

Paulo Keller entrevista
Ricardo Gomes Lima

O antropólogo **Ricardo Gomes Lima**, pesquisador do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP/IPHAN/Ministério da Cultura), concedeu entrevista ao Professor Dr. Paulo Keller do Departamento de Sociologia e Antropologia da UFMA, no Museu de Folclore Edison Carneiro, no bairro do Catete, no Rio de Janeiro, em 21/12/2010. Ricardo G. Lima é doutor em Antropologia Cultural pelo PPGSA/IFCS/UFRJ (2006), Professor Adjunto do Instituto de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ e Pesquisador do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (IPHAN/MinC). Atualmente dirige o Departamento Cultural da UERJ e, no CNFCP, coordena a Sala do Artista Popular

e o PROMOART - Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural. Nesta entrevista, Paulo Keller conversa com Ricardo G. Lima sobre **artesanato**. No início, o antropólogo conta a origem de seu interesse pelo artesanato, fala da importância do tema e de seu valor sociocultural e econômico para, a seguir, falar sobre a heterogeneidade do artesanato e de suas dimensões socioculturais e econômicas. Conversam ainda sobre políticas públicas e ações de agências de fomento voltadas para o artesanato, sobre as relações do artesanato com o mercado e sobre a questão ambiental. E no fim da entrevista Ricardo fala sobre o Programa PROMOART e a questão do trabalho no artesanato.

Paulo - Primeiro eu queria que você me falasse sobre como surgiu o seu interesse em estudar o artesanato?

Ricardo - Esta é uma longa história. Parte está narrada neste livro: **Objetos - percursos e escritas culturais** que acabo de lançar pelo Centro de Estudos da Cultura Popular da Fundação Cultural Cassiano Ricardo, de São José dos Campos, SP. Como expliquei, o livro fala de objetos artesanais e seus percursos, da produção ao consumo, do mercado local ao nacional, dos trânsitos pelo mundo rural e urbano, por pequenas e grandes cidades, por feiras e museus. Paralelamente, narra também meu percurso pelo mundo do artesanato. Eu me interessei pelo artesanato muito cedo. O caminho dos objetos se revelou para mim quando eu ainda era estudante. Fui fazer Ciências Sociais na UFF e no segundo semestre da faculdade, fui estagiar no Setor de Etnografia do Museu Nacional da UFRJ. Eu adentrei naquele mundo dos objetos artesanais e o Setor de Etnografia foi decisivo em minha vida. Porque eu fiquei ali, embevecido por aquelas gavetas, aqueles armários repletos de milhares de objetos do mundo todo: dos esquimós e dos lapões, da África e da Oceania, dos índios brasileiros, dos então registrados genericamente como “índios brasileiros”, de diferentes povos da América Latina, da Ásia, do Japão... Tudo ali me encantou e me fez ficar dentro daquele setor durante onze anos, convivendo com os objetos e com mestres como Maria Heloísa Fénelon Costa, Berta Ribeiro e Luis de Castro Faria. Depois de onze anos de trabalho no Museu Nacional, fui convidado por Lélia Coelho Frota, para vir para cá, para o CNFCP, que à época se denominava Instituto Nacional do Folclore, o INF, para trabalhar na reformulação do Museu de Folclore Édison Carneiro, de suas galerias de expo-

sição permanentes, como se dizia então, termo que hoje passa a ser substituído por exposição de longa duração. Aquele início dos anos 1980 foi um momento de grande mudança na instituição, a antiga Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, posteriormente transformada no INF, filiado à Funarte. Enfim, a instituição era conhecida como “a casa dos folcloristas”, do Movimento Folclórico tão bem estudado pelo antropólogo Luis Rodolfo Vilhena e exposto no livro **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro**. Era o espaço da tradição dos estudos que o folclore vinha empreendendo no Brasil desde a criação da Comissão Nacional de Folclore, em 1947. Quando eu chego, foi em meio, e em decorrência, de um processo de mudança conceitual da instituição, quer dizer, naquele momento a vertente do folclorismo deixava de ser ali tão forte e os projetos institucionais passavam a ter a antropologia como linha mestra de orientação, capitaneada por Lélia Coelho Frota. Lélia assume em 1982 e começa a levar antropólogos para trabalharem ali; e eu vim especificamente para pensar a questão dos objetos e do Museu de Folclore que é uma das partes que compõem o CNFCP. Então é isso: assim, se deu meu envolvimento com o campo que vem desde aquele tempo, do estudante que, de repente, se viu dentro do setor de etnografia de um grande museu, quase que por acaso, mas que ali se definiu para ele o mundo dos objetos.

Paulo - Gostaria que você me falasse da importância e da riqueza do artesanato brasileiro da heterogeneidade e da diversidade do artesanato, o que você pode dizer sobre isto?

Ricardo - A riqueza do artesanato brasileiro passa pela diversidade do fazer artesa-

nal. Ele é diverso e é rico tanto pelas matérias primas que emprega, quanto pelas técnicas segundo as quais os objetos são confeccionados e também, devido às realidades que são vividas por aqueles que o produzem. O artesanato apresenta um quadro de diversidade impressionante. E só hoje em dia não. Sempre. Vejamos: o que é o artesanato no mundo? Durante milênios foi o único modo que se tinha de fazer objetos. O mundo humano foi feito à mão. Se pensarmos no volume de objetos que já se produziu, manualmente, percebemos que é uma coisa impressionante e incalculável mesmo, porque acompanha o tempo da própria humanidade. Eu gosto muito do filme “2001 Uma Odisseia no Espaço” porque, para mim, Stanley Kubrick registra o surgimento da humanidade, associado à criação dos objetos. Ele demonstra simbolicamente como o homem surge quando aquele primata, ao golpear o rival com um osso, conceitualmente, processa uma mudança que alterou toda a história da espécie. Ele transforma um simples osso, elemento da natureza, numa arma, um objeto, elemento da cultura. Ao criar o primeiro objeto, ele se cria como homem. E ele lança o osso para o ar e surge a nave espacial. A síntese entre o primeiro e o último objeto criado pelo homem. No decurso de tempo, daquele momento primeiro até hoje, o que se criou na humanidade, de modo artesanal, foi muita coisa. Porque a revolução industrial é muito recente na história, se pensarmos na longa duração que tem a humanidade. Enfim, o objeto feito pela máquina é outro modo de se fazer objetos. Então, se olharmos para o tempo de existência do artesanato, vemos que essa classe de objetos foi crucial para toda humanidade, que foi assim que a humanidade se fez, com objetos feitos à mão, fosse uma casa, uma colher, uma

arma, qualquer adorno, ou qualquer outra coisa, até surgir a indústria com a capacidade de a máquina também criar objetos. Então, a importância do artesanato é a importância da própria vida do homem. E a riqueza do artesanato também é impressionante. São muitas técnicas, muitas matérias primas, como falei, e ao mesmo tempo muitos campos de significado, muitos contextos em que esses objetos estão inseridos. Por que se faz ou para que se faz um objeto artesanal? Vai desde a necessidade mais imediata de sobrevivência, desde o instrumento que é feito para o trabalho ou para o conforto: como um prato, uma colher, uma cama, até objetos de significados muito mais amplos, como a imagem de um sobrenatural, de um santo, um objeto religioso. Tudo isso reflete uma diversidade muito grande e no Brasil esse campo também é extremamente rico. Só para exemplificar: o Promoart (sei que vamos falar sobre esse programa depois) realizou, por esses dias, o Mercado Brasil de Artesanato Tradicional, um evento aqui no Parque do Palácio do Catete, que constou de exposição e venda dos produtos dos 65 pólos com que viemos trabalhando e trouxemos alguns artesãos. Foi muito bonito ver a rendeira de Florianópolis, ao lado de uma rendeira de Raposa, Maranhão, e outra de Morros da Mariana, no Piauí. E as três sentadas, cada uma com sua almofada de bilro, fazendo sua renda ali no parque. E a moça do Maranhão falou assim: - “Olha, eu já fui para várias feiras, mas essa é a primeira vez que eu vejo assim. Eu sabia que em Santa Catarina fazia renda, mas eu não sabia que era assim, e eu estou gostando muito, que eu estou vendo que ela faz a mesma coisa que eu faço só que ela faz diferente.” Aí eu comecei a conversar com elas e fui percebendo que a de Santa Catarina estava fazendo um tipo de renda que se chama

“tramóia”, e ela dizia orgulhosa que estava fazendo tramóia, e a rendeira do Maranhão falava: “Ah, essa eu não conhecia, porque na minha terra não faz assim”. E a do Piauí já falava outra coisa. Então, essa possibilidade que temos de ver no artesanato a mesma coisa e ao mesmo tempo essa coisa ser diferente, isso é que dá riqueza a esse fazer. Porque para nós, que somos de fora, olhando as três rendeiras que faziam renda de bilro, só víamos que faziam renda. Agora, para elas, elas faziam rendas de bilro que guardavam especificidades e também, ao mesmo tempo, construía suas identidades. Enfim, é a riqueza das rendas no Brasil que, quando é de bilro, é muito diversa, e também tem a renascença, a irlandesa, o filé, o labirinto, a singeleza, e tantas outras modalidades que são, ao mesmo tempo, tudo igual – são rendas – e, ao mesmo tempo, é tudo muito diferente. Então essa riqueza está dada. E quando você pergunta sobre a importância do artesanato, pensamos também em termos quantitativos. Há cálculos que definem que são oito milhões de artesãos no Brasil. Eu não tenho certeza dessa cifra, até porque há mais de duas décadas que eu ouço falar isto. Só não sei qual é a fonte desse levantamento, e neste país que cresce continuamente, já era para esse dado ter sido mudado com certeza, não é? Numa perspectiva, mudar para mais, porque o país cresce dia a dia, em população; e em outro sentido, mudar para menos, porque há uma previsão de fim do artesanato, de que, com o tempo, o artesanato vai desaparecer; que a indústria e a globalização do mundo contemporâneo levarão fatalmente à morte dessa forma de fazer. Eu não tenho certeza disto. Acho que algumas técnicas tendem sim a desaparecer. Por exemplo, eu venho notando isto em relação à tecelagem manual. A cada dia eu vejo menos comunidades fazendo tecela-

gem. O que era algo tão rico no Centro Oeste brasileiro, na região do triângulo mineiro, em geral em todo o oeste de Minas, em Goiás e Tocantins. Hoje, você busca comunidades que há 20, 30 anos eu conheci fazendo tecelagem e já não há mais. Acabaram, as últimas tecelãs morreram, os jovens não aprenderam. Acho que existe uma explicação: o produto artesanal, a colcha tecida em tear, tem um custo do fazer que resulta num preço muito difícil de competir com a colcha da indústria. Quando surgiu a colcha de chenille no Brasil, decretou-se a morte da colcha tecida em tear, porque não dá para competir em preço, em durabilidade. Outros produtos, como as rendas, não. Eu acho que estão se firmando muito bem. Os objetos de madeira se conservam bastante, a cerâmica se conserva bastante. Alguns produtos estão conseguindo nichos de mercado e se consagrando como produtos perenes ao lado dos produtos industriais. Agora, alguns tendem a desaparecer sim.

Paulo - O artesanato têm dimensões socioculturais e também dimensões econômicas, então, eu queria que você falasse da importância do artesanato tanto para a cultura quanto também para a economia, principalmente a economia popular.

Ricardo - Se tomamos como um dado de realidade a existência de oito milhões de artesãos no país, e multiplicamos isso, por uma média de 5 a 6 pessoas por grupo familiar, teremos um número enorme de pessoas que hoje vive e sobrevive do artesanato. Então, a importância econômica do setor é muito grande realmente. Embora eu duvide dessas cifras, acho que elas são calculadas por baixo. Se houvesse um inventário realmente, o IBGE fazendo um censo do artesanato no Brasil, eu tenho quase certeza que se

iria descobrir muito mais coisa. Até porque há o lado informal da economia do artesanato, que é difícil de ser dimensionado, até porque nem todo mundo vive do artesanato como profissão, embora se faça artesanato com grande extensão no país. Há outro lado, pelo qual o artesanato é visto como atividade de segunda ordem na vida do indivíduo e não é referido no momento em que a pessoa, esse artesão, é entrevistada. Por exemplo, junto às populações rurais: o artesanato é um modo de fazer objeto muito presente no meio rural brasileiro, os indivíduos fazem colheres de pau, fazem game-las, fazem grande parte dos objetos da lida diária: cestos, peneiras, redes de pesca, implementos agrícolas de lidar com os animais e com a terra, a mulher tece, borda, costura. Muitas vezes tudo isso é visto apenas como algo secundário ao fato de o indivíduo ser um agricultor, um trabalhador rural, um pescador ou uma dona de casa. Na condução do PROMOART agora, tínhamos determinadas oficinas a fazer em comunidades de Minas Gerais que foram suspensas porque acabaram coincidindo exatamente com o momento de plantio. A população é basicamente rural e faz o artesanato na entressafra. Isso é muito comum no Brasil: no período da seca, não dá para você cuidar da roça, da terra, então você vai para o artesanato. Agora, choveu, a primeira coisa que você faz: pára o artesanato e vai plantar, porque se você perde essa primeira chuva você perde o feijão, o milho, o arroz do ano todo. O plantio tem época certa de acontecer. E é isso que norteia o ritmo de vida do agricultor, que parou o plantio, parou a colheita, então se dedica a fazer artesanato. Isso que, às vezes, é desaparecido nos censos. O que mais você tinha perguntado? Em relação ao econômico?

Paulo - A importância da dimensão cultural e econômica do artesanato.

Ricardo - Na economia, o artesanato tem uma importância enorme, muitas vezes menosprezada. Ela não aparece tanto quanto deveria, mas na verdade está aí numa escala enorme. Com relação ao cultural é a mesma coisa, o artesão produz a partir de uma cultura e o produto que faz, o objeto artesanal, tem esse duplo caráter: é uma mercadoria por um lado, mas é também um produto cultural resultante do significado da vida daquela pessoa. Quanto a isto, tenho vivido experiências, relatos impressionantes mesmo. Por exemplo, no norte da Bahia há um município chamado Rio Real onde se produz uma louça belíssima. São potes, jarras, moringas, mealheiros, feitos com excelente barro e depois revestidos com engobo vermelho e decorado com o branco da tabatinga. Peças realmente muito bonitas. E lá mora uma senhora já de idade, chamada Dona Nitinha. Uma ocasião eu estive lá e ela me relatou que o órgão estadual que desenvolve a política de artesanato na Bahia, o Instituto Mauá, costumava ir à casa dela, regularmente, de tantos em tantos meses para adquirir peças. Ela vendia para a vizinhança, para as famílias próximas à casa dela, para o mercado regional, mas o verdadeiro mercado era o Instituto Mauá, que comprava e comercializava suas peças por todo o Brasil, principalmente em feiras estaduais, e nas lojas que tem em Salvador. Só que houve uma época em que o Mauá levou muito tempo sem ir a Rio Real. Segundo ela, no começo continuou a produzir normalmente, como sempre fazia, foi fazendo potes, fazendo moringas, até que já tinha produzido uma quantidade de louça suficiente para atender ao Mauá. Resolveu então parar à espera do caminhão do Mauá. E aí, ela ob-

servou que foi entristecendo, entristecendo. Que acordava de manhã e ficava na cama um tempo, parada, e pensando: “o que vou fazer hoje? Levantar pra quê? Pra fazer o quê?”. Que ela não tinha o que fazer porque o dia dela era ocupado no serviço doméstico, no preparo da comida, no cuidar da criação, mas o principal era fazer a louça e, como não tinha mais para que fazer louça, sobrava muito tempo do dia. E ela viu que foi ficando doente, e aí percebeu que ou ela mudava esse quadro ou morreria. E ela tomou a decisão: “Sabe de uma coisa? Vou voltar a fazer minha louça, ocupar meu tempo”. Foi assim que eu cheguei lá, junto com o caminhão do Mauá, e encontrei a casa dela abarrotada de louça. Quase não se tinha como andar pela casa tomada por peças. Sala, quartos, eram pilhas de coisas, só ficou uma passagenzinha estreita para circulação pelos cômodos e, para todo lado que você olhava, havia potes. A varanda era toda tomada, o quintal tinha montes de potes cobertos com plástico à espera do caminhão do Mauá. Naquele dia o caminhão apareceu e ela voltou a vender sua louça. Você tem aí a dimensão da importância desse fazer para aquela mulher. Uma mulher que percebe que ou faz o objeto ou morre. Então esse objeto não pode ser reduzido a uma mercadoria simplesmente. Ele é sua vida. Houve outro caso, também no Nordeste, que não foi vivido por mim, mas me foi relatado, e me impressionou bastante. Era um projeto que se voltava pra produzir objetos de acordo com um *design* moderno, contemporâneo, enfim, era uma comunidade de bordadeiras que tradicionalmente bordavam no pano branco flores altamente coloridas, ramos de flores azuis, amarelas, vermelhas, etc., ramagens bastante coloridas e bonitas segundo a estética nativa. Só que eram produtos difíceis de venda fora do merca-

do, digamos, popular porque não atendiam ao gosto de segmentos dos grandes centros orientados por outros princípios estéticos. A fim de atingir esse outro segmento do mercado, as bordadeiras foram orientadas a desenvolver um tipo de trabalho mais de acordo com o gosto urbano, gosto esse definido a partir de uma pesquisa de mercado feita em São Paulo. Segundo a pesquisa, elas deveriam seguir a tendência do momento em que vigoravam os tons sobre tons. O projeto providenciou a matéria prima “correta”: tecidos e linhas harmonizadas. Comprou-se linho verde garrafa e linhas em matizes de verde pra bordar sobre o verde garrafa, se comprou linho azulão com linhas em diferentes tons de azul para a mulher bordar o ramo de flor azul sobre o tecido azul. E por aí foi, de modo a ela fazer jogos americanos, como se dizia, “de fino gosto”. Uma das pessoas que trabalhava no projeto relatou-me que, um dia, chegou à cidade e foi visitar uma artesã. Quando passou em frente à janela, ele a viu sentada na sala, bordando, e percebeu que ela, ao vê-lo chegando, escondeu alguma coisa por baixo de uma almofada, no sofá. Ele entrou, cumprimentou-a, se sentou e começou a conversar, mas sempre intrigado com o quê ela teria escondido. Ele então pediu um copo d’água e ela se levantou e foi buscar. Aí ele foi lá e suspendeu a almofada e debaixo estava um pano, dos antigos panos que ela bordava cheios de coloridos. Quando ela voltou, ele perguntou: “por que a senhora escondeu esse pano de mim?” Ela ficou muito desconcertada e respondeu: “Ah, o senhor me perdoe, eu sei que o senhor não gosta, não quer que eu borde assim, mas eu tenho muita saudade dos meus bordados. Então eu tava bordando um pano para mim”. Isso fez surgir dentro dele uma tremenda crise, e ele me dizia: “não é isso que eu que-

ro para ela, nem para mim”. É politicamente correto fazer com que essa mulher negue a estética dela, a cultura dela, os valores dela, pra atender a um mercado que quer outra coisa? Porque, para essa mulher, o bordar não é só atender um mercado. Quando essa mulher está bordando, ela está bordando algo que preenche também parte da vida dela, a bordadeira não executa mecanicamente uma estética sobre um pano. Ela coloca ali a percepção dela de cor, de sentido de estética, de harmonia de concepções que vão muito além do ato mecânico de enfiar uma linha numa agulha e com ela transpassar o tecido para cima e para baixo. Ela borda ali também sua visão de mundo. E isso tudo tem a ver com a vida dela, quer dizer, essa mulher também poderia estar morrendo, como Dona Nitinha, se não fizesse aquilo que, eu diria, o coração dela pedia. Não é só o que o mercado pede. São sobre coisas como essa que eu me bato, às vezes, nesse mundo do artesanato: que se percebam essas nuances da vida das camadas populares, porque há uma política no Brasil voltada pro artesanato que prega que o artesão brasileiro não tem competência, que ele não domina o mercado e que temos que formar o artesão para o mercado. Eu contesto isto e proponho sempre que temos de formar o mercado para o objeto artesanal, o mercado é que tem que perceber que esses objetos não são mera mercadoria, que há uma cultura embutida neles. Que existe uma dona Nitinha. Que existe uma bordadeira no nordeste que é feliz quando executa os bordados que gosta. Então é esse o nosso papel como antropólogos voltados para o campo do artesanato. Eu me considero, como diria o Roberto Cardoso de Oliveira, “um antropólogo da ação”, que está voltado pra intervir na realidade e brigar pelos valores culturais dos próprios artesãos e por uma estéti-

ca nativa e pelo respeito que se tem que ter com essas formas culturais que não podem estar sujeitas às regras do mercado somente.

Paulo - Tem outra questão, que eu acho que complementa o que você vem falando. Atualmente existem várias políticas públicas voltadas para o fomento do artesanato, desde o Programa do Artesanato Brasileiro, o PAB do Ministério do Desenvolvimento Indústria e Comércio, como também as políticas do SEBRAE, as políticas do Ministério do Desenvolvimento Agrário como o Projeto Talentos do Brasil, poderia enumerar aqui várias políticas e projetos voltadas para o artesanato, o que eu queria ouvir de você é: quais seriam os limites e possibilidades dessas políticas públicas, hoje?

Ricardo - Grosso modo, eu diria que os limites são aqueles que são dados pela própria cultura e as possibilidades são também aquelas dadas pela cultura. Isto é, eu acho que existem muitas políticas públicas para o artesanato, assim como existem muitos tipos de artesanato. Eu defendo que artesanato é aquele modo de fazer objetos que se configura basicamente pelo uso das mãos. Nesse sentido, eu não defino que artesanato se opõe à arte, coisa que muitos fazem. Para mim, artesanato se opõe ao que é feito pela máquina, à indústria. Tudo que é feito pela mão é artesanal, e quando eu estou falando de artesanato eu estou me referindo a processos de feitura de objetos. Por isso a oposição para mim é dada pelos objetos feitos à máquina, que são os objetos industriais. Agora, falando do campo do artesanato, temos uma realidade infinita de coisas. Temos o artesanato de cunho tradicional, feito em comunidades e que reflete a realidade daqueles locais, daquelas pesso-

as, daquelas famílias, que respeita um fazer que vem passando de geração em geração; geralmente é um artesanato transmitido de pai para filho, muito mais pelo ver fazer que pelo processo formal de ensino; é vendo a mãe fazer panelas e brincando com os restinhos de barro que a menina aprende o ofício. É brincando que ela faz sua primeira panela. E a segunda, a terceira, e quando se vê, brincando de fazer panelas, ela virou uma artesã. O olhar ensina muito, é o modo como se aprende a fazer, como na renda de bilro; os relatos são muitos, da mulher que diz: “Ah, eu aprendi vendo minha mãe fazer. Ela ficava lá, na almofada, eu olhando. Quando ela distraía, saía pra alguma coisa, eu sentava ali e fazia. Aí eu fazia errado, ela vinha e me batia, dizia que era para eu não mexer, mas eu era insistente e queria fazer e foi assim que eu fui aprendendo”. Deste tipo de relato eu tenho muitos, quer dizer, o ver fazer para aprender a fazer. Esse é um artesanato radicalmente diferente de outro tipo de artesanato, do que faz uma mulher que, premida pela necessidade de gerar renda para sua sobrevivência, numa zona urbana, por exemplo, com dificuldade de inserção no mercado de trabalho, procura uma revista na banca de jornal ou um cursinho de artesanato para aprender a fazer bonequinhos de porcelana fria para vender no shopping, que é também um tipo de artesanato; ou do jovem que, na década de 1960, aprendeu a cortar couro, fazer cinto, sandália, etc., que faz um artesanato classificado como hippie, e que hoje já velho, continua a fazer isto como modo de vida. Enfim, todas as formas de trabalhar com a mão são formas artesanais. Sobre políticas públicas, então, eu acho que tem inúmeras políticas públicas que se voltam legitimamente a apoiar esses diferentes tipos de artesanato. Então quando você cita o MDIC, por exemplo, eu acho que o MDIC

tem um compromisso com o fazer artesanal globalizado no Brasil. Deve estar voltado para pensar esse universo de maneira geral, atendendo aos mais diferentes segmentos do fazer artesanal. Agora, quando penso este programa dentro do Ministério da Cultura, acho que é um problema, porque há todo um segmento com que o MDIC atua, que são os artesãos que não têm a tradição cultural do fazer, que fazem objetos orientados por um mercado urbano e de acordo com as tendências ditadas pela moda, que ficarão desguarnecidos dentro do MinC. Então, esse artesanato urbano que hoje o MDIC apóia - ou que teria o compromisso de apoiar por intermédio do PAB, o Programa do Artesanato Brasileiro - seja porcelana fria, sejam os *bótons* e imãs de geladeira feitos em resina, as caixinhas de MDF, seja o que for, esses produtos e seus produtores não vão encontrar espaço no Ministério da Cultura porque o MinC está preocupado, ou deveria estar preocupado, com modos de fazer que tenham a ver com a questão da identidade de grupos e a tradição do fazer desses grupos. Então eu acho que o PAB está bem onde está. Talvez o que lhe falte seja melhores condições de atuação. Agora, temos que definir competências; você cita o SEBRAE, essa para mim é uma das agências mais problemáticas, embora séria também, no mexer com o artesanato. Eu penso que o SEBRAE andou investindo muito na transformação, a meu ver muito violenta e rápida, de comunidades tradicionais, querendo inseri-las no mercado. Janete Costa, uma arquiteta que usava muito o artesanato brasileiro em projetos de decoração, falecida recentemente, usava uma frase que eu considero perfeita. Ela dizia que no artesanato brasileiro tradicional, você tem que interferir sem ferir, tomar o cuidado de nunca desrespeitar os valores, os princípios das

comunidades produtoras. O que a gente verifica pelo Brasil é, muitas vezes, muitas interferências que feriram radicalmente as comunidades, que mutilaram mesmo, se é que não mataram muitas comunidades no seu fazer criativo, onde o *designer* chegava e apelando para o discurso da competência, a partir de um domínio de classe muito forte, implantava uma verdade que era dele: “eu sou aquele que sabe, eu sou o representante de uma camada social que tem o domínio do saber e o artesão é o representante da camada social que tem a habilidade no fazer”. Quer dizer, aquela velha dicotomia entre o pensar e o fazer, pela qual cabe a mim pensar, criar, conceber a coleção, projetar a coleção, porque eu domino o que o mercado quer, domino as novas tendências, fui para Milão, fui ver o desfile na Itália, então, esse saber é meu, e eu projeto e você vai fazer, você é artesão, você é extremamente habilidoso, você domina a técnica, você vai executar o que eu projetar. Então vamos realizar um ótimo casamento, porque vou pensar super bem, vou definir as coisas, você vai executar e ninguém vai nos barrar. E, juntos, vamos conquistar o mundo. Este discurso, aqui inventado por mim, na verdade não é tão inventado assim. Eu ouvi mais ou menos isto de um *designer* espanhol, trazido por uma agência para ensinar *design* aqui no Brasil. E ele chegou aqui nesta instituição, nesta mesma sala em que a gente está, para me pedir justamente uma relação de endereços de artesãos, de comunidades pelo Brasil onde pudessem atuar. O discurso era este: que ele, europeu, dominava a tendência que o mercado queria e que o brasileiro era muito destro. Então, que a parceria entre a Espanha e o Brasil poria o artesanato brasileiro no *top* do mundo, porque ele sabia o que o brasileiro deveria executar para ganhar o mercado internacional;

o que é um discurso classista, elitista, colonialista, para não dizer coisa pior. Agora, se a gente olhar em torno, veremos que esse discurso está presente não só no *designer* espanhol que me procurou. Está presente aqui no Brasil, no discurso de muitos profissionais formados no país e que acham ter a primazia do gosto, o domínio do mercado e que o artesão brasileiro é mera mão de obra. Isto não passa daquela visão de que as classes subalternas só sabem fazer e só à elite pensante cabe programar as coisas a serem feitas.

Paulo - **Aí já vem uma questão que é a continuação da sua fala também, quer dizer, o artesanato ele é pensado nesse binômio: tradição e mudança. No seu trabalho você fala da questão da mudança no artesanato e eu coloco a questão: em que medida o artesão ou a artesã participa do processo de mudança? Porque não é que a mudança seja negada e sim: como se dá a mudança, quem são os agentes sociais neste processo, o artesão é atuante no processo de mudança?**

Ricardo - Eu acho que sim. Primeiro, a questão da tradição e mudança. Muitas vezes se tem uma visão errada do que seja tradição, porque tradição pressupõe mudança. A condição básica para algo ser tradicional é que mude, porque se não muda, vai se cristalizar no tempo e vai morrer, vai virar um fato histórico e não tradicional. O que é o tradicional? É o que está vivo, presente hoje na sociedade. E para estar presente hoje, como arte do passado, se pressupõe a mudança, porque a sociedade muda permanentemente. Então, se você observar, todo elemento tradicional é uma expressão que vem mudando no tempo. Então, a mudança é algo intrínseco à tradição que vai se re-

criando o tempo todo. A mudança não se opõe absolutamente à tradição. A tradição pressupõe a mudança.

Paulo - O que você pensa da questão do design no artesanato? Uma questão: seria possível uma intervenção consciente? A Prof^a. Raquel Noronha, que trabalha no Departamento de Design da UFMA, ela fala sempre daquele modelo que o Wright Mills critica muito, que é o design no centro e ela coloca outro paradigma que seria o design ao lado, ou de mãos dadas, parceiro.

Ricardo - Concordo plenamente com a professora. Acho que é isto. É possível mudar esse quadro se você tirar o modelo de design no centro ou, eu diria, de design em cima, que se julga a cabeça que vai pensar o processo de criação do objeto. Se o designer se coloca ao lado do artesão, esse quadro muda totalmente. Eu lido o tempo todo com um tipo de artesanato, que é o chamado artesanato tradicional, ou artesanato de raiz, ou artesanato cultural, etc. Não com outros tipos de artesanato, que para mim são tão legítimos quanto, enquanto expressão de mercado, para ganho, geração de renda, ocupação de mão de obra, etc. Mas, o artesanato tradicional demanda do designer uma preocupação a mais: o designer que vai trabalhar com uma comunidade tradicional, que é portadora de um saber cultural que vem de gerações passadas, há que ter muito respeito por essa população da qual se aproxima. Não pode chegar intervindo de forma avassaladora naquilo que o artesão faz, porque as populações elaboram formas que foram consagradas no tempo. O papel do designer nesse caso é dar suporte para a produção dos objetos. Tradicionalmente os objetos da tradição são feitos para atender o consumo local, do

próprio grupo familiar, ou de vizinhança, e neste circuito ele pode estar perfeito, nesse ambiente em que ele vive. Agora, a sociedade de hoje cresceu, foi se globalizando, etc., então a gente quer que esse objeto também atenda a um público maior, que ele saia do circuito local, regional e atinja um mercado nacional ou internacional mesmo. Para isso, podem faltar algumas condições a esse objeto, como, por exemplo, a condição de transporte. É o caso das cerâmicas. No contexto tradicional, o indivíduo faz a cerâmica na casa dele e, quando chega a manhã de sábado, pega o burro, o jumento, põe sobre ele os caçoais em que vai acomodando as peças, protegendo-as com capim, com folha de bananeira, de coqueiro e toca o burrinho até o mercado para vender sua louça. Agora, quando essa louça tem que sair, pegar a estrada, de caminhão ou de avião, como é que se embalam as peças? Como é que se faz uma embalagem que permita essa louça não quebrar? Esse é um campo que o designer tem que trabalhar bem: a embalagem do produto. Na feira/exposição do Mercado Brasil de Artesanato Tradicional, uma quantidade enorme de peças que vieram de Tracunhaém- PE chegou quebrada. Mais de 60% de peças de Lagoa da Canoa-AL, também quebrou. Muitas peças de dona Irinéia, de Muquém, também quebraram. Idem de Taubaté, SP. Então precisamos do designer de embalagens para ir a essas comunidades e, a partir das condições locais, desenvolver projetos para que essas peças possam chegar ao destino bem. De preferência, que ele desenvolva sua proposta com materiais que são dados na própria localidade. Eu tive uma vez a experiência de um projeto para cerâmica em que a pessoa contratada propunha, como forma de embalagem, umas caixas de papelão reforçado, totalmente inviável do ponto de vista finan-

ceiro para a comunidade de baixa renda adquirir. A caixa sairia muito mais cara que o próprio objeto. E ainda mais: ele propunha usar como elemento de embalagem, no interior da caixa, pipoca. Sugeriria que a comunidade plantasse milho, pra colher o milho, estourar a pipoca para com ela acondicionar as peças. Isto numa região do semiárido, sequíssimo, onde seria muito difícil a população ter bom resultado no plantio. E se o conseguisse, as pessoas iriam comer a pipoca e não usá-la como isopor natural, como era proposto. Esse é um dos campos em que o *designer* podia se somar ao artesanato tradicional, desenvolvendo embalagens, tanto para transporte das peças quanto para apresentação delas. Desenvolver material de informação sobre o objeto. O artesão que sempre fez aquela peça para vender em seu próprio meio sociocultural, não tem preocupação com uma etiqueta que informe o que é aquele produto, sua procedência, quem o fez ou como foi feito. Então, cabe ao *designer* desenvolver *tags*, *folders* que informem que aquele objeto foi feito por seu Fulano, em tal lugar, que ele vem de uma tradição X, Y ou Z. Enfim, agregar ali o tal do valor que essas informações são capazes de evidenciar para que o consumidor tenha dimensão de que esses objetos também participam do mundo da cultura. Outra questão que vejo como importante do *designer* trabalhar é quando os objetos não funcionam bem. Há um texto meu que trata disto, onde falo das jarras pra água de Irará na Bahia, que para mim, têm uma forma perfeita, que já foi testada e consagrada gerações após gerações como uma forma boa para conter e servir água. Agora, o que vinha acontecendo? Você comprava a jarra, que chamam caboré, e punha água. Dali a pouco, a água vazava toda. Porque havia um problema ali que não estava na forma do objeto, mas tal-

vez no modo como tinha sido feito, ou no tipo de matéria prima usada. Aí se foi investigar e se verificou que, como os artesãos falavam, “o barro estava fraco”. Na realidade, a reserva de barro estava acabando. Então, o barro que os artesãos estavam colhendo já não era um barro de boa qualidade. É em casos como este que nos cabe intervir. Cabe-nos investigar qual é o problema do barro, o que seria bom adicionar a ele para recuperar sua boa qualidade. E levar ao artesão essa informação. Jamais vou querer mexer na forma dessa vasilha porque é uma vasilha cuja forma me basta, mas sua função não me satisfaz. É nesse campo que o *designer* pode ajudar a trabalhar e nunca mexer na asa do jarro, no biquinho do jarro, que é onde se comete muita violência, onde se fere, na interferência. Agora, é possível se fazer intervenções conscientes sim, se você chega a trabalhar com essas comunidades em pé de igualdade, lado a lado, não se achando superior a elas, mas respeitando todo o saber que está ali armazenado e oferecendo seu saber no que possa somar com o saber da comunidade. Quando uma comunidade produtora de artesanato tradicional tem problemas, estes são geralmente decorrentes de mudanças, como estes que eu citei. Quer dizer, a louça agora tem que ser deslocada para o mercado distante e a comunidade não domina o conhecimento de embalagem de modo que chegue intacta a seu destino. Em sua tradição o artesão não tem resposta ao problema, pois sempre fez louça e vendeu na porta de casa e, de repente, tem que encaixotar a produção e mandar para longe.

Paulo - É outro mercado?

Ricardo - Exato. E aí, quando há essa mudança, verifico que o artesão nem sempre

domina a novidade. É o mesmo com a matéria prima, a questão do esgotamento das fontes naturais. Aí depende de um conhecimento outro, que muitas vezes ele não tem.

Paulo - Então aí você está falando dessa relação com o mercado. O que tu achas que muda nessa transição do mercado local para o mercado nacional e mesmo internacional? Em um texto você fala da possibilidade de haver produção artesanal com linhas de produtos diferentes, uma linha mais tradicional e uma linha mais inovadora.

Ricardo - Fizemos isso com as cuias de Santarém, aquelas cuias tão comuns nos lares da Amazônia e que são muito usadas para se tomar tacacá. Em Santarém, elas são produzidas principalmente em comunidades das áreas de várzea, no Aritapera, às margens do Amazonas. Percebemos que as cuias desenhadas, “rascunhadas” como dizem na região, com incisões, estavam desaparecendo. Aí fomos saber o que estava havendo e descobrimos que a dúzia da cuia vendida toda preta custava três reais. As artesãs, as chamadas “cuieiras”, faziam as cuias e as vendiam aos regatões, a três reais a dúzia para que as revendessem em mercados como Santarém e Belém. Ali, essas cuias eram então rascunhadas por outras pessoas ou vendidas ao consumidor final, sem decoração. Se as cuieiras rascunhavam a cuia toda, o que demandava um tempo muito maior de trabalho, isto só acrescia R\$0,50 ao preço da dúzia que passava a ser vendida a R\$3,50. Ora, do ponto de vista do trabalho, não tinha sentido estar rascunhando cuia. Daí só ter cuia preta. Nós, aqui no CN-FCP nos preocupamos com isso, porque essas cuias vêm de uma tradição enorme. Alexandre Rodrigues Ferreira, no século 18,

quando esteve na região, observou esse trabalho que já era feito pelas índias de Monte Alegre. Em Portugal há uma coleção belíssima das cuias coletadas por ele. Resolvemos então, num projeto coordenado pela antropóloga Luciana Gonçalves, incentivar as mulheres a voltar a rascunhar as cuias e, para isso acontecer, era necessário que nós garantíssemos o mercado. Então passamos a promover exposições fora da região, de modo que elas tivessem um mercado mais vantajoso do que aquele oferecido pelo regatão. Só que muitas delas já tinham perdido a referência dos desenhos. Então, recuperamos junto aos museus de Folclore e Nacional, aqui no Rio, o MAE em São Paulo e o Goeldi em Belém, os padrões das cuias que estavam nos acervos destas instituições. Editamos uma cartilha e levamos para elas, para que tivessem inspiração nos desenhos antigos das cuias. Só que a tradição, como já falamos, é mudança também, e estava fazendo muito efeito um tipo de rascunho que é chamado de decoração “étnica”, que era transpor padrões geométricos de culturas indígenas para as cuias. Ao invés de terem figuras como flores e arabescos, padrões criados antigamente, eram encontradas no mercado cuias decoradas com grafismos indígenas. Em Belém, na Praça da República, onde tem uma feira de domingo que vende muita cuia, no ver-o-peso, em lojas de produtos amazônicos, podiam ser encontradas cuias com padrões geométricos da cerâmica arqueológica marajoara e também de grupos indígenas, que nada tinham a ver com a realidade do Aritapera. Eram padrões dos Camaiurá do Xingu, dos Carajás do Araguaia, copiados para as cuias. E as artesãs queriam fazer também isto, pois o mercado estava valorizando muito esse tipo de cuia. Aí conversamos com elas e indagamos sobre o que elas teriam de similar na realidade

de mais próxima delas mesmas e chegamos à cerâmica arqueológica de Santarém. Fizemos então um levantamento dos padrões gráficos dessa cerâmica, também nos acervos dos museus e levamos para elas um repertório desses padrões que poderiam ser transpostos para as cuias. A coisa não parou aí. Qual não foi nossa surpresa, ao receber cuias aqui no Centro, enviadas por elas, para venda no espaço de comercialização da Sala do Artista Popular e verificar que, além dos motivos tradicionais e dos padrões geométricos, as cuieiras haviam rascunhado cuias com figuras de peixe-boi, tambaqui, piranha, jacaré. E quando fomos lá, elas nos falaram: - “Ah, resolvemos criar uma outra linha!” Uma linha naturalista com reproduções da fauna amazônica. E elas brincavam com a gente, dizendo que agora tinham três linhas de cuias: os desenhos tradicionais, os das flores tradicionais, os desenhos étnicos e também os desenhos que eram os animais. Isto é a tradição das cuias, com total inovação. A partir de uma provocação nossa de não se perder o desenho tradicional, mas também de respeitar o anseio que elas viam no mercado atual, que queria coisa mais “étnica”, que eram os desenhos indígenas, o grafismo indígena, chegamos a uma proposição delas de transformar os rascunhos das cuias em um terceiro tipo, que eram os animais da Amazônia, pois elas perceberam claramente que havia aí também um grande mercado, por ser a Amazônia, e que muitos indivíduos se interessariam em comprar exatamente por isto. Eu não acho que isto fere em nada a questão da tradição e acho que é este o modo de se caminhar, com respeito aos produtores, no campo do artesanato.

Paulo - Essa concepção sua de que a tradição seria recriada, reinventada, que não se

opõe ao processo de mudança, que é muito interessante na sua abordagem do artesanato tradicional e do cultural. Mas, existe outra realidade que me chama atenção que é a do artesanato do ambiente urbano. Eu fui, por exemplo, em uma feira de artesanato em São Luis do Maranhão onde me deparei com uma artesã que trabalha com material reciclado, que é diferente daquela que usa uma matéria prima natural, ela usava plástico, papelão, enfim, um artesanato que tem seu valor também. Então: o que você pensa sobre esta realidade? Elas se envolvem também com a capacidade de criar utilizando esses materiais reciclados. Seria uma nova tradição sendo criada ou inventada? Como é que você pensa o artesanato no ambiente urbano?

Ricardo - É novo porque se trata do emprego de uma matéria prima nova. É também aquele ponto do Hobsbawn: as tradições são resultado de criações e reinvenções frequentes. Tudo que estamos falando sobre artesanato tradicional, um dia esse tipo de artesanato não era tradicional. Um dia ele foi criado, inventado. Por outro lado, a própria reciclagem é um tema bastante tradicional na criação do objeto artesanal. Se olharmos para trás veremos as bruxinhas de pano, feitas de aproveitamento de pano, os produtos feitos de pneu, de borracha. O Nordeste é riquíssimo nisto: lixeiras, ancoretas, bacias feitas de pneu, as sandálias feitas de solado de pneu, as lamparinas, não sei no Maranhão como se chama, se candieiro, fifó, lamparina, feitas do aproveitamento de lata. Aqui no Museu de Folclore temos uma peça que acho fantástica: é uma lamparina feita de uma lâmpada velha queimada. O artesão pegou a lâmpada que tinha queimado, tirou o filamento interno, botou outro bocal e um pavio e essa

lâmpada voltou a dar luz. A reciclagem não é uma invenção de agora. No Brasil existe uma tradição enorme de trabalhos de reaproveitamento de lixo. Penso que ela cresceu nos últimos tempos, porque a gente está produzindo muito mais lixo e porque existe uma consciência, uma luta, uma preocupação com isto, o que fazer com tanta garrafa *pet*, com tanto plástico, com tanto papel, etc., como reaproveitar estas coisas. Então há a recriação disto tudo aí que acompanha uma tradição do produto artesanal. O homem, o artesão, sempre aproveitou o que o meio ambiente lhe deu para criar objetos. Se estiver na zona rural, e tem madeira ou uma boa fonte de barro, ele vai fazer gamelas, pilões ou potes e panelas com barro. Se estivermos no mundo urbano, onde a matéria prima abundante é o lixo, o *pet*, o papel, etc., com certeza estas matérias serão reaproveitadas para se criar com elas outras coisas: os objetos da reciclagem. O que pode acontecer é algo totalmente novo como o *pet*. De repente, você começa a encontrar muita coisa feita de *pet*, que pode vir a se transformar numa tradição efetivamente, igual aos objetos feitos de borracha e lâmpadas feitas de lata, ou a bruxinha de pano feita de restos de tecido.

Paulo - Repensar até a própria idéia do lixo, não como a coisa que tem que se jogar fora, mas como uma matéria que pode ser reaproveitada?

Ricardo - Exatamente. É interessante que a questão do lixo, da sucata, da reciclagem é sempre pensada a partir de dois vieses: por um lado é associada a uma economia da pobreza, quer dizer, a ausência de recursos faz o indivíduo lançar mão do lixo para criar seus objetos porque ele não tem dinheiro pra comprar materiais nobres. Então ele

se apropria do lixo e cria os objetos porque não teria opção de trabalho com outro material. Outra maneira de se ver a reciclagem é pelo viés político: o indivíduo se apropria do lixo, do que foi descartado, como protesto contra a sociedade de consumo, contra o desperdício, como preocupação ecológica. Trata-se de uma ação política, um ato político. Ou é a total falta de recurso ou é uma ação política que está presente na ação de reaproveitamento.

Paulo - Pode até ter as duas dimensões?

Ricardo - O processo criativo pode ter as duas dimensões. Eu não sei se você conhece, no Paraná, uma mulher chamada Efigênia Rolim. É uma grande artista do lixo e a história dela é muito interessante. Ela é uma mineira que migrou para o Paraná, com o marido e uma penca de filhos. Uma família de origem rural, portanto. Ela saiu do interior de Minas para o interior do Paraná e, por falta de mercado de trabalho, acabou parando na periferia de Curitiba. E ela viveu o azar de o marido ficar doente, totalmente impossibilitado em cima de uma cama, cabendo a ela ter que prover a família. Ela passou então a sair pelas ruas de Curitiba pedindo, catando coisas para poder alimentar o marido, os filhos, aquele sofrimento todo. Ela narra que um dia ia pela rua, já morta de fome, sem saber o que fazer, sabendo que em casa não tinha nada de comida para os filhos, que estavam todos com fome e o marido em cima da cama e ela desesperada. Ela diz que chegou um momento, já de tamanho sofrimento e fome, que passou a ter visões e ela olhou uma coisa que brilhava no chão. Ela achou que fosse uma jóia e saiu correndo para pegar. Quando viu, era apenas um pedaço de papel, um papel de bala. Ela conta que deu

um desespero muito grande, que se sentou no meio fio e começou a chorar, de fome, de desespero, pensando no que poderia fazer, chorando, chorando e mexendo naquele papel na mão. Quando ela olhou, ela havia feito um aro, um anel com o papel. E aí ela teve o grande *insight*: que era catar papéis pelo chão e criar coisas. Ela viu que tinha feito uma forma e poderia fazer outras, como bichinhos e tentar vender esses bichinhos que alguém compraria. E assim ela fez e hoje é considerada uma artista fantástica, que vive de reciclagem. Tem casa própria, tem, como se diz, “condição financeira”, não é uma pessoa rica, mas conseguiu criar a família dela e ter uma situação estabilizada. Para cada coisa que cria com os papéis, ela conta uma história, tudo tem uma história, tem um sentido. E ela vive disto, dos objetos que cata no lixo: papel de bala, papel de bombom, sapato velho, aos quais dá forma e acrescenta uma história, uma estética. Seus objetos passaram a ser disputados num certo mercado. Ela cria do lixo coisas que partiram da pobreza, do desespero, mas, tenho certeza, seu processo criativo não ficou preso à carência de meios. Hoje, Efigênia teria total condição de construir uma obra plástica que não precisasse mais de lixo, mas, no entanto ela tem a opção de trabalhar com essa matéria prima, como expressão de arte, o que é uma coisa fantástica. Aqui no Rio, em Santa Tereza, temos o Getúlio Damada, que os irmãos Campana definem como o grande artista contemporâneo brasileiro. Getúlio realiza uma obra fantástica, toda na base da sucata, do lixo, do *pet*, do plástico, do resto de madeira, peças de computador, etc. Fez uma exposição no ano passado na Alemanha, maravilhosa, onde as pessoas reverenciaram sua obra. Ele tem um trabalho enorme, fantástico, totalmente descensurado. Ele não se preocu-

pa em esconder nada do que faz, o material de sucata que utiliza está ali, presente na peça que cria por vezes o frasco de *shampoo* traz ainda a etiqueta de preço com que foi adquirido no supermercado.

Paulo - É possível você ter um artesanato criativo, que cria outra cultura, uma cultura nova, que tem um valor cultural, assim como o tradicional?

Ricardo - Certamente. E isso acontece a todo o momento. As obras de Efigênia Rolim, de Getúlio Damada e de tantos outros são exemplos disto.

Paulo - Agora falando novamente do objeto tradicional e cultural e dos artesãos e artesãs que trabalham com a fibra do buriti, que é o tema da minha pesquisa. Este artesanato esta presente, não só no Maranhão, mas em outras regiões do Brasil: Minas, Goiás, Bahia, etc. Você mesmo já pesquisou, já trabalhou com regiões que utilizam o buriti. Gostaria que você falasse da importância da fibra vegetal e da fibra do buriti. Qual a importância do artesanato a base da fibra de buriti no Brasil?

Ricardo - Eu posso até falar um pouco, mas o tema é seu, você que é o pesquisador do buriti. O buriti é uma palmeira muito impressionante, porque dela se aproveita tudo, do caule à folha, do fruto à flor. Outro dia eu tomei um licor feito da flor do buriti. E há o doce do fruto, a palha que cobre a casa, faz também a parede, a bolsa e a esteira. O talo da folha faz o brinquedo, a caixa e faz a cadeira, a mesa, a cama e toda a mobília de uma casa. Seu tronco ergue a casa e por aí vai. Isso numa extensão grande pelo país. Por onde se passa, e que se vê buriti, você encontra um artesanato ligado a

essa palmeira. Em Barreirinhas, por exemplo, há uma produção de objetos que é única. São bolsas, chapéus e muitas outras peças de excelente feitura e de um estilo próprio, todo especial. É um tipo de artesanato de buriti que, onde você o encontra, logo identifica como sendo de Barreirinhas, do Maranhão. Por causa do tratamento dado à seda, que lá é chamada de linho. Linho de buriti. Em outros lugares é chamado seda. O que acho muito interessante também é que grande parte das comunidades que conheço, quase que a totalidade, que trabalha com buriti, tem um conhecimento muito grande sobre o manejo da espécie. A história do olho do buriti, de onde sai o linho ou a seda, que só pode tirar um, depois tem que deixar nascer e crescer outro, senão morre a palmeira. Há pessoas que ficam muito preocupadas que a extração contínua acabe com as espécies vegetais. Eu nunca conduzi um projeto que fosse a longo prazo numa localidade, que me permitisse acompanhar as espécies locais e saber se, realmente, a população tem esse cuidado com o manejo. Sei, no entanto, que o conhecimento existe e se revela no discurso dos artesãos: a necessidade de se cuidar da espécie antes que ela desapareça, que se você extrair muito daquele pé você vai matar o pé, então você tem que estar tirando o olho do buriti com bastante cuidado e atenção. Mas este é um tema muito mais seu do que meu.

Paulo - É uma consciência ambiental?

Ricardo - É sim. Só que, às vezes, pode não haver consciência em outras espécies de artesanato. Por exemplo, uma coisa que é muito difícil no Brasil é a consciência dos artesãos de barro. Há uma concepção de que o barro não acaba nunca, suas reservas seriam inesgotáveis. Eu conversei com muitos arte-

sãos que falam: "Não, o senhor está enganado, isso aqui já tinha no meu tempo, vai ter no meu filho, no meu neto, como tinha no tempo do meu pai, no meu avô, meu bisavô. Barro sempre existiu e sempre vai ter, porque ele brota debaixo da terra, ele brota com a lua e ele vai sempre nascendo mais." As comunidades, por exemplo, de Apiaí, no sul de São Paulo, divisa com o Paraná, dizem que "barro é encanto", que ele brota do solo durante a noite. Ele cresce e fica ali escondido debaixo da terra. Basta você descobri-lo. Se você souber olhar a natureza direito, você vai ao lugar certo, cava e vai encontrar o barro. Que não vai acabar nunca. As paneleiras de Goiabeiras, em Vitória, no Espírito Santo, cujo ofício foi declarado patrimônio imaterial do país, primeiro bem declarado patrimônio imaterial brasileiro, por exemplo, tem essa concepção: de que a reserva, o barreiro, ali não acaba nunca, enquanto o trabalho científico está mostrando que o barreiro está se esgotando. Vai chegar uma hora em que a reserva do Vale do Mulembá, onde extraem a argila, vai acabar. Para as "paneleiras", não, aquilo não acaba nunca, há sempre barro mais embaixo, que vai brotando, vai aflorando na superfície. Vai chegar o dia em que vai acabar sim. Isto já acontece em algumas comunidades onde dizem que o barro já não é o mesmo, que "o barro está fraco".

Paulo - E depende da produção. Se for uma produção mais intensa o barro pode acabar?

Ricardo - Pois é, corre-se esse risco quando se intensifica o ritmo de produção. Temos que reconhecer que, em algumas localidades há muito desperdício. Às vezes, se retira o barro de qualquer jeito, se joga fora muito barro e não há preocupação com

a conservação já que se acredita ser um recurso inesgotável. Então isso me preocupa junto às comunidades brasileiras que lidam com barro, embora seja muito difícil mudar a concepção, porque muitos me dizem: “- Não, no caso, o senhor está enganado, isso não vai acabar nunca, porque barro nasce aí debaixo, a gente tira e nasce mais”. Como dizem em Apiaí: “barro é encanto”.

Paulo - Essa consciência ambiental ela é importante não só na fibra vegetal como também no barro?

Ricardo - Ah, sim, em todos os recursos naturais. Agora em alguns casos, vejo que os artesãos estão mais conscientes, outros menos. Eu passei este ano por Aracati, no Ceará, onde fazem aqueles trabalhos com garrafas de areia. Os artesãos estão bastante preocupados, porque eles vêm limites no que fazem, que uma hora vão-se acabar as minas de areia colorida. É tudo muito difícil. Por um lado há os organismos estatais que estão fiscalizando, e que podem impedir que o artesão retire areia por se tratar de um manancial natural que precisa ser preservado. Por outro lado, há a especulação imobiliária ocupando as falésias, áreas que estão sendo loteadas, mansões sendo construídas em cima das falésias onde está a areia colorida. Hoje, há apenas uma área em Aracati onde eles ainda têm acesso para retirar areia, mas retiram com muito cuidado, com medo, porque se o órgão governamental de uma hora para outra proíbe a retirada de areia ali, eles ficam sem a principal matéria prima com que lidam. E os artesãos estão sendo espremidos ali enquanto vêm aquelas grandes mansões sendo erguidas nas falésias, murando tudo, impedindo o acesso e ninguém se impondo contra a especulação imobiliária. E a matéria prima vai ali desa-

parecendo, como aconteceu em Tibau, no Rio Grande do Norte. Daí os artesãos começam a por anilina e pigmento da marca xadrez na areia, para poder pintar a areia com que vão trabalhar, porque os tons naturais estão desaparecendo. Então a consciência e as dificuldades variam de acordo com a matéria prima. O caso da madeira, por exemplo, é difícilíssima em muitas regiões, já que não há o hábito do plantio, do manejo das espécies. Essa questão não diz respeito apenas aos artesãos, como sabemos. É um caso de política, e de polícia, nacional. O desmatamento no país fala por si mesmo.

Paulo - Fale sobre o programa que você coordena hoje: o PROMOART.

Ricardo - O Promoart – Programa de Promoção do Artesanato Tradicional – atua diretamente em 65 polos espalhados pelo país. É o resultado e a continuidade de experiências na área, levadas a efeito pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, que tiveram início há alguns anos. Contando a história toda: em 1983, o CNFCP abriu um espaço chamado Sala do Artista Popular, que se pretendia um espaço de exposição e venda de artesanato qualificado, porque vinha acompanhado de uma pesquisa que situava quem eram aqueles indivíduos que faziam aqueles objetos, como é que esses objetos eram feitos, em que locais, em que situações ou contextos, a importância deles pra aquelas comunidades produtoras enfim, era todo um tratamento novo dado ao objeto artesanal no Brasil. O campo do artesanato que ainda vigorava no país, numa certa concepção de folclore, era visto como composto de objetos que refletiam “a alma do povo brasileiro” e, portanto, como objetos coletivos eram também anônimos. Feitos pelo povo, pelas comunidades, a partir

de saberes coletivos em que a autoria não era importante. O importante é que eles expressassem a realidade de uma “alma nacional”. Em 1983, pretendemos mudar essa visão, mostrando que o artesanato brasileiro era resultado de formas bem concretas de produção, em que havia comunidades produtoras, indivíduos produtores desses objetos e que viviam em situações concretas, produziam em situações concretas. Tudo isso implicou em a gente abrir a Sala do Artista Popular, a SAP, como é mais conhecida, onde passamos a fazer exposições dos trabalhos de indivíduos e comunidades que convidávamos a expor. Para isso realizávamos pesquisa e documentação fotográfica em campo e editávamos catálogos como registro da realidade desses agentes. Falo no passado, mas o projeto SAP está em pleno funcionamento e hoje é subvencionado pela Caixa Econômica Federal. Acredito que seja um dos espaços desta natureza mais antigos do país. É um projeto que vem resultando em grande sucesso. Não conheço muitos espaços como este, que tenham durado tanto ao longo do tempo. Enfim, se convida uma comunidade, faz-se o trabalho de campo, edita-se o catálogo e o expositor exhibe e vende sua produção por um período de 30 a 40 dias, definindo livremente o preço das peças sobre o qual se acrescenta uma taxa de 20%, dizendo que essa taxa contribui, por exemplo, para a contratação da pessoa que faz as vendas, inclusive aos sábados, domingos e feriados, já que o espaço abre também nesses dias. Na verdade, os 20% estão longe de cobrir as despesas do espaço, mas é uma forma de não botar o artesão numa situação passiva diante do que poderia ser “assistencialismo” do Estado. Quer dizer, bancar parte da exposição, mesmo que de forma quase simbólica, dá ao artesão outro estatuto na relação com o Estado: ele não é

o indivíduo que vai receber as benesses do Estado assistencialista. Enfim, a gente passou a fazer essas exposições e praticamente, toda a produção que chega, é vendida durante o período de permanência da mostra. Então, expor na SAP representava uma ótima oportunidade para a comunidade que depois ficava querendo voltar. Só que temos por norma que o grupo expositor não volta porque há muitas comunidades pelo país esperando a oportunidade de expor. Mas a insistência era grande demais. Daí, volta e meia, criávamos um artifício como uma coletiva de presépios, ou uma mostra de imaginária sacra, ou de brinquedos, convidando a todos que trabalhavam com o tema. Mas isso não resolvia o problema porque eram chances eventuais. Resolvemos então criar um espaço que chamávamos “lojinha” para que as comunidades que haviam passado pela SAP e que, portanto, estavam documentadas com catálogo, fotografias, etc., pudessem comercializar sua produção de forma mais permanente, e com informações para que pudessem atender ao público com dados mais qualitativos sobre os objetos e seus autores. Começamos a comercializar então os produtos em forma de consignação. Todos que passaram pela Sala podiam expor e vender permanentemente seus produtos aqui. Só que observamos que as exposições eram inauguradas, as comunidades vendiam, mas, que apesar do sucesso, algumas delas não mais encaminhavam seus produtos. Aí vinha o público e falava: “Olha, vocês fizeram uma exposição da tecelagem de Berilo, lá do Vale do Jequitinhonha. Eu comprei uma colcha e queria comprar outra porque gostei muito ou queria dar de presente, mas nunca mais vocês venderam”. Aí entrávamos em contato com a comunidade para saber por que não mandavam novas peças e ouvíamos que estavam

com problemas para isso. Se era uma comunidade de cerâmica, por exemplo, eu ouvia: “Ah, o barro ficou muito difícil de a gente conseguir, porque era tirado na terra de uma fazenda que foi vendida e o novo proprietário não deixa tirar mais.” Enfim, começamos a ver que havia problemas que não estavam no nível da comercialização, mas da produção. Problemas que impediam os produtores de prosseguir fazendo seus objetos. Aí montamos um projeto chamado PACA (Programa de Apoio a Comunidades Artesanais) de modo a poder ir a campo, diagnosticar o que estava acontecendo e a partir daí, com os artesãos, desenvolver ações que ajudassem a viabilizar o fluxo da produção. Esse projeto foi feito na década de 1990 e como não tínhamos recurso, ficou uns dois anos engavetado, até que fomos procurados, no governo Fernando Henrique, pela equipe da primeira dama, a antropóloga Ruth Cardoso, que queria investir no campo do artesanato. Havia no Brasil uma tradição de as primeiras damas trabalharem com artesanato. Existiu a LBA que sempre era presidida por primeiras damas, onde o artesanato ocupava um papel muito especial. Ruth Cardoso vinha organizando a Comunidade Solidária. Havia a Alfabetização Solidária, a Universidade Solidária, a Capacitação Solidária e ela queria também introduzir o ramo do Artesanato Solidário, mas não queria trabalhar na forma que tradicionalmente se trabalhava do assistencialismo, do clientelismo, da troca do apoio pelo voto. Queria uma forma mais respeitosa de se lidar com as comunidades tradicionais produtoras de artesanato e nos buscou naquela época, justamente, pela experiência que a instituição tinha acumulado ao longo dos tempos no trato com o artesanato. O casamento foi perfeito, porque tínhamos o PACA, uma metodologia na gaveta, esperando

oportunidade. Acabamos abrindo mão do nome PACA e foi criado o Artesanato Solidário, que foi testado no pólo do Candéal, no município mineiro de Cônego Marinho, que acabou se transformando em minha tese de doutorado. A metodologia foi adaptada, funcionou, e chegamos ao modelo que se implantou como Artesanato Solidário. Trabalhamos com 26 comunidades naquela época. O Artesanato Solidário vigorou, como uma ação do governo até o final do governo Fernando Henrique, quando foi transformado numa OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público), porque dona Ruth temia que, com a mudança de governo, o programa desaparecesse. O Artesol existe ainda hoje, com sede em São Paulo, e atua em vários pólos artesanais pelo país. Nós permanecemos aqui, no CNFCP, órgão do IPHAN/MinC e criamos então, esse novo programa chamado PROMOART, que é um programa de apoio a comunidades tradicionais, de produção de artesanato tradicional, com recursos do *Mais Cultura* e aporte do BNDES. Estamos atuando, nesta primeira fase, em 65 comunidades de 22 Estados do país. É através do Promoart que estamos no Maranhão, nos municípios de Barreirinhas, apoiando as artesãs do buriti, em Raposa, apoiando as rendeiras do bilro e em São Luis, com os bordados criados a partir do bumba meu boi. É um programa que tem como princípio o não direcionamento em termos de ações. Atuamos orientados por um rol de possibilidades que é discutido com cada comunidade, a partir de um diagnóstico inicial e de reuniões com os artesãos. Através desses mecanismos se definem quais os problemas daquela comunidade, em que linha se vai atuar, como atuar, etc. É um programa muito aberto, que pode atuar tanto no apoio à produção como na comercialização ou na divulgação. Podemos de-

envolver ações como compra de equipamentos, facilidades de acesso a matéria prima, compra de matéria prima, promover oficinas de gestão, organização de grupo, associativismo, repasse de saber, em que os mais velhos, os mestres, transmitem seu conhecimento para os mais novos, oficinas do que chamamos identidade cultural, em que se discute o valor dos ofícios artesanais. Muitas vezes, as comunidades não têm consciência da importância daqueles objetos que produzem e elas mesmas se admiram: – “Mas seu Ricardo, o senhor saiu do Rio pra vir aqui ver essas coisas! O quê o senhor vê de bonito nisso? Isso não vale nada.” Então você discute com eles toda a importância do seu fazer, do conhecimento que está contido ali. Realizamos ações como doação de computador, para aquelas comunidades que já estão mais estruturadas e querem realizar, por exemplo, venda pela internet, elaboração de catálogos de produtos, exposições, documentários etnográficos para divulgação dos pólos, elaboração de site, embalagens, enfim, as linhas de ação são muitas e o programa atua dependendo da comunidade, a partir do que se planeja de comum acordo com os artesãos.

Paulo - O PROMOART é um programa permanente?

Ricardo - Esta primeira fase que começou no ano passado, 2009, vai até o ano que vem. Estamos numa fase inicial, portanto, vendo como a coisa vai prosseguir. É uma fase que está em teste, na verdade. Tudo foi muito difícil no início, porque estamos sujeitos a uma legislação pública muito árdua e difícil de lidar, em especial para você mexer com artesanato no país, pois a legislação pública tem pressupostos que exigem uma sociedade organizada. E o setor artesa-

nal geralmente não está organizado nas bases que a legislação entende por organização. E nem sei se deveria estar. A legislação pressupõe, por exemplo, que você só pode aplicar recursos em obras, como construir ou reformar uma oficina, se ela não for uma propriedade privada. Ora, na grande maioria, as oficinas artesanais acontecem em casa dos mestres. É ali que se dá todo o processo de transmissão de saber, todo aprendizado e toda a produção. A legislação, no entanto, cria obstáculos a que eu possa reformar essa oficina para que o grupo tenha melhores condições de produção. Então ficamos amarrados em estruturas como associações e cooperativas que, por vezes, inexistem junto aos grupos com os quais atuamos. É preciso que se reconheça que a *forma de organização familiar*, por exemplo, é uma forma tão legítima como a associação. É o que venho defendendo: obrigar uma comunidade que está estruturada em núcleos familiares de produção de artesanato a se transformar numa associação com CNPJ, pra eu poder apoiá-la, é um contrassenso. É negar os princípios culturais da organização artesanal. Se eu reconheço que o valor da produção artesanal está no modo como seus produtores fazem as coisas, em sua visão de mundo, seus valores, sua cultura enfim; por que eu tenho que transformá-los numa associação com CNPJ? Mas, infelizmente, é isso que a lei exige.

Paulo - Famílias e grupos também, grupos de vizinhança?

Ricardo - Grupos de vizinhança, exato. Por que eu não posso reconhecer esses grupos como legítimos? Eu não posso, por exemplo, investir recursos do programa para consertar um forno de queima de louça, de cerâmica, em determinada comunidade,

porque o forno, embora atenda a um número grande de artesãos, está construído no terreno de Dona Fulana. Pela legislação, para eu arrumar esse forno, que está deteriorado, por mais simples que seja a ação como, por exemplo, cobri-lo, fazendo uma cobertura de modo que o grupo possa fazer a queima da louça sem o risco de perder toda a produção com a chegada repentina de chuva, durante uma sessão de queima, eu tenho que transformar esse grupo numa associação. Paralelamente, a dona do quintal onde o forno comunitário foi erguido tem que dimensionar aquele terreno, ir ao cartório, doar esse terreno para a associação. Só então eu poderei investir dinheiro público e consertar esse bem, que é um bem de um grupo constituído, mas não reconhecido pela legislação pública. É uma situação ridícula, pois, muitas vezes, a solução do problema do grupo não chega a 200 reais e eu não posso aplicar um real sequer na ação de salvaguarda desse bem.

Paulo - Acaba tendo que fazer uma intervenção?

Ricardo - O tempo todo é assim. Então acaba sendo muito árduo. Estamos perdendo muito tempo numa burocracia de meio para poder realizar uma ação lá no fim. Sinto-me como se negasse o valor que aquela forma de cultura tem, e que no discurso eu valorizo. Eu digo que o grande valor cultural do artesanato de cunho tradicional está no modo como os indivíduos, seus produtores, se organizam para produzi-lo. São grupos familiares ou de vizinhança, de compadrio, etc. Agora, na hora de eu apoiar esses grupos isso tudo não vale nada, eu tenho que transformá-los, e eles têm que ser uma associação ou uma cooperativa com CNPJ, porque eu não posso aplicar dinheiro públi-

co em formas organizacionais senão aquelas que a administração pública tacanha define como legítimas. Cansa ter que vencer dificuldades como a que enfrentamos numa determinada comunidade na Bahia onde, para retirar o barro, lá nas gripas de um morro, as mulheres passavam por grande sacrifício. São pessoas idosas que dependem de alguém que extraia o barro e o transporte lá de cima para baixo. A solução apontada pela própria comunidade, que facilitaria muito a vida das artesãs, seria comprar um jumento. Isto evitaria que as pessoas tivessem que descer a serra com o barro pesado nas costas. E como você compra um jumento, a partir de princípios que vêem o uso de um jumento como índice de atraso, de não desenvolvimento? Aí, as “instituições” falam: “Ah, não seria mais aconselhável doar um helicóptero? Será que elas não gostariam de um helicóptero? Ou seria mais produtora construir um teleférico? Será que um teleférico não resolve o problema?” É claro que estou exagerando, mas a situação vivida foi quase esta. Quero dizer que o grau de diferença de lógica, as escalas de valor são muito distintas. E nós, gestores públicos ou “antropólogos da ação” temos que descobrir caminhos para lidar com a legislação. Temos que encontrar mecanismos, formas de driblar essas dificuldades sem cair na ilegalidade, para poder executar projetos. Com isto você perde um tempo enorme e o tesão pelo que faz. Há um desgaste enorme e, o que é pior para mim, você desmerece exatamente aquela cultura que quer valorizar. É a forma de organização familiar que permite fazer aquela louça. Para apoiar os produtores tenho que transformá-los numa associação, negando aquela forma de organização, de vida, que entendo como a riqueza a ser preservada.

Paulo - É uma dificuldade do programa?

Ricardo - Do programa em relação à legislação que vigora no Brasil hoje, que parece que é feita a partir do pressuposto de que você quer burlá-la a todo tempo, de que você é sempre um desonesto, que quer lidar com as coisas de modo escuso. Então, somos subordinados a uma legislação restritiva, porque em princípio somos desonestos. Então nada é possível fazer. Esse é um problema seriíssimo que dificulta muito na condução de políticas públicas que lidam com comunidades tradicionais de baixa renda, que seguem princípios organizatórios outros que não aqueles defendidos pelo Estado “racional” moderno. Fazer artesanato não é uma ação isolada. É aquilo que falávamos no início: o objeto artesanal tradicional não é mera mercadoria, tem a ver com a cultura, tem a ver com o modo como as pessoas são. O indivíduo não faz o objeto só porque precisa ganhar dinheiro. E isto não pode ser ignorado e, portanto, nas ações voltadas para o setor, não dá para pensar isoladamente nisto, porque muitas coisas dependem de outros fatores. O ideal seria a reunião de várias instâncias públicas para se trabalhar. Eu conheço comunidades que produzem artesanato excelente, mas que para lidar com elas, tenho que atuar também na questão da cidadania, porque as pessoas não têm um documento, são analfabetas, têm problemas de saúde, moram em terras sobre as quais não têm qualquer título de propriedade ou posse. Então, se eu quero apoiar o modo como produzem, tenho que atacar esses males. Não adianta eu querer a produção de uma comunidade onde as mulheres estão doentes. Eu preciso do Ministério da Saúde junto, para transformar essas pessoas em pessoas saudáveis para poder produzir o artesanato. Eu quero

levar essas pessoas para expor o que fazem, em Brasília, em São Paulo, aqui no Rio, pelo Brasil, mas as pessoas não têm documentação para viajar, não posso trazê-las aqui porque não têm identidade, não têm CPF, eu não consigo comprar uma passagem de avião e embarcá-las. Então é preciso resolver a questão da cidadania, é preciso documentar essas pessoas. Se são analfabetas, como é que vão tomar conta do processo de suas vidas como artesãs? É o que eu gostaria que acontecesse, que elas se estruturassem e vivessem do que sabem fazer. Mas aí eu esbarro no analfabetismo, esbarro muito na questão do alcoolismo junto a camadas de baixa renda e isto é um problema sério. Esbarro no problema da ausência de títulos de propriedade em comunidades que ocupam áreas há centenas de anos. E com elas eu não posso aplicar um tostão do dinheiro público. É como se, para o Estado brasileiro, elas não fossem cidadãs, não existissem.

Paulo - A questão é que tem vários problemas na realidade social dos artesãos.

Ricardo - Há situações dramáticas. Há comunidades de baixa renda, com necessidades grandes, um nível de fome extrema, de carência absoluta. Aí você implementa a questão do artesanato e eles produzem, aí você faz uma exposição e gera um montante de recursos. E você fala: “-Que maravilha! Venderam tudo, agora vai entrar um dinheiro grande lá.” Num caso verídico, quando o dinheiro chegou à comunidade, qual foi a primeira coisa que os artesãos fizeram? Saíram e foram comprar comida para casa. Só que antes da comida, compraram a bebida, a cachaça. E aí voltaram para casa, aonde não chegaram. Isso eu presenciei, pessoas caídas à beira da estrada, com as compras ao lado, abraçadas à garra-

fa de cachaça. Totalmente alcoolizadas não conseguiram chegar a casa. Em determinadas comunidades, em conseqüência do álcool, há muita violência. Quanto mais dinheiro entra, mais se bebe, por uma questão social e cultural que é muito séria, que não dá para um antropólogo sozinho resolver. Porque essa comunidade da qual estou falando tem o hábito da bebida muito arraigado em sua maneira de viver. As crianças começam a beber muito cedo. Os pais têm o hábito de, a partir de dois meses de idade do bebê, pegar meio copo d'água, misturar uma colherinha de cachaça, umedecer um paninho e dar ao bebê para chupar. “- Não tem problema não, ele fica calminho, dorme a noite toda, é só uma coisinha pra criança acalmar e dormir bem à noite”. A partir de dois meses eles chupam cachaça com água, então o grau de alcoolismo na comunidade é enorme, acredito que 98% da comunidade é alcoólatra. Eu não sei como lidar com isso. É preciso o pessoal da saúde junto. Então as políticas públicas para o artesanato, a meu ver, carecem disto: precisam do entrosamento de diferentes setores, de diferentes ministérios, para atuar em todos os planos, da cidadania, à saúde, educação e cultura.

Paulo - Precisa de um esforço conjunto?

Ricardo - Enquanto política pública isto se pressupõe.

Paulo - A última questão Ricardo é a questão dos trabalhadores do artesanato.

Ricardo - É uma questão séria, a da profissão. Já há um tempo que se discute isso. Lembro-me, há uns vinte anos atrás, eu indo a Brasília para reuniões de discussão sobre a matéria. A questão da profissionalização, da carteira de artesão, a questão da

contribuição, da aposentadoria. É um ponto complexo porque é uma categoria muito ampla, você tem hoje desde esse artesão urbano formado em cursos do SENAC, SENAI ou ligados ao SEBRAE, que é uma gama de pessoas que vêm pensando o artesanato como mercado, artesãos discutindo questões de incubadoras, de estratégias de inserção no mercado, até o trabalhador rural que faz o artesanato na hora vaga, na entressafra. Então é uma categoria de produção muito complexa. Pensar o artesanato como profissão e com contribuição... Vou te dizer, alguns quererão fazer isto, se tornar profissionais, outros recusarão, não quererão contribuir. Até mesmo porque vivem num limiar, porque há muito artesão cuja renda é muito pequena realmente. Menos que um salário mínimo mensal. Esse não tem condições para contribuir. Eu conheço artesãos aqui no Rio, o artesão urbano, que vive de fazer bijuterias e bolsas, que tem interesse em ter o artesanato como profissão, de modo que possa contribuir, ter seus direitos, inclusive à aposentadoria. Muitas vezes, essas pessoas encontram formas de contribuir como autônomos e garantir direitos.



Casa das Artesãs do Povoado Marcelino - Artesã Sonia - Barreirinhas - MA
Fotografia de Paulo Keller - 2010

Apoio Técnico: Joana Golin Alves
Bolsista FAPEMA

Recebido em: 30.05.11
Aprovado em: 08.06.11