A primeira delas foi o resgate do cultivo do algodão (COPABASE, 2020). O projeto de trazer o cultivo de algodão, por meio de práticas agroecológicas, de volta para o Vale do Urucuia já era uma vontade de longo prazo da comunidade, uma vez que a matéria-prima disponível no mercado não tinha uma qualidade boa o suficiente para o cardamento artesanal (KUSSIK, 2020).

O desaparecimento do algodoeiro na região, em razão do crescimento do cultivo em larga escala, já dificultava o acesso das habitantes do Vale do Urucuia à matéria prima. A alternativa de empreender uma produção agroecológica que desse autonomia ao grupo, no entanto, veio após uma situação ocorrida anos antes e que fez com que as artesãs quase parassem a sua produção em razão da falta de matéria prima. Monique relata que, em 2016, ao levar o algodão para cardar em outra cidade – pois ainda que gostem de fiar, muitas das artesãs não gostam de cardar o material em casa – foi surpreendida, dias depois, com a notícia de um incêndio ocorrido na fábrica que ficou responsável pela tarefa: estima-se que a cooperativa perdeu mais de dois mil quilos da matéria prima na ocasião. Apesar da promessa de reposição da matéria prima, a coordenadora conta que a empresa devolveu às artesãs fuligem de algodão cardada e que o golpe só foi descoberto a partir do momento que as artesãs começaram a

manifestar alergia nas mãos enquanto tentavam trabalhar. O prejuízo resultou no desabastecimento da matéria prima por quase um ano para as associadas.

Na sequência, a cooperativa se empenhou em conseguir editais que financiassem a compra de algodão orgânico certificado para o trabalho das artesãs. Por meio de um edital do Banco Mundial, as artesãs conseguiram fazer a primeira compra da matéria prima orgânica originada da Paraíba. O valor do quilo (R\$23) foi, porém, um empecilho na compra de uma quantidade maior e que suprisse a demanda do grupo de maneira mais duradoura.

Figura 20- Escova para cardar algodão em casa



Fonte: Foto cedida pela artesã Maria José por whatsapp

A alternativa encontrada foi, portanto, trazer de volta para a região a cultura do algodão por meio da agricultura familiar. A iniciativa, que contou com a parceria da Cooperativa Copabase, foi responsável por, mesmo diante do cenário de escassez de matéria-prima gerado pela pandemia, permitir que as artesãs associadas à Central Veredas pudessem contar com algodão orgânico e sem agrotóxicos para produção de suas encomendas. A colheita, que iniciou em junho de 2020, rendeu cerca de uma tonelada de algodão, além de outras espécies que foram plantadas para um cultivo consorciado, como gergelim, abóbora, milho e feijão. Esse modelo de produção foi estruturado para, além de garantir insumo para a produção do artesanato, contribuir para a segurança alimentar da comunidade, e ainda, ao mesmo tempo, fomentar uma maior produtividade do solo (KUSSIK, 2020).

Figura 21 - Plantação de algodão consorciada com abóbora no município de Arinos



Fonte: Instagram da Cooperativa Central Veredas

A iniciativa teve apoio do Instituto Sociedade População e Natureza², na realização de visitas técnicas para o estudo da terra e do treinamento do modelo de cultivo consorciado, e financiamento da Laudes Foundation³, que atua no fomento à integração dos elos entre artesanato e agricultura familiar (KUSSIK, 2020). O plantio e todas as decisões tomadas acerca do funcionamento do projeto são protagonizados pelos moradores da região do Vale do Urucuia (KUSSIK, 2020). Monique conta que, logo que saiu o edital, as associadas da cooperativa pensaram na possibilidade de as próprias artesãs fazerem o plantio, mas a idade avançada de muitos participantes do grupo impossibilitou essa organização. Mesmo assim, a bordadeira e fiandeira Maria José relata que sua filha foi uma das que se inscreveram para participar desse primeiro momento do projeto. Deste modo, ainda que as próprias artesãs, que posteriormente irão

² O Instituto Sociedade População e Natureza é uma organização da sociedade civil sem fins lucrativos que atua, desde a década de 1990, no desenvolvimento de projetos para promoção da equidade social e equilíbrio ambiental, por meio do fortalecimento de meios de vida sustentáveis e estratégias de adaptação e mitigação às mudanças do clima.

³ De acordo com a descrição em seu site, a Laudes Foundation é uma fundação independente criada em 2020 para atuar em resposta a demanda global para a transição para uma economia justa e regenerativa.

manipulá-lo, não sejam as responsáveis pela colheita, a volta do algodoeiro ao noroeste mineiro tem uma implicação importante, na geração de renda e na disponibilidade de alimentos, para a vida de toda a comunidade que habita aquele território.

Ainda que a colheita da primeira safra de algodão orgânico fosse fruto de um planejamento anterior, que apenas se consolidou em meio à pandemia, essa nova empreitada representou mais uma etapa para que as artesãs da Central Veredas tivessem autonomia em relação a todas as etapas produtivas de seu ofício, do cultivo à venda. Como esperado, por se tratar de uma primeira experiência, no primeiro ano os agricultores enfrentaram alguns contratempos durante a produção, como infestação de formigas e a estiagem. No entanto, a expectativa é que, para os próximos anos, a iniciativa dê conta de suprir a necessidade das artesãs por um algodão de qualidade, além de atender a eventuais demandas externas. Com isso, as habitantes do Vale do Urucuia terão acesso a uma matéria prima que não impacta negativamente no ecossistema em que estão inseridas e que permite a continuidade de maneira autônoma de seu artesanato tradicional.

Outra alternativa encontrada pelo grupo para dar seguimento às suas atividades ocorreu semanas antes da primeira colheita. A responsável pela gestão do grupo, Monique Barboza (BARBOZA, 2020), participou de um ciclo de conversas organizado pela marca Flavia Aranha, parceira da Central Veredas em alguns projetos, em que comentou como estava a rotina da cooperativa durante esse período de distanciamento social. A maior parte das artesãs decidiu continuar trabalhando de casa. No entanto, com a diminuição na rede de ônibus, que muitas vezes fazia o transporte de insumos entre as localidades, foi necessário estabelecer novos parâmetros para que o trabalho continuasse ocorrendo sem que fosse necessário expor as artesãs que, em sua maioria, fazem parte dos grupos de risco do coronavírus. Desse modo, para que a dinâmica do encadeamento de processos entre as associações continuasse ocorrendo, Monique ficou responsável por percorrer em seu carro os quase 300 km entre os municípios envolvidos (BARBOZA, 2020).

Essa logística só foi possível devido ao alto grau de organização da cooperativa: uma vez que a dinâmica de trabalho já estava consolidada, foi necessário repensar apenas a estrutura logística. Em 2021, com o aprofundamento da crise, as idas periódicas aos municípios ficaram mais raras, assim como o fluxo de encomendas. Ainda assim, para evitar que as artesãs tivessem que parar de desempenhar suas atividades, a Cooperativa continuava entregando algodão e comprando de volta o material fiado. A esse respeito, Monique Barboza relata:

Eu estava comprando a linha das fiandeiras, mas eu estou com cento e quarenta quilos de linha. Então eu falei: tem que parar, porque eu não tenho dinheiro pra comprar mais, não. Não tenho. Eu não estou vendendo, vai acumulando e acumulando e acumulando linha. Só que me ligam todo dia: 'eu quero algodão, estou só ficando em casa, trancada, eu preciso fazer alguma coisa se não vou ficar doida'. Aí eu falo: 'vou dar um jeito de mandar algodão, só que não faz a linha, guarda'.

Figura 22- Algodão fiado pela artesã Maria José durante 6 semanas de confinamento em razão da pandemia



Fonte - Foto cedida pela artesã Maria José por whatsapp

Essa dinâmica de compra do algodão fiado, independente de uma necessidade de mercado, evidencia um cuidado existente entre as participantes do grupo. O ato de fiar representa, portanto, parte fundamental da rotina das fiandeiras. Como descrito por Monique, muitas vezes, as artesãs se dispõem a não receber a remuneração imediatamente com o benefício de ter a matéria prima à sua disposição para continuarem fazendo a atividade que tanto gostam de fazer. A partir desse aspecto, fica nítido como, para algumas artesãs, há uma necessidade fundamental de continuar fazendo seu artesanato. Como disse

Dona Maria Nadir em uma de nossas conversas: “a gente não quer que acabe, a gente quer que (o artesanato) continue”.

Uma terceira estratégia encontrada pelo grupo para dar continuidade ao seu ofício durante o período de maior isolamento social foi a recorrente utilização do aplicativo de troca de mensagens Whatsapp. De acordo com Monique, através da troca de fotos e áudios as artesãs aperfeiçoaram a comunicação interna e conseguiram até dar mais agilidade para a troca de informações. Desse modo, ainda que a loja da sede do projeto estivesse fechada em função da pandemia, as artesãs continuaram se mobilizando para conseguir produzir as encomendas que chegavam.

Ainda que exista uma noção pré-concebida de que contextos permeados pelo artesanato ou por práticas tradicionais sejam anti-tecnológicos, essa noção não se confirma na prática desses grupos (ESCOBAR, 2014). Contextos em que noções relacionais e comunais são identificadas podem desempenhar um papel central na construção de experiências não antropocênicas. Esse é o caso da Cooperativa da Central Veredas, onde, de forma simples, sem necessariamente alguma inovação tecnológica, mas utilizando uma plataforma digital já existente e bem difundida, as artesãs conseguiram se organizar para continuarem fazendo a atividade que tanto sentem prazer em fazer.

Além disso, como muito foi discutido durante o período de pandemia, essa maior presença digital permitiu ao grupo tentar alcançar novos mercados. Ainda que essa não seja uma tarefa necessariamente fácil, permite que as artesãs tenham acesso a outros públicos que possam, por exemplo, pagar um preço justo mais elevado por seus produtos.

Conforme exposto, entende-se que o ofício desenvolvido pelas artesãs da Central Veredas não precisa ser necessariamente considerado design. Por outro lado, a busca por parcerias para fomentar seus projetos, a criação de alternativas que as deem mais autonomia em toda a cadeia produtiva em que estão inseridas, como o cultivo do algodão, e a mobilização para a continuidade da produção por meio da troca de mensagens com fotos e vídeos são exemplos de estratégias empenhadas pela cooperativa, em meio à pandemia, que demonstram como a maneira que se organizam e se mobilizam coletivamente tem uma implicação projetual na área de design com um objetivo explícito:

perpetuar o fazer artesanal das artesãs do Vale do Urucuia. Ocorre, portanto, neste contexto a interação ideal para se pensar o design a partir da autonomia: quando além de praticar o design de si mesmo, o designer e a comunidade são a mesma entidade (ESCOBAR, 2016).

5. CONCLUSÃO

Esta pesquisa buscou demonstrar que aspectos como a territorialidade humana, por estar associada à noção de cultura, pressupõem também a preocupação com o destino e a construção do futuro. No Vale do Urucuia, o território habitado por essas artesãs representa peça chave na sua constituição como grupo. A paisagem, a vegetação, o clima seco, os buritis e as veredas são traços marcantes no discurso de todas as entrevistadas. O mesmo ocorre com o compartilhamento de um modo de fazer artesanato, as relações construídas entre elas, a manutenção do ecossistema em que vivem, as dificuldades encontradas para não deixar que a tradição de seu artesanato acabe e as alternativas para continuarem seus trabalhos no contexto da pandemia.

O Vale do Urucuia é, pois, traço cultural determinante na fala e na vivência de todas as entrevistadas. O artesanato produzido pelas artesãs da Cooperativa Central Veredas traz tanto a singularidade de algo que é feito por um único par de mãos, quanto o resultado de anos de uma tradição que só persiste por ser partilhada entre habitantes que estão inseridos em um mesmo contexto. Tanto a lógica de comunidade, quanto as ontologias relacionais, conceituadas por Escobar (2020), mesmo que não de forma restrita, marcam essa interferência do território na composição de grupos sociais que vivem de forma contra-antropocênica. Nota-se, portanto, que ao habitarem um território comum, seus habitantes conseguem se organizar de forma coletiva e, por isso, planejar que tipo de futuro querem para si.

Entre aspectos relacionais e comunais, permeados por um cuidado com o território, as artesãs do Vale do Urucuia criaram o seu modo de viver. Alternando entre uma inserção maior com instituições vinculadas ao mercado e outras vezes realizando seu ofício de forma gratuita com o objetivo de não cessar uma tradição, as associadas à cooperativa movimentam-se por meio de contextos diversos com a intenção de darem continuidade a seu ofício.

Esse processo de luta pela perpetuação de um modo tradicional de realizar o trabalho artesanal resulta em um sentimento de reconhecimento gerado pela atividade praticada. Trata-se de um processo que surge a partir da autonomia. E que, no caso das artesãs do Vale do Urucuia, está atrelado a uma

conquista cotidiana: as artesãs fazem sua atividade artesanal porque isso as dá prazer pelo reconhecimento e, pelo ato de fazer em si, elas não querem que essa prática acabe; por isso, continuam praticando e cuidando do ecossistema que provê a matéria prima para que seu ofício exista; com um ecossistema bem cuidado, as artesãs continuam fazendo seu artesanato; a autoconsciência de se considerarem um grupo de artesãs as leva a irem atrás de iniciativas que incentivem seu trabalho, elas conseguem esses incentivos por se reconhecerem como artesãs; ao mesmo tempo, ao serem reconhecidas por esses parceiros externos elas ganham notoriedade dentro de suas próprias comunidades; e, neste curso, aparecem pessoas interessadas em aprender esse novo ofício. Deste modo, como em uma roda de fiar em movimento, o trabalho artesanal tradicional da região continua sendo feito sem cessar. Um projeto que visa a perpetuar um saber do passado sempre na iminência de ser interrompido, mas que por meio dos projetos empenhados por suas praticantes tem encontrado brechas para se adaptar e se perpetuar no futuro.

De acordo com o que foi apresentado ao longo da pesquisa, entende-se que o ofício desenvolvido pelas artesãs da Central Veredas não precisa ser necessariamente considerado design. Por isso, o entendimento de design a partir do qual se fundamentou essa pesquisa é a de que o design é uma atividade que ajuda a definir o que é ser humano (TUNSTALL, 2013) e, por isso, trata de uma produção de cultura (NORONHA, 2020), mas não necessariamente da material. Trata-se, portanto, de uma produção que pode ser entendida não só pela fabricação de objetos, mas em última instância, em uma atividade projetual para a construção de mundos (ESCOBAR, 2016).

Neste sentido, a busca por parcerias para fomentar seus projetos, a criação de alternativas que confere às artesãs mais autonomia em toda a rede em que estão inseridas, como o cultivo do algodão, e a mobilização para a continuidade da produção por meio da troca de mensagens com fotos e vídeos, representam saídas encontradas pelo grupo que evidenciam que a maneira pela qual se organizam e se mobilizam coletivamente tem uma implicação projetual na área do design com um objetivo explícito: perpetuar o fazer artesanal das artesãs do Vale do Urucuia. Neste caso, há, portanto, a interação ideal para se pensar o design a partir da autonomia: quando além de praticar o design de si

mesmo, o designer e a comunidade são a mesma entidade (ESCOBAR, 2016), construindo alternativas para o futuro que almejam para si.

A pesquisa confirmou, portanto, como as artesãs da Cooperativa Central Veredas, habitantes do vale do rio Urucuia na região do noroeste mineiro, desenham que tipo de futuro querem para si ao projetarem alternativas para dar continuidade a tradição do artesanato que fazem. Trata-se, portanto, de um estudo de caso em que é possível observar traços empíricos das teorias sobre Design e Autonomia formuladas por Escobar (2016).

Outro ponto importante é que, em razão da pandemia, a presente pesquisa tornou-se um exemplo de pesquisa qualitativa resiliente (RAHMAN et al., 2021). Ainda que tenha sido planejada para ocorrer com uma grande ênfase na vivência em campo, em contato com o grupo que tem uma relação muito estreita com seu território, teve de ser adaptada para contatos online ou por telefone, em razão das medidas de distanciamento social impostas pela pandemia do novo coronavírus. Embora em um primeiro momento essa adaptação tenha sido imposta, a forma pela qual foi feita esta pesquisa acabou sendo essencial para o alinhamento com o referencial teórico escolhido para fundamentá-la: conforme já mencionado, tratou-se de uma escolha decolonial não impor o tempo que eu julgasse necessário, conforme o cronograma acadêmico, ao tempo do Vale do Urucuia. O modo de fazer artesanal tem seu tempo próprio, muito diferente da produção industrial derivada da monocultura do algodão. Neste sentido, respeitar o tempo de adaptação que as artesãs estavam levando para retomarem suas rotinas de atividades e não impor uma visita em campo no meio desse processo representou dar espaço para a perpetuação de sua tradição.

Finalmente, é possível concluir que a prática projetual dessas artesãs é exemplo de um design desenvolvido a partir da autonomia. Modos de fazer design a partir das perspectivas de comunidades tradicionais, como as existentes no Vale do Urucuia, representam uma abertura para outras formas de descrever a realidade que não estejam necessariamente mediadas pelas premissas do design convencional. No Vale do Urucuia, realidades e futuros são projetados considerando cada ser humano como parte de uma comunidade, ao mesmo tempo em que existem em relação a tudo que os cerca. (ESCOBAR,

2016). Essa alternativa de pensar sobre design por meio da autonomia incorpora a perspectiva de que, ao se auto-organizarem e lutarem diariamente em defesa de seus territórios e existências, as artesãs da Central Veredas estão projetando estratégias para o prosseguimento da sua atividade. São artesãs empenhadas em elaborar suas próprias saídas para as situações que aparecem em seus caminhos.

6. REFERÊNCIAS

ACOSTA, A. **O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos**. 1ª edição ed. São Paulo: Elefante Editora, 2016.

AGUITON, C. Os bens comuns. In: SOLÓN, P. (Ed.). **Alternativas sistêmicas: Bem Viver, decrescimento, comuns, ecofeminismo, direitos da Mãe Terra e desglobalização**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

ALMEIDA, A. J. et al. **Territory and traditional knowledge: Brazilian handicraft, female practices and their resistance context**. IASTE 2018: The Politics of Tradition. **Anais...** In: IASTE 2018. Coimbra: 2018.

ALMEIDA, A. J. et al. Por praticas relacionais no design. **Arcos Design**, v. 12, n. 1, p. 5–24, 2019.

APPADURAI, A. **The Capacity to Aspire: Culture and the Terms of Recognition**. Palo Alto: Stanford University Press, 2004.

ARTESOL. **Levantamento junto aos membros artesãos da rede nacional do artesanato cultural brasileiro**. São Paulo: [s.n.].

ARTESOL, A. S. **Associação dos Artesãos Cores do Cerrado de Uruana de Minas (Central Veredas) Artesol - Artesanato Solidário**, 2021. Disponível em: <https://www.artesol.org.br/Associacao_dos_Artesaos_Cores_do_Cerrado_de_Uruana_de_Minis_Central_Veredas>. Acesso em: 23 jan. 2021

BALLESTRIN, L. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, v. 11, p. 89–117, 2013.

BANCO DO BRASIL, F. **Cores do Cerrado - Rede Solidária Artesanal: Tecnologia Social Banco do Brasil**. [s.l.] Fundação Banco do Brasil, 2011. Disponível em: <<https://transforma.fbb.org.br/tecnologia-social/cores-do-cerrado-rede-solidaria-artesanal>>. Acesso em: 16 jan. 2021.

BARBOZA, M. **Saberes do chão ao tear: Contextualizando a tecnologia social presente na rede de artesãs da Central Veredas no Urucuia Grande Sertão/ MG**. São Paulo: [s.n.].

BO BARDI, L. **Tempos de Grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1994.

CANCLINI, N. **As culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARDOSO, R. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2004.

CARDOSO, R. **Design para um Mundo Complexo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

CARNEIRO DA CUNHA, M. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CASTANHO, L. Na indústria criativa, artesãos estão entre os mais prejudicados pela pandemia. **Folha de São Paulo**, 19 dez. 2020.

Central Veredas, 2021. Disponível em: <<https://www.centralveredas.com.br/pagina/nosso-projeto.html>>. Acesso em: 22 jan. 2021

COPABASE. **PROJETO: RESGATE CULTURAL DO CULTIVO DE ALGODÃO PELA CENTRAL VEREDAS**Copabase, 2020. Disponível em: <<https://www.copabase.org/programas-e-projetos/central-veredas-artisanato/projetos-executados/>>. Acesso em: 16 jan. 2021

CUNHA, C. **Fiandeiras, tecelãs e tintureiras resgatam orgulho e tradição no sertão de Minas Gerais**National Geographic Brasil, 2019. Disponível em: <<https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2019/12/fiandeiras-tecelas-e-tintureiras-resgatam-orgulho-e-tradicao-no-sertao-de-minas>>. Acesso em: 7 nov. 2021

DOS ARTESÃOS CORES DO CERRADO DE URUANA DE MINAS, A. **Artesol Artesanato Solidário**Artesol, 2019. Disponível em: <http://artisol.org.br/rede/membro/associacao_dos_artesaos_cores_do_cerrado_de_uruana_de_minas_central_veredas>. Acesso em: 20 mar. 2019

ESCOBAR, A. **Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia**. Medellín: UNAULA, 2014.

ESCOBAR, A. **Autonomía y Diseño: La realización de lo comunal**. Tradução: Cristóbal Gnecco. 1. ed. Calí: Editorial Universidad del Cauca, 2016.

ESCOBAR, A. **Comunalizando la participación: La co-investigación y el co-diseño pluriversales**. In: PARTICIPATORY DESIGN CONFERENCE. Manizales, 2020. . Acesso em: 9 jan. 2021

ESTEVA, G. **Pluriverse: A Post-Development Dictionary**. New Delhi: Tulika Books, 2019.

FOLHA DE SÃO PAULO. Isolamento por coronavírus deixa canais de Veneza Cristalinos. **Folha de São Paulo**, 18 mar. 2020.

FONSECA, R. **Em cada vereda uma memória: Assentados no sertão de “Sagarana” em Arinos - Minas Gerais**. Florianópolis: UFSC, 2015.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. [s.l.] Verlag Herder, 1968.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FRY, T. **Design as politics**. Londres: Bloomsbury, 2011.

GUDYNAS, E. **Direitos da Natureza: ética biocêntrica e políticas ambientais**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

IBGE, C. DE P. E I. S. **Perfil dos estados e dos municípios brasileiros : cultura : 2014**. Rio de Janeiro: IBGE, 2015.

IBGE, C. DE P. E I. S. **Perfil dos Municípios Brasileiros: 2018**. Rio de Janeiro: IBGE, 2019.

ICMBIO. **Fitofisionomias: VeredaICMbio**, 2021. Disponível em: <<https://www.icmbio.gov.br/projetojalapao/pt/biodiversidade-3/fitofisionomias.html?start=5>>

INGOLD, T. **The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill**. Londres: Routledge, 2000.

INGOLD, T. **The Life of Lines**. Londres: Routledge, 2015.

IRWIN, T.; TONKINWISE, C. . **Transition Design: An Educational Framework for Advancing the Study and Design of Sustainable Transitions**. Gideon Kossoff School of Design: Carnegie Mellon University, 2018.

ITAU CULTURAL. **Dez anos de Economia da Cultura no Brasil e os Impactos da Covid-19: um relatório a partir do painel de dados do observatório Itaú Cultural**. São Paulo: Itau Cultural, 2020. Disponível em: <https://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/100687/EconomiadaCulturanoBrasileosImpactosdaCOVID-19_PaineldeDados_nov.pdf>.

KRENAK, A. **A vida não é útil**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KUSSIK, H. **O ouro branco volta florescer no Vale do UrucuaArtesol**, 2020. Disponível em: <<https://www.artesol.org.br/conteudos/visualizar/O-ouro-branco-volta-florescer-no-Vale-do-Urucuia>>. Acesso em: 23 jan. 2021

LARA REZENDE, R. **Buriti no artesanato é vereda no cerradoArtesol - Artesanato Solidário**, 2021. Disponível em: <<https://www.artesol.org.br/conteudos/visualizar/Buriti-no-artesanato-e-vereda-no-cerrado>>

LASCHIAVO DOS SANTOS, M. C. **Spontaneous design, informal recycling and everyday life in postindustrial metropolis**. . In: DESIGN PLUS RESEARCH CONFERENCE. Milano: 2004.

LATOUR, B. **Onde aterrar?** Tradução: Marcela Vieira. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

LINS RIBEIRO, G. Fluxos globais de modelos de desenvolvimento. In: DUTRA E SILVA, S. (Ed.). . **Ensaio em Ciências Ambientais: crises, riscos e racionalidades**. Rio de Janeiro: Garamond, 2016. p. 49–75.

MAGALHÃES, A. **E o Triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MANZINI, E. **Design, When Everybody Designs. An Introduction to Design for Social Innovation**. Cambridge: MIT Press, 2015.

MANZINI, E.; RIZZO, F. Small projects/large changes: Participatory design as an open participated process. **CoDesign: International Journal of CoCreation in Design and the Arts**, v. 7, p. 199–215, 2011.

MIGNOLO, W. **Historias Locales / Diseños Globales: Colonialidad, Conocimientos Subalternos Y Pensamiento Fronterizo**. 1. ed. Madrid: Akal, 2003.

NORONHA, N.; MOURA, I. **Central Veredas: artesanato e comercialização no Vale do Rio Urucuia**. São Paulo: FGV, 2014.

NORONHA, R. Craft production and design as women's emancipation instruments. **Strategic Design Research Journal**, v. 11, n. 2, 2018.

NORONHA, R. **LaDA Live 6 - Da relação com “os outros” a outros designs: LaDA Live**. Rio de Janeiro, 15 jul. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-UE9GqfQ7js>>. Acesso em: 15 jul. 2020

OSORIO, A. G. Comunalidad. In: ESTEVA, G. et al. (Eds.). **Pluriverse: A Post-Development Dictionary**. New Delhi: Tulika Books, 2019.

PAPANEK, V. **Design for the Real World: Human Ecology and Social Change**. Nova York: Pantheon Books, 1971.

PERALTA, P. O objeto artesanal e suas novas mediações com a sociedade: o caso das painéis de barro pretas da região de Goiabeiras. In: **A experiência material: a cultura do objeto**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.

POVINELLI, E. Geontologies: the concepts and its territories. **e-flux journal**, n. 81, 2017.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina Título. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117–142.

RAHMAN, S. A. et al. Resilient Research in th Field: Insights and Lessons From Adapting Qualitative Research Projects During the COVID-19 Pandemic. **International Journal of Qualitative Methods**, v. 20, n. SAGE, p. 1–16, 2021.

RIBEIRO, L.; THÉ, A. P. VEREDAS, OÁSIS DO SERTÃO: CONFLITO AMBIENTAL NA APROPRIAÇÃO DAS ÁGUAS EM BOTUMIRIM-MG. **Soc. & Nat.**, v. 26, p. 25–36, 2014.

SAMPAIO, H. O artesanato solidário e o design: notas para reflexão. In: OLIVEIRA, A. J.; FRANZATO, C.; DEL GAUDIO, C. (Eds.). . **Ecovisões projetuais: Pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil**. São Paulo: Blucher, 2017. p. 261–276.

SANTOS, M. **Território e Sociedade no Início do Século XXI**. sao paulo: Record, 2001.

SANTOS, M. **Território, territórios: Ensaio sobre o ordenamento territorial**. São Paulo: Lamparina, 2011.

SEAPA, S. DE E. DE A., Pecuária e Abastecimento. **18 anos do Proalminas: programa transforma o cenário da cotonicultura no Estado Agricultura - MG**, 2021. Disponível em: <<http://www.agricultura.mg.gov.br/index.php/component/gmg/story/4503-18-anos-do-proalminas-programa-transforma-o-cenario-da-cotonicultura-no-estado>>

SEBRAE. **Análise da crise e impactos para os pequenos negócios**. Vitória: [s.n.]. Disponível em: <<https://www.sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/UFs/ES/Sebrae%20de%20A%20a%20Z/RELAT%C3%93RIO%20IMPACTO%20COVID%20-%20CORRETO.pdf>>.

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

SENNETT, R. **O Artífice**. São Paulo: Record, 2019.

SOLÓN, P. Bem Viver. In: SOLÓN, P. (Ed.). . **Alternativas sistêmicas: Bem Viver, decrescimento, comuns, ecofeminismo, direitos da Mãe Terra e desglobalização**. São Paulo: Editora Elefante, 2019a.

SOLÓN, P. Complementaridades. In: SOLÓN, P. (Ed.). . **Alternativas sistêmicas: Bem Viver, decrescimento, comuns, ecofeminismo, direitos da Mãe Terra e desglobalização**. São Paulo: Editora Elefante, 2019b.

SVAMPA, M. **As fronteiras do neoextrativismo na América Latina: conflitos sócioambientais, giro ecoterritorial e novas dependências**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

TUNSTALL, E. Decolonizing Design Innovation: Design Anthropology, Critical Anthropology, and Indigenous Knowledge. In: **Design Anthropology: Theory and Practice**. Londres: Routledge, 2013. p. 393–425.

WEIBER, E. **Encontro dos Povos do Grande Sertão Veredas reúne mais de 60 comunidades tradicionais em MGFundação Banco do Brasil**, 8 jul. 2016. Disponível em: <<https://www.fbb.org.br/pt-br/ra/conteudo/encontro-dos-povos-do-grande-sertao-veredas-reune-mais-de-60-comunidades-tradicionais-em-mg>>. Acesso em: 3 nov. 2021

WHO. **Coronavirus disease (COVID-19): PreventionWorld Health Organization**, 2020. Disponível em: <https://www.who.int/health-topics/coronavirus#tab=tab_2>. Acesso em: 4 out. 2021

ANEXO 1

Questionário utilizado como base para as entrevistas

Qual atividade artesanal você faz?

Como você aprendeu a fazê-lo?

O que você gosta de bordar/ pintar/ etc?

Como surgiu a ideia de se associar à Central Veredas?

Desde que você se associou a sua rotina de trabalho mudou?

Como era a sua rotina de trabalho na associação antes da pandemia?

Como é agora?

Você mantém contato com as outras artesãs durante o período de distanciamento social?

Você tem contato com artesãs de outros grupos filiados a Central?

De onde vem a matéria prima que você usa?

Você tem imagens do seu trabalho que poderia compartilhar?