

DESIGN, ARTESANATO E POLÍTICAS PÚBLICAS

Raquel Gomes Noronha¹

Carla Arouca Belas²

Camila Andrade dos Santos³

Márcio James Soares Guimarães⁴

RESUMO

A relação design-artesanato vem sendo discutida desde os meados da década de 1970, com a chegada de Aloísio Magalhães como presidente IPHAN. O designer e gestor público imprimiu à noção de *patrimônio* um olhar antropológico, e iniciou-se a visão sobre as dimensões imateriais atribuídas a esta categoria. Tal fase da instituição, posteriormente classificada pelos pesquisadores do tema patrimonial como moderna, caracterizou-se pela criação do Centro Nacional de Referência Cultural, cuja ênfase de discussão das referências nacionais se pautavam em termos como processos culturais, produtos, tecnologias e design.

A partir deste paradigma, o design e o artesanato brasileiro reconhecem-se em uma relação de complementaridade, resultando em inúmeros projetos de pesquisa, produções coletivas, e engajamento mútuo destes dois profissionais – o designer e o artesão – em reflexões sobre estes saberes e fazeres.

Contudo, ainda são necessárias reflexões no âmbito do papel dos designers em contato com as comunidades produtoras de artesanato. A inclusão do Design como uma Setorial e a recente aprovação do Estatuto do Artesão, ambos pelo Ministério da Cultura, demonstram o reconhecimento e a necessidade de elaboração de políticas públicas para os setores, assim como a reflexão sobre o encontro de designers e artesãos. Muitas são as pesquisas que denunciam, refletem e problematizam as relações de expropriação intelectual e exploração do trabalho dos artesãos pelos designers ou empresas, interessados em trazer esse “sabor cultural” aos seus produtos.

Esta mesa temática tem como proposta apresentar as reflexões de pesquisadores sobre o tema, a relação entre o saber-fazer artesanal e o design, e as múltiplas nuances desta relação, a saber:

Raquel Noronha (UFMA) | coordenadora

Identidade étnica como identidade visual: o processo de tangibilização da cultura frente às políticas de reconhecimento

¹ Doutora. Designer. Universidade Federal do Maranhão .Foi bolsista FAPEMA durante a pesquisa e elaboração da tese da qual resulta este artigo.E-mail: raquelnoronha79@gmail.com

² Doutora. Professora do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do IPHAN. E-mail: carla_belas@yahoo.com.br

³ Mestre. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão(IFMA). E-mail: camila@ifma.edu.br

⁴ Mestre. Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: falecommg@gmail.com



O artigo trata do processo de comunicação (visual) dos traços diacríticos da identidade étnica do povoado de Itamatatiua, frente à chegada dos projetos e políticas afirmativas para as comunidades remanescentes de quilombos. O que era para ser uma autodeterminação de cada comunidade, passa a ser um processo de comprovação dos traços identitários, como a comoditização da produção artesanal tradicional da louça do quilombo. A presença de turistas, guias de turismo, pesquisadores e designers corrobora o processo de tangibilização dos traços culturais, e o processo de imaginação e criatividade na produção da louça passa a ser construído a partir do *outro* que vem de fora.

Márcio Guimarães (UFMA)

“AQUI QUEM MANDA É A MULHER”: a produção artesanal como instrumento de emancipação do gênero feminino.

A produção artesanal maranhense, por sua forte influência na geração de ocupação e renda, tem colaborado no desenvolvimento do empoderamento feminino, uma nova concepção de poder que permite às mulheres maior participação nas tomadas de decisões, no gerenciamento das responsabilidades perante à família e trabalho e na relação com o gênero masculino, atribuindo-lhes maior autonomia. Analisando alguns casos locais, propõe-se discutir o papel da artesã neste novo cenário.

Carla Arouca Belas (PEP-MP/IPHAN)

Entre a Salvaguarda e o Mercado: estratégias para a valorização comercial do artesanato de povos e comunidades tradicionais.

Visando preservar, proteger e valorizar as suas produções nos mercados, produtores artesanais de diferenciados contextos espaciais, históricos e culturais - como as rendeiras de Divina Pastora, as paneleiras de Goiabeira, as artesãs de cuias de Santarém e os artesãos de capim dourado do Japão - têm associado instrumentos de salvaguarda cultural a mecanismos de direitos de propriedade intelectual. Essa estratégia, pautada, sobretudo, na garantia de origem para o consumidor, é celebrada e incentivada por algumas instituições que acreditam ser este o caminho para driblar a concorrência desleal e aumentar a renda de artesãos

integrantes de povos e comunidades tradicionais. Na prática, no entanto, os estudos de caso têm revelado o risco de reificação e homogeneização do artesanato tradicional como reflexo de uma perspectiva eminentemente mercadológica, que prioriza os produtos ao invés dos produtores e seus contextos de produção.

Camila Andrade dos Santos (IFMA)

PROJETO SEMENTE: o trabalho do designer no contexto da implementação de uma política pública

O projeto “Semente - criação, melhoramento e produção de eco-produtos” é uma iniciativa do Instituto Maranhão Sustentável, *uma associação de direito privado, de caráter socioambiental e cultural, que tem como missão promover e apoiar o desenvolvimento pautado em valores socioambientais.* O Projeto Semente se ancora no conceito de design e sustentabilidade, buscando criar, junto à comunidades, produtos com forte apelo identitário assim como desenvolver iniciativas de melhoramento da produção já existente. Com foco nos pilares do desenvolvimento, tem o couro de peixe como matéria prima para o desenvolvimento desses produtos, por se tratar de um resíduo encontrado na região. Tal resíduo tem como destino o lixo comum, sem qualquer tratamento, embora represente grande potencial de aproveitamento. Esta exposição oral visa relatar como o projeto vem sendo aplicado no Município de Raposa/MA, assim como analisar os entraves encontrados no decorrer de sua realização.

IDENTIDADE ÉTNICA COMO IDENTIDADE VISUAL

o processo de tangibilização da cultura frente às políticas de reconhecimento

*Raquel Gomes Noronha*⁵

RESUMO

O artigo trata de aspectos teóricos e metodológicos do processo de comunicação (visual) dos traços diacríticos da identidade étnica do povoado de Itamatatiua, frente à chegada dos projetos e políticas afirmativas para as comunidades remanescentes de quilombos. O que era para ser uma autodeterminação de cada comunidade, passa a ser um processo de comprovação dos traços identitários, como comoditização da produção artesanal tradicional da louça do quilombo.

Palavras-chave: Louça; políticas públicas; comunicação visual; identidade étnica.

ABSTRACT

The article deals with the methodological e theoretical aspects of the process of visual communication of diacritical traits of the ethnic identity of Itamatatiua village, besides the arrival of affirmative projects and policies to the maroon communities. What was to be a self-determination of each community, it becomes a process of verification of the identity traits, such as commoditization of traditional Itamatatiua's eathenware's craft production.

⁵ Doutora. Designer. Universidade Federal do Maranhão Foi bolsista FAPEMA durante a pesquisa e elaboração da tese da qual resulta este artigo. E-mail: raquelnoronha79@gmail.com

Keywords: Earthenware; public policies; visual communication; ethnic identity.

1. INTRODUÇÃO

Neste artigo apresento uma reflexão teórico metodológica sobre a construção de imagens em/sobre Itamatatuiua, uma comunidade remanescente de quilombos localizada em Alcântara – MA. Com a chegada do turismo nesta comunidade remanescente de quilombo, há a necessidade de comunicar o caráter tradicional da sua produção secular de louça, para que estas sejam consumidas por quem é de fora, e sejam portadoras da identidade étnica local, além de um simples produto gerador de renda para a comunidade.

Ao ser alçada ao *status* de traço diacrítico da identidade quilombola, a cerâmica requer uma identificação condizente. Este processo de sistematização da identidade étnica em imagens é o tema desta comunicação. Perpassando a análise das atuais políticas públicas da denominada *questão quilombola* no nosso país, que tratam do reconhecimento e titulação dos territórios das comunidades remanescentes de quilombos, busco refletir sobre como as imagens construídas sobre o quilombo ajudam a reforçar a identidade local, em um processo de reprodução cultural, do qual todos fazemos parte. Como designer e cientista social, posiciono-me em um lugar específico; entre a linguagem visual do design e a antropologia visual, lanço-me ao desafio de pensar os dois fazeres – o do designer e do antropólogo.

Durante a pesquisa etnográfica⁶ realizada no povoado de Itamatatuiua, localizado a 50km da sede do município de Alcântara – MA, pude mapear uma série de imagens que em minha tese de doutorado intitulei-as *imagens quilombolas*. Os papéis sociais desempenhados por artesãs, pesquisadores (como eu própria), consultores, designers,

⁶ A pesquisa aconteceu em duas etapas. A primeira foi realizada em 2010 e 2011, quando foi realizado um mapeamento das cadeias produtivas do artesanato de Alcântara (ver: NORONHA, 2011); a segunda ocorreu em em 2013 e 2014, quando realizei um documentário etnográfico sobre a louça de Itamatatuiua, e aprofundei as investigações sobre a relação das artesãs e os outros atores de sua cadeia produtiva.

turistas e agentes de turismo, corroboram a construção discursiva de tais imagens. Por discurso, entendo muito mais do que a fala. Como indica Foucault (2010), o discurso vai além do seu sentido linguístico. É no seu sentido mais amplo, como construção de saberes, práticas, instituições, ações e reações, que utilizarei o conceito no decorrer deste trabalho. O que venho denominando por narrativas são as materializações de tais discursos, ou seja, como eles são operacionalizados no cotidiano, em diversas instâncias, para a construção identitária destas artesãs.

Tais narrativas, por sua vez, constituem as *imagens quilombolas* que, no âmbito da abordagem teórico-metodológica aqui proposta, podem ser algumas vezes fixadas em imagens gráficas, como fotografias e filmes, e revelam traços identitários construídos a partir da relação entre as artesãs e os diversos atores com quem interagem. Desta forma, as *imagens quilombolas* são materializações dos discursos construídos a partir da relação entre as artesãs e os atores externos a Itamatatua.

Partindo desta concepção, apresentarei o percurso que vai das políticas públicas para o reconhecimento das comunidades remanescentes de quilombos, destacando o aspecto da necessidade da comprovação de que o grupo étnico em questão é uma comunidade remanescente de quilombo, ao papel da imagem neste processo comprobatório.

2. IMAGEM E IDENTIDADE: ASPECTOS METODOLÓGICOS

Notadamente uma encruzilhada discursiva, a produção cerâmica tanto é moldada como molda a imagem de tais mulheres, *pretas*, *artesãs* e *quilombolas*. As imagens criadas constituem-se em textos, narrativas que refletem posicionamentos, em um processo contínuo de construção de *imagens* por aquelas que produzem a cerâmica, os moradores do povoado, em geral, e por aqueles “de fora”: pesquisadores que sobre lá escrevem, visitantes, agentes de turismo, *oficineiros*, cineastas, gestores do SEBRAE, advogados, antropólogos e militantes que por lá transitam. Os papéis sociais desempenhados por cada um destes atores corroboram a construção discursiva de tal imagem.

Sylvia Caiuby Novaes, em seu livro *Jogo de espelhos* (1993), articula as categorias *identidade* e *autoimagem* a partir do contato entre os índios bororo e os diversos atores com quem se relacionam na luta pela defesa de seus direitos. Para a autora, identidade permite a criação de um *nós coletivo*, o qual leva a uma ação política eficaz, e

aquela é um fenômeno que implica a constituição de uma *mesmice*, “forjada através da manipulação de sinais culturais diacríticos que, embora procedentes do contexto original de um destes grupos, não tem, enquanto sinal, o mesmo sentido que possuíam no seu nascedouro.” (CAIUBY NOVAES, 1993, p.26). “A autoimagem, por sua vez, é necessariamente um conceito relacional e se constitui, historicamente, a partir de relações concretas muito específicas que uma sociedade ou um grupo social estabelece com os outros.” (op.cit. p.27). A diferenciação proposta entre *identidade* e *autoimagem* ajuda a perceber o caráter abstrato da primeira e o caráter mais prático da segunda.

A abordagem analítica que proponho traz as instâncias da *identidade* e da *autoimagem* como elementos que convivem nas imagens que produzi em Itamatatuiua, para o documentário À mão e fogo. A autoimagem, fruto deste contato especular com o outro, possibilita a visualização e a identificação dos sinais diacríticos que são acionados para a construção da identidade. As duas instâncias constituem-se mutuamente entre os atores envolvidos na produção cerâmica em Itamatatuiua. A luta cotidiana das artesãs para produzirem e comercializarem seus artefatos e ao mesmo tempo garantir a sua reprodução material e simbólica, implica uma articulação entre poder e cultura, entre a vontade de manter o território e a autonomia do povoado e que para se chegar até ela, nas palavras de Caiuby Novaes, “passam necessariamente pelas trilhas da cultura” (op.cit).

Entendo que as narrativas produzidas pelas artesãs, sobre elas próprias para mim, como pesquisadora, envolvem a identidade e a autoimagem como elementos constituintes do próprio discurso, para além do seu sentido linguístico e no seu sentido mais amplo, como construção de saberes, práticas, instituições, ações e reações. Os elementos conceituais e simbólicos assim como a sua vivência cotidiana serão, nesta pesquisa, conduzidos lado a lado, no que denomino, a partir de agora, *imagens quilombolas*.

Como estratégia teórico-metodológica, abordo a produção artesanal enquanto *zona de contato*, como James Clifford (1997) propõe sobre os museus. A produção material das artesãs é o mote para que narrativas sobre a sua constituição identitária aflorem. As imagens produzidas por mim também são operacionalizadas dessa forma, como pontes para acessar as narrativas produzidas pelas artesãs sobre o contato com os “outros”. Clifford afirma ter tomado emprestado o termo *zona de contato* de Mary Louise Pratt, que o define como

O espaço de encontros coloniais, o espaço no qual as pessoas geográfica e historicamente separadas entram em contato umas com as outras e

estabelecem relações, geralmente em condições de coerção, desigualdade e conflitos (PRATT apud CLIFFORD, 1997, p.192, tradução minha).⁷

Pensar a produção cerâmica como *zona de contato* implica a noção de fronteira, delimitando as escolhas que se fazem sobre o que é o quilombo e sobre o que pode caracterizá-lo. Assim como nas escolhas do que está ou não em uma coleção de um museu, o que está iluminado na estante e o que está oculto na reserva técnica, há uma relação assimétrica entre o que será apresentado para os turistas como “o quilombo” e o que é “coisa da gente mesmo”. Apresentar o quilombo aos turistas, em poucas horas, obedece a um esquema que inclui e exclui. E que discursos regem estas escolhas? Que imagens são produzidas a partir de tais discursos?

A escolha das roupas para a apresentação das danças, as bonecas do quilombo que são produzidas à imagem das artesãs, refletem esse direcionamento para a construção de uma imagem – coletiva, construída reciprocamente – do que é e o que se espera de um “autêntico quilombo”.

A reciprocidade é também uma característica deste contato estabelecido. Existe, de fato, uma negociação entre os atores em cena. Lá, naquele palco – um lugar heterotópico (FOUCAULT, 2010) por excelência – é que se estabelece o contato. A abordagem foucaultiana evidencia as dinâmicas de poder que determinam o posicionamento relativo de cada ator no palco engendrado pelas relações entre eles próprios. Também para Clifford, as *zonas de contato* se estabelecem por meio de negociações. No contato estabelecido pelas viagens e pelos encontros, as negociações refletem o etnocentrismo, o racismo, as coerções que residem no âmago das relações coloniais.

Desta forma, encaro a produção artesanal como este *locus* de subversão e negociação de discursos que escapam aos tempos fixos e às relações hierárquicas do poder colonial, que se transferiram há tempos dos senhores de terras à Ordem Carmelita, e da Ordem para os diversos “senhores” de Itamatatua.

Nesta pesquisa, procuro considerar o poder de negociação dos atores envolvidos no conflito, assumindo que embora discursos etnocêntricos estejam presentes na *imagem quilombola*, as artesãs ressemantizam continuamente tais discursos. A busca do quilombo pelas pessoas de fora oferece às artesãs a possibilidade de estabelecer o que deve ser incluído e o que deve ser excluído da *imagem quilombola*. É certo que o que deve

⁷ No original: The space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality and intractable conflict.

ser incluído é fruto de camadas históricas, de discursos hegemônicos. Mas esses discursos são ressemantizados e identidade e autoimagem fazem parte de tais processos.

Desde o tempo da escravidão, o *saber-fazer* cerâmico assume um papel em Itamatatua, como *zona de contato*. Nesse cenário, atuam as autoridades da Igreja Católica, os senhores de engenho, os consultores dos SEBRAE, os designers, os turistas, os antropólogos e intelectuais diversos que, cada um a seu tempo, constroem coletivamente as suas próprias narrativas sobre a cerâmica. Os discursos sobre a produção, a circulação e o consumo de tal artefato mudam de acordo com as contingências de cada época, assim como os interesses dos atores externos à comunidade sobre a sua louça e do interesse das produtoras em comercializá-la, sob determinado conceito ou motivação.

O processo de construção identitária contemporâneo das artesãs, por esse prisma, aciona discursos reproduzidos há quase três séculos em Itamatatua. As *imagens quilombolas* não são apenas representações. As imagens quilombolas são também materializadas; são imagens gráficas propriamente ditas: fotografias e filmes. Como uma contingência da construção identitária contemporânea, a identidade precisa materializar-se nas imagens. A partir da produção artesanal e das imagens produzidas sobre o seu saber-fazer é que os discursos são acionados e utilizados estrategicamente, incorporando-se o modelo do outro, para paradoxalmente, subverter a situação de submissão aos próprios discursos assimétricos, aos quais os pretos de Santa Tereza sempre foram submetidos.

3. A LEGALIZAÇÃO DAS IDENTIDADES

A dinâmica para o reconhecimento das comunidades remanescentes de quilombos perpassa a autodeterminação como *comunidades remanescentes de quilombos* e a constituição de um dossiê que *prova* sua identidade. Com a validação destes documentos, a Fundação Cultural Palmares emite um certificado que reconhece o grupo como remanescente de quilombo, e este se torna apto a acessar a política de redistribuição fundiária, a denominada *titulação do território*, resguardada às populações remanescentes de quilombo pelo Artigo 68⁸. A atividade da titulação é atribuição do INCRA. Mais laudos

⁸ A Constituição Federal de 1988 trouxe uma nova perspectiva para as políticas de reconhecimento dos grupos minoritários, sob a égide do multiculturalismo. O 68-ADCT diz que "Aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos". (BRASIL, 1988). Sua leitura e interpretação no âmbito jurídico têm sido extremamente conturbadas pela **condição da ocupação**

etnográficos, ambientais, análise do *status* fundiário são necessários para se chegar à titulação definitiva. O processo é lento e envolve diversos atores sociais em posições antagônicas, como os proprietários rurais, diversas instâncias e agências do Estado, as próprias comunidades, que mais do que unidades, apresentam-se fragmentadas pelos múltiplos interesses dos diversos grupos que as constituem. Com a necessidade de provarem que *são quilombolas*, que *ocupam seus territórios*, conforme reza o 68-ADCT, estes grupos precisam lançar mão da materialidade da sua própria identidade.

Esta discussão sobre a questão quilombola justifica-se pelo entendimento do processo de reconhecimento identitário que teoricamente, pela lei, deveria dar-se pela autodefinição das comunidades mas que, na prática, precisa ser materialmente provado, com laudos, escrituras e documentação de todo o tipo. A comprovação material da identidade étnica interessa à discussão que proponho na medida em que, em Itamatatua, esta identidade está sempre em processo de construção perante àqueles que buscam “o quilombo”. Para acessar as políticas públicas e valorizar a sua produção artesanal precisam, constantemente, afirmar e dar visibilidade à sua identidade.

A primeira etapa do processo refere-se à certificação do reconhecimento da comunidade negra como uma *comunidade remanescente de quilombo* e consiste em uma solicitação por parte da comunidade que pleiteia o reconhecimento. Para a solicitação da certificação a comunidade precisa, além de se autodefinir como CRQ, materializar a sua identidade étnica em um dossiê, contendo laudo antropológico, recortes de jornais, documentos, fotografias, certidões que comprovem a existência daquela organização comunal como sendo remanescente de um quilombo e ocupando o território na data da promulgação do 68-ADCT.

A permanência da comunidade no território é fundamental para o pleito do reconhecimento, como descrito no texto do 68-ADCT. Para aqueles que tiveram suas terras expropriadas antes da promulgação da lei, não há nem a possibilidade de reconhecimento, tampouco a oportunidade de redistribuição dos recursos fundiários.

A necessidade do autorreconhecimento implica um processo de ordenamento dos sinais diacríticos da identidade étnica. O estabelecimento político das categorias “nativas” dificilmente é operacionalizado apenas por membros das comunidades – categoria que deve ser problematizada por não corresponder a uma homogeneidade nem mesmo a um consenso sobre sua própria identidade étnica, como é possível observar nas pesquisas

das terras e pela **necessidade de continuidade da ocupação**, desde os tempos de escravidão até 1988, quando foi promulgada a constituição.

de Paula Andrade e Souza Filho (2009), French (2009), Almeida (2002), Clifford (1988) – mas também por diversos outros atores externos – militantes, advogados, antropólogos, gestores públicos, imprensa, entre outros. A identidade étnica é constituída em fluxo, negociada e decodificada entre os atores, a partir das diferenças necessárias para fazer visível este patrimônio.

A construção – e a visibilidade – da identidade étnica torna-se problema privilegiado de análise e, mesmo em lugares onde não haja discursos explícitos sobre a cultura local como patrimônio, como em Itamatatua, tal fato não deve ser deixado de lado, porque faz parte dos discursos e das práticas dos atores do Estado envolvidos nas políticas afirmativas para estas comunidades.

Com isso, a necessidade de se definir critérios jurídicos objetivos para o reconhecimento e titulação das CRQ encontra dificuldade em estabelecer-se. Os critérios, baseados na identidade étnica e na própria autoatribuição por parte das populações, como afirmam French (2009) e Clifford (1988), não podem ser apreendidos de forma objetiva, a partir de narrativas coerentes e contínuas, mas em fluxo.

A metáfora que Clifford utiliza para definir a identidade étnica dos Mashpee – o sorriso do gato da Alice – intermitente e transitório, ajuda a pensar a necessidade de “se fazer presente” e o que o processo de legalização das identidades acarreta às comunidades. A identidade étnica precisa ser vista e sistematizada, assim como a comprovação da presença em mais de cem anos nos territórios é exigida como condição às políticas de reconhecimento como reza o 68-ADCT.

A produção artesanal de Itamatatua é, muitas vezes, utilizada como prova material da identidade étnica, junto a outras manifestações como o festejo de Santa Tereza, a dança do negro e o tambor de crioula. A construção da imagem do *quilombo* e dos *quilombolas* – para os próprios integrantes da “comunidade” e para os atores externos – parece ser cada vez mais encenada e negociada. Nos capítulos três e quatro, terei a oportunidade de abordar as relações entre as artesãs, os turistas, os pesquisadores e os atores do Estado e será possível problematizar, a partir dos dados etnográficos, a propósito dos processos de consumo da identidade étnica, por meio do artesanato.

Em relação ao artigo 68-ADCT é importante uma reflexão sobre sua operacionalização, vinte e seis anos após a homologação. Considerando sua condição – transitória – poder-se-ia supor que seria incorporado definitivamente ao texto da constituição, ou dela eliminado. O fato é que, como discute French, “a lei pegou”, ou seja, foi apropriada pelos nativos e atores externos envolvidos na militância, na elaboração e na

execução de políticas públicas e nas pesquisas sobre os próprios grupos étnicos. Este é um caso em que se observam os reflexos pós-legislativos legitimando, efetivamente, um artigo específico, transitório que, segundo French, teria inicialmente uma função simbólica de reconhecimento das minorias da sociedade brasileira.

Na prática, a democratização e o acesso às políticas públicas vêm sendo adaptados à realidade local, em um processo de ressignificação, a partir do cotidiano do quilombo. A percepção e a utilização das categorias *quilombo* e *quilombola* são localizadas, constituem-se em estratégias de reorganização do espaço social ocupado pelos moradores, de divulgação do artesanato e de fomento do turismo. Nos itens que se seguem, abordo as especificidades de Itamatatiua, sua história, suas territorialidades específicas que qualificam localmente a denominada *questão quilombola*.

4. MINHA PRESENÇA EM CAMPO: AS IMAGENS QUE CONSTRUÍMOS

Itamatatiua é um lugar no qual se sobrepõem diversas formas de apropriação simbólica e física do espaço. De “fazenda dos Carmelitas” às “terras da santa”, “terras de pretos” e por fim, “quilombo”, as heranças históricas de um contexto colonial são refletidas nas narrativas contemporâneas sobre o lugar. A marca da subserviência e da escravidão está presente nas relações sociais estabelecidas entre os “filhos do lugar” entre si e com os outros.

Formada em desenho industrial e sendo professora dentro desse campo que se denomina “Design”, meu encontro com as Ciências Sociais se deu através de um olhar que é fortemente marcado por imagens; foi por meio delas que pude desenvolver uma pesquisa etnográfica. As imagens que produzi durante os meses em que realizei a pesquisa etnográfica em Itamatatiua foram fruto da minha aproximação com as artesãs, que compartilharam seus significados comigo. Foram gradativamente olhando para a minha câmera, encarando-me e depois, já na segunda etapa da pesquisa, discutindo os significados das imagens – produzindo as suas próprias narrativas. As imagens foram compartilhadas com as artesãs. A dinâmica do processo de produção, circulação e consumo do artesanato é metaforicamente reproduzida nesta metodologia de produção, circulação e consumo de imagens. Todos somos produtores e consumidores, em uma alternância de papéis e posições.

Quando proponho que o processo de consumo das imagens seja um processo especular, refiro-me à possibilidade de “leitura” de diversos textos, individuais e ao mesmo tempo coletivos, narrativas sincrônicas e localizadas, construídas sobre discursos já sedimentados – visões fragmentadas de um saber mais amplo. Cada ator que se vê ou a algum par nas imagens, produz novos textos sobre elas, olhando-as a partir do seu próprio referencial sobre sua autoimagem. Percebi que o compartilhamento das fotografias com as próprias artesãs provoca um distanciamento reflexivo. Ao perceberem-se em suas imagens, elas reforçaram ou negaram determinados posicionamentos e narrativas; foram capazes de refletir sobre a própria identidade étnica a partir do reconhecimento ou negação de tais imagens. Na materialidade das imagens construídas, podem ser expressos traços intangíveis da sua identidade étnica que, na ampliação do conceito de patrimônio, situam-se na sua dimensão imaterial.

Quando proponho que o processo de consumo e interpretação das imagens seja especular, refiro-me à possibilidade de “leitura” de diversos textos, individuais e, ao mesmo tempo, coletivos. Narrativas locais construídas sobre discursos mais amplos. Cada indivíduo que se vê ou a algum par nas imagens, produz novos textos sobre elas, tendo como referência a sua identidade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concebida como categoria política ou como construção identitária, ser *quilombola* vai muito além de uma autoatribuição das comunidades, uma simples qualificação para atender às demandas das políticas públicas afirmativas contemporâneas. É preciso localizar no tempo e no espaço o que significa ser quilombola para tais mulheres e como isso é construído e ressemantizado, constituindo-se em diversas *imagens quilombolas*, em seu cotidiano. A essas imagens, e a outras, que serão produzidas e analisadas por mim e pelas artesãs, serão somados os dados etnográficos obtidos nos povoados pesquisados, partindo do pressuposto de que é na prática, no cotidiano, que tais discursos são construídos, em relação a outros atores que vivenciam o dia a dia de Itamatatua.

Com o uso das imagens, que materializam os discursos, a percepção sobre a alteridade é exponencialmente aumentada, pois dá-se conta dos limites, das fragilidades,

das próprias potencialidades e as dos *outros*, construindo uma relação sincrônica de contínuo aprendizado na construção das identidades.

A produção, a circulação e o consumo das *imagens-quilombolas* fazem parte de um processo de construção de significação que influencia e é influenciado pelas narrativas que se constroem dentro e fora da comunidade pesquisada, ao longo do tempo. Envolve as narrativas sobre serem um quilombo e serem quilombolas, as suas posições relativas aos discursos externos como o das políticas públicas que chegam até Alcântara na forma de projetos para o turismo, ou para a saúde pública quilombola, ou no discurso dos movimentos sociais e da academia. E mais ainda, como esses discursos se materializam nas práticas locais, precisamente na produção, na circulação e no consumo do artesanato.

Com essas imagens observei na prática o que James Clifford nomeia de autoridade etnográfica. O texto (ou a *imagem*) se configura como um campo de análise das relações entre os nativos, o etnógrafo e todos os atores que se fazem presentes – suas disputas, suas concordâncias, seus discursos e suas experiências – em determinado contexto – e revela, em suma, as relações de poder que se estabelecem no próprio fazer etnográfico, na representação da alteridade. (CLIFFORD, 2008, p.20). Percebi que acabava de compartilhar com as artesãs a autoria das imagens e da própria construção de minhas futuras análises sobre o que presenciei naquele lugar. A ideia de passagem, de instância, acarretada pela rápida presença das turistas em Itamatatiua, fez-me atentar para o caráter circunstancial e relacional da construção do texto etnográfico.

6. REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Laudo Antropológico de Identificação das Comunidades Remanescentes de Quilombo em Alcântara**. Volume 1 e 2. Mimeo. 2002.

_____. Os quilombolas e a base de lançamento de foguetes de Alcântara. São Luís: Edições IBAMA, 2006.

BRASIL. Constituição da república federativa do Brasil. 1988.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. **Jogo de espelhos**. Imagens da representação de si e dos outros. São Paulo: Edusp, 1993.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. In: GONÇALVES, José Reginaldo. (org.). 3ª Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

_____. **Routes:** travel and translation in the twentieth century. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

_____. **The Predicament of Culture.** Cambridge: Harvard University Press, 1988.

FOUCAULT, Michael. **Arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. De outros espaços. In: **Estética:** literatura e pintura, música e cinema. Ditos & Escritos vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRASER, Nancy; HONNETH, Axel. **Redistribution or recognition?** A political-philosophical exchange. London/New York: Verso, 2003.

FRENCH, Jan H. **Legalizing identities.** Becoming black or indian in Brazil's Northeast. North Carolina: UNC Press, 2009.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. **Relatório de gestão 2011.** Brasília, 2012.

INCRA. **Relatório territórios quilombolas.** Brasília, 2012.

_____. **Sobre a louça, o linho e a rede:** processos contemporâneos de construção de valor e identidade entre artesãs de Alcântara (MA). In: Revista Pós-Ciências Sociais, n.17, v. 9, p. 175-200, 2012b.

_____. **Artesanato e consumo:** comoditização da identidade étnica como estratégia territorial em Alcântara (MA). In: Reunião Brasileira de Antropologia, 2012, São Paulo. Anais da 28ª Reunião Brasileira de Antropologia. São Paulo: ABA, 2012c.

_____. (org.). **Identidade é valor:** as cadeias produtivas do artesanato de Alcântara. São Luís: EDUFMA, 2011.

PAULA ANDRADE, Maristela. De pretos, negros, quilombos e quilombolas: notas sobre a ação judicial junto a grupos classificados como remanescentes de quilombo. In: **Boletim Rede Amazônica**, ano 2, no 1. Rio de Janeiro: IRD / PPGAS-UFRJ / NAEA-UFRJ / NAEA-UFGA, pp.37-43, 2003.

PAULA ANDRADE, Maristela; SOUZA FILHO, Benedito. A base de lançamento e seus impactos sobre as populações tradicionais de Alcântara. In: CARNEIRO, M. S.; COSTA, W.C. **A terceira margem do rio:** ensaios sobre a realidade do Maranhão no novo milênio. São Luís: EDUFMA, 2009.

SOUZA FILHO, Benedito. **Bom Sucesso:** terra de preto, terra de santo, terra comum. São Luís: EDUFMA, 2008.

Sites consultados

www.palmares.gov.br

www.incra.gov.br

www.mda.gov.br

www.seppir.gov.br

ENTRE A SALVAGUARDA E O MERCADO

estratégias para a valorização comercial do artesanato de povos e comunidades tradicionais

Carla Arouca Belas⁹

RESUMO

Visando preservar, proteger e valorizar as suas produções nos mercados, produtores artesanais de diferenciados contextos espaciais, históricos e culturais - como as rendeiras de Divina Pastora, as paneleiras de Goiabeira, as artesãs de cuias de Santarém e os artesãos de capim dourado do Japão - têm associado instrumentos de salvaguarda cultural a mecanismos de direitos de propriedade intelectual. Essa estratégia, pautada, sobretudo, na garantia de origem para o consumidor, é celebrada e incentivada por algumas instituições que acreditam ser este o caminho para driblar a concorrência desleal e aumentar a renda de artesãos integrantes de povos e comunidades tradicionais. Na prática, no entanto, estudos de caso têm revelado o risco de reificação e homogeneização do artesanato tradicional como reflexo de uma perspectiva eminentemente mercadológica, que prioriza os produtos ao invés dos produtores e seus contextos de produção.

Palavras Chave: Artesanato, Patrimônio Imaterial e Indicação Geográfica

ABSTRACT

Aiming to preserve, protect and add market value to their products, artisanal producers from diverse spatial, historical and cultural contexts – such as the lacemakers of Divina Pastora, the potters of Goiabeira, the gourd artisans of Santarém and the golden-grass

⁹ Doutora. Professora do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do IPHAN.
E-mail: carla_belas@yahoo.com.br

artisans of Jalapão – have associated instruments of cultural safeguarding with mechanisms for intellectual property rights. This strategy, based, above all, on providing the consumer with a guarantee in regards to the origin of the products, is celebrated and promoted by some institutions as the best way to avoid unfair competition and to increase the incomes of artisans belonging to traditional peoples and communities. In practise, however, case studies have highlighted the risk of reification and homogenisation of traditional handicraft as a reflex of an eminently market-oriented perspective, that values the products over the producers and their contexts of production.

Keywords - Handicraft, Heritage and Geographic Indication.

INTRODUÇÃO

No Brasil observamos nos últimos anos um crescente número de artesãos tradicionais utilizando instrumentos de proteção do sistema de propriedade intelectual, notadamente indicações geográficas (IG) e marcas coletivas, em associação com a política de salvaguarda do patrimônio cultural. Dessa forma, esperam valorizar, diferenciar e inserir suas produções em novos mercados e, ao mesmo tempo, protegê-las de imitações e outros usos indevidos por terceiros.

Dentre os produtores que optaram por essa estratégia citamos como exemplo: a) Paneleiras de Goiabeiras e Rendeiras de Divina Pastora, com o duplo registro IG e Patrimônio Cultural do Brasil¹⁰; b) Artesãs da Renda Renascença, com o registro de IG concedido e a solicitação de registro de Patrimônio Cultural em andamento;¹¹ c) Artesãs do Bordado de Filé, com o registro de IG e ações de patrimonialização em andamento¹²; d) Artesãos de Capim Dourado do Jalapão, com o registro de IG e o título de Patrimônio

¹⁰ Reconhecimento da IG Goiabeiras para Panelas de Barro ocorreu em 04.10.2011 e da IG Divina Pastora para Renda de Agulha em lacê, em 26.12.2012, ambas na modalidade de Indicação de Procedência (www.inpi.gov.br). O Registro de Patrimônio Cultural “Modos de Fazer Panelas de Barro” em Goiabeiras ocorreu em 2002 e o Registro de Patrimônio Cultural “Modo de Fazer Renda Irlandesa”, tendo como referência o ofício de Divina Pastora em Sergipe, ocorreu em 2009 (www.iphan.gov.br).

¹¹ Reconhecimento da IG Cariri Paraibano para Renda Renascença ocorreu em 24.09.2013 na modalidade de Indicação de Procedência (www.inpi.gov.br). A Renda Renascença, produzida por artesãos de diferentes estados do nordeste brasileiro, tem sido objeto de ações de salvaguarda que contam com a participação do IPHAN, a exemplo do Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural (Promoart) coordenado pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. (www.promoart.art.br)

¹² A solicitação da IG Região das Lagoas para o Bordado de Filé ocorreu em 09.12.2014, e o processo encontra-se em andamento (www.inpi.gov.br). No âmbito das ações de patrimonialização esse bem cultural integra o Inventário Nacional de Referências Culturais de Marechal Deodoro e o Mapeamento do Patrimônio Cultural Imaterial de Alagoas realizados no âmbito do IPHAN. (www.iphan.gov.br)

Histórico do Estado de Tocantins¹³; c) Artesãs das Cuias de Santarém, registro de marca coletiva e Patrimônio Cultural do Brasil¹⁴.

Embora, por um lado, a valorização comercial de bens culturais integre as ações de salvaguarda do patrimônio imaterial implemenadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e, por outro, o reconhecimento e a valorização de aspectos culturais dos produtos sejam apontados dentre as possíveis consequências da proteção por propriedade intelectual, não se pode negar que as duas áreas têm como base princípios bastante diversos. A proteção oferecida pelo sistema de propriedade intelectual baseia-se na concessão de direitos de exclusividade, o que garante ao consumidor a diferenciação do artesanato/produto protegido de similares no mercado e confere ao produtor/titular deste o poder de impedir usos ou reproduções sem seu consentimento. A exclusividade tem uma relação diretamente proporcional em relação ao valor de mercado do produto/bem cultural, quanto mais exclusivo for uma peça artesanal maior o seu valor de mercado. Outra forma de aumentar a renda com a venda de produtos artesanais é ampliar a escala de produção. Esta opção, como demonstra Noronha (2011) em estudo realizado com artesãos de Alcântara – MA, tende a resultar em prejuízo da qualidade de vida do artesão e/ou da sustentabilidade dos recursos naturais que lhes serve de matérias-primas. De outro modo, a preservação no âmbito do patrimônio cultural têm como fim garantir as condições para a perpetuação desse artesanato/bem cultural entre gerações. Dessa forma, envolve partilha, colaboração e ampla difusão de modos de fazer e conhecimentos e, por vezes, limite a comercialização, quando matérias-primas, saberes, condições de existência e cosmologias de grupos produtores encontram-se ameaçados. Equilibrar esses distintos pontos de vista e suas consequências tem sido um desafio para os artesãos que apostam na dupla titulação como estratégia para aumentar a valorização não apenas de seus produtos/bens culturais nos mercados, mas igualmente dos produtores e seus contextos de produção, garantido a continuidade da tradição cultural e a sua transmissão para as novas gerações.

Esse artigo propõe uma reflexão sobre essa crescente associação entre propriedade intelectual e patrimônio cultural tendo como base a pesquisa realizada com três produtos artesanais que possuem o título de indicação geográfica e integram as políticas de salvaguarda do patrimônio cultural: artesanato de capim dourado do Jalapão, panelas de barro de Goiabeiras e renda de agulha em lacê de Divina Pastora.

¹³ O reconhecimento da IG Região do Jalapão na modalidade de Indicação de Procedência ocorreu em 30.08.2011 e o reconhecimento como Patrimônio Histórico do Estado do Tocantins ocorreu por meio da Lei Estadual nº 2.106, de 14 de julho de 2009.

¹⁴ A Marca Coletiva “Afra”, referente ao artesanato de incisão em cuias, foi concedida a Associação das Artesãs Ribeirinhas de Santarém-PA em 24.04.2014 (www.inpi.gov.br). O Registro de Patrimônio Cultural “Modos de Fazer Cuias do Baixo Amazonas” ocorreu em 2015 (www.iphan.gov.br)

1. INDICAÇÕES GEOGRÁFICAS E A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL

A Indicação Geográfica é um signo de mercado que associa bens e serviços a uma determinada origem geográfica, evidenciando características, reputação e/ou qualidades específicas, atribuídas a tal origem. Esse instrumento surgiu na Europa entre fins do século XIX e início do século XX, com a finalidade de combater a concorrência desleal protegendo a reputação de produtores contra falsas atribuições de origem. Desenvolvido, sobretudo na França sob a denominação de Apelação de Origem (AO), tem sido usado tradicionalmente na identificação de produtos agrícolas, notadamente queijos e vinhos, com grande expressividade entre os países europeus (BELAS,2012).

A incorporação da proteção às Indicações Geográficas no Acordo sobre os Aspectos do Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio (ADPIC)¹⁵, gerido pela Organização Mundial do Comércio (OMC), impulsionou o uso desse instrumento por países não tradicionais a matéria, revelando o seu imenso potencial para proteger um leque amplo de produções de povos e comunidades tradicionais, incluindo artesanatos (BELAS,2013a).

Em sua tese de doutorado Marie-Vivien (2010) discute como o governo indiano tem utilizado as IGs para preservar saberes tradicionais e o patrimônio cultural da Índia, especialmente os modos de fazer artesanais. Segundo dados do “GI Registry”, órgão responsável pelo registro das IGs na Índia, das 235 IGs indianas registradas até o ano de 2015, em torno de 140 IGs se referem especificamente a produtos artesanais, notadamente produções têxteis, como variados tipos de sári¹⁶. Além da Índia, segundo Audier (2008), o uso da IG para a proteção a produtos artesanais é explicitada nos textos legislativos de outros 24 países: 15 países pertencentes à Organização Africana de Propriedade Intelectual (OAPI); cinco países da Comunidade Andina; e ainda Barbados, Dominica, Malásia e Omã. No que diz respeito especificamente a Europa, embora o sistema de registros de nomes de origem da Comunidade Europeia ainda não reconheça IG para artesanato, apenas para vinhos e destilados e produtos agrícolas em geral¹⁷, alguns países europeus tem garantido

¹⁵ conhecido pelo sigla em Inglês TRIPS - Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights.

¹⁶ Dados sobre as solicitações de registro de indicações geográficas na Índia encontram-se disponíveis em <http://ipindia.nic.in/girindia/> acesso junho 2015.

¹⁷ O sistema de indicações geográficas da Comunidade Europeia foi criado em 1992 com a finalidade de harmonizar as legislações de 27 países membros. Ele apresenta três modalidades de registro, que evidenciam relações diferenciadas dos produtos com seus locais de origem: Denominação de Origem Protegida (DOC), Indicação Geográfica Protegida (IGP) e Especialidade Tradicional Garantida (STG). Os procedimentos de registro encontram-se descritos em dois regulamentos: CE2081 e CE2082 de 14.07.1992 substituídos atualmente pelos regulamentos CE 509 e CE 510 de 20.03.2006. Os registros são reunidos em duas bases de dados DOOR, para produtos agroalimentares, e E-BACCHUS para a proteção de vinhos e destilados, respectivamente: <http://ec.europa.eu/agriculture/quality/door/list.html> e <http://ec.europa.eu/agriculture/markets/wine/e-bacchus/index.cfm>

essa proteção no âmbito das suas legislações nacionais, em especial citamos: Portugal, República Checa, Hungria e Bélgica (THUAL et al., 2009). Recentemente o governo francês, em virtude do crescimento da demanda de produtores daquele país, criou uma legislação específica visando regulamentar o uso das indicações geográficas para proteger artesanatos e produtos industriais¹⁸. Essa nova legislação francesa é um passo importante no sentido de influenciar a revisão da legislação da comunidade europeia, que, sem dúvida aumentará a proteção e a visibilidade de produtos artesanais no âmbito global.

Para Allaire et al. (2005) a ênfase na preservação do patrimônio constitui a fase mais recente no desenvolvimento de justificativas às políticas de incentivo, proteção e promoção de IGs na União Europeia. De acordo com esses autores, tal ênfase está relacionada, por um lado, à necessidade de proteger pequenos produtores ameaçados por normas sanitárias cada vez mais rígidas e, por outro, garantir processos de produção comprometidos com a conservação da biodiversidade, respondendo à demanda crescente dos consumidores por produtos éticos e ambientalmente responsáveis. Dentre as características das IGs que permitem associar este instrumento a salvaguarda do patrimônio cultural destacamos as seguintes: 1) constitui um dos poucos mecanismos de proteção do sistema de propriedade intelectual que permite titularidade coletiva; 2) concede direitos inalienáveis, ou seja, uma vez reconhecida a IG seus produtores não podem transferir, vender ou doar o título a terceiros; 3) é imprescritível, não possui a limitação temporal de outros instrumentos da propriedade intelectual que vencido o tempo de concessão entram em domínio público, a exemplo das patentes e dos direitos autorais; 4) possibilita incluir no regulamento de uso normas de produção que garantam a preservação de ecossistemas e a manutenção de práticas culturais tradicionais; 5) exige uma contextualização histórico-espacial da produção que serve a promoção do local de origem, podendo contribuir com a dinamização de territórios por meio do incentivo ao turismo, geração de novos empregos e/ou redução do êxodo rural; 6) informa e fornece garantias ao consumidor em relação à identificação dos produtores e à procedência dos produtos, evidenciando matérias-primas e processos utilizados.

No Brasil, o reconhecimento das indicações geográficas depende de registro junto ao Instituto Nacional de Propriedade Industrial (INPI), autarquia federal vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC). A matéria é regulada pela Lei n. 9.279/96 que trata de propriedade industrial de uma forma geral, incluindo patentes, marcas

¹⁸ Décret n° 2015-595 du 2 juin 2015 relatif aux indications géographiques protégeant les produits industriels et artisanaux et portant diverses dispositions relatives aux marques.

e desenho industrial. A Lei de Propriedade Industrial (LPI) define duas espécies de indicação geográfica: indicação de procedência (IP), para designar produtos ou serviços que se “tornaram conhecidos” a partir da relação com o meio geográfico; e denominação de origem (DO), para designar produtos ou serviços cujas “qualidades ou características se devam exclusiva ou essencialmente ao meio geográfico” (LPI, art.176 a 178). Em função de seu caráter amplo, a LPI não discrimina ou faz restrições quanto aos tipos de produtos ou serviços passíveis de reconhecimento como IG. Nesse sentido, embora não exista no Brasil, a exemplo da Índia, uma política ou programas específicos voltados ao incentivo do uso das indicações geográficas para agregar valor comercial e proteger o artesanato tradicional, como mencionamos anteriormente, tem crescido o interesse de artesãos em todo o país por esse tipo de proteção. Na base de dados do INPI identificamos 6 (seis) IGs de artesanatos reconhecidas e outras 2 (dois) com processos de reconhecimento em andamento¹⁹.

Os requisitos para a solicitação de IG, tanto no que diz respeito a IP ou DO, são definidos pelo INPI na Instrução Normativa nº 25, de agosto de 2013. Apenas associações, institutos e pessoas jurídicas, que sejam representantes legítimas da coletividade de artesãos, podem solicitar o registro de uma IG junto ao INPI. Apesar de obter a titularidade da IG, a instituição solicitante não será a proprietária do título, apenas uma substituta processual para fins de representação junto ao INPI e outros órgãos. A IG será de propriedade de todos os produtores localizados dentro do território delimitado que produzirem em conformidade com o regulamento de uso. Apenas os artesãos que atenderem aos requisitos de localização e de produção em conformidade terão o direito de usar a identificação da IG nos seus produtos.

A organização dos produtores é, assim, uma parte crucial do processo de obtenção e gestão de uma IG. Além de responsáveis pela solicitação da IG junto ao INPI, os produtores devem: 1) comprovar, por meio da contratação de estudos e/ou reunião de documentação, a relação do produto com a região. No caso da IP deve-se comprovar a existência de notoriedade associada ao meio geográfico e, no caso da DO, comprovar que as qualidades do produto estão relacionadas a condições ambientais específicas (fatores naturais e humanos) desse meio geográfico; 2) decidir sobre a delimitação da área, uma vez que apenas aqueles incluídos na área delimitada terão direito ao uso da IG; 2) discutir e formular as normas que constarão no regulamento de uso da IG, ou seja, regras relacionadas ao processo de produção cujo cumprimento é obrigatório para o uso da IG; 3) decidir a composição do conselho regulador, responsável, dentre outros pelo controle da qualidade,

¹⁹ A lista de IGs concedidas e processos em andamento encontra-se disponível na página do INPI in: <http://www.inpi.gov.br/menu-servicos/indicacao-geografica> acesso 15.06.2015.

acompanhamento e fiscalização do cumprimento das normas do regulamento de uso; e, por fim 4) realizar a gestão e o marketing da IG a fim de manter a reputação do produto no mercado.

Para cumprir todas essas etapas e arcar com os custos do processo de solicitação de uma IG é importante que os produtores estabeleçam parcerias. No que diz respeito as IGs de artesanato, a parte algumas poucas iniciativas de universidades e governos locais, a maior instituição de apoio tem sido sem dúvida o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE). A relação entre as instituições parceiras e os produtores, é abordada por vários estudos sobre as IGs no Brasil (VELLOSO, 2008; NIERDELE, 2009; EMPERAIRE et al., 2012). Em geral os autores desses estudos chamam a atenção para o fato de que, em grande parte dos casos, todo o tramite burocrático e a elaboração de documentação tem sido realizada pelas instituições parceiras sem um envolvimento adequado da maioria dos produtores no processo. A mobilização e a capacitação técnica dos produtores - a depender do tamanho da área, do número de artesãos e do grau de organização prévia destes – representa, na maioria das vezes, prazos e custos acima do que essas instituições parceiras são capazes de oferecer, uma vez que dispõem de orçamentos limitados e enfrentam uma forte pressão por resultados e cumprimento de metas.

Neste texto, conforme mencionado, vamos analisar os processos de solicitação da IPJalapão para artesanato com capim dourado, IP Goiabeiras para a painéis de barro e IP Divina Pastora para renda de agulha em lacê²⁰. Em publicações anteriores realizei uma análise detalhada sobre cada um desses casos (BELAS, 2012; 2013), para fins desse texto farei uma análise comparativa a partir dos seguintes pontos: 1) histórico da produção e motivação para a solicitação da IG e 2) padronizações, restrições e possibilidades em relação aos processos de produção artesanal.

1.1. Histórico da produção artesanal e motivação para a solicitação da IG

Embora apresentem históricos e contextos de produção muito distintos, a motivação para a solicitação das IGs nas três regiões é bastante similar. Nos três casos os produtores

²⁰ A pesquisa de campo foi realizada em distintos momentos entre 2011 e 2013, em grande parte, como consultora do Programa de Apoio ao Artesanato de Tradição Cultural (PROMOART). Este Programa, implementado pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), instituição vinculada ao IPHAN, apoia 65 polos de artesanato de tradição cultural em diferentes regiões do país com a proposta de permitir a inserção e permanência do artesanato tradicional em circuitos estáveis e justos de mercado. Os casos específicos do Jalapão e de Goiabeiras contaram ainda com financiamento CAPES COFECUB, um vez que foram integrados a minha pesquisa de doutorado no Programa de Pós graduação de Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (CPDA/UFRJ). Além de dados obtidos nas visitas de campo ao Jalapão, a Goiabeiras e a Divina Pastora, o estudo teve como base a análise dos documentos de solicitações dessas três IGs encaminhados ao INPI.

buscavam manter a reputação dos seus artesanatos no mercado e enfrentar a concorrência de produtos similares de qualidade inferior ou com produção diferenciada – outras matérias-primas, etapas semi-industriais e/ou terceirizadas.

Os moradores da comunidade quilombola de Mumbuca aprenderam a técnica da costura do capim dourado com os índios Xerentes no início do século XX. Esta consiste na costura a mão de molhos das hastes secas do capim dourado com auxílio de uma agulha grossa. A linha usada na costura é produzida a partir de uma fibra encontrada no interior das folhas jovens do buriti, uma palmeira que nasce nas veredas e nas matas ciliares da região. Desde o seu início, a produção artesanal teve por finalidade a comercialização na sede do município de Mateiros e arredores. A intensificação das vendas, contudo, ocorreu apenas na década de 1990, quando o governo do Tocantins investiu na divulgação do artesanato e na difusão do saber-fazer dos artesãos de Mumbuca com a finalidade de promover geração de renda em toda a região do Jalapão (BELAS, 2012).

A contratação de designers para adequar a produção às demandas de mercado, aliada a oferta de cursos de capacitação em parceria com o SEBRAE, resultou na padronização da produção e no impacto nos recursos naturais. Rapidamente os mesmo modelos de mandalas, *sousplats*, bolsas, fruteiras e bijuterias foram reproduzidos de uma localidade a outra, sem qualquer diferenciação entre o artesanato de núcleos recentes (com menos de 10 anos de produção) e núcleos mais tradicionais. O consumidor não era informado, por exemplo, que os métodos utilizados pelos artesãos dos núcleos tradicionais incluíam o manejo das matérias-primas, garantindo a sustentabilidade ambiental. Por outro lado, os núcleos de produção mais recentes tinham a vantagem comercial da proximidade da capital do estado do Tocantins, além de melhores condições de infraestrutura – transporte, comunicações, hospedagem. Não obstante o aumento da concorrência entre os municípios da região do Jalapão, a crescente fama nacional e internacional do capim dourado resultou em intensa exploração e retirada do recurso *in natura* para abastecer grandes centros consumidores – artesãos e profissionais de designer – dentro e fora do país (BELAS, 2012). A iniciativa da solicitação da IG partiu do Governo do Estado do Tocantins, que se encarregou da produção de toda a documentação necessária e, ainda, da organização dos produtores por meio da criação da Associação dos Artesãos em Capim Dourado da Região do Estado de Tocantins (AREJA). Reconhecida pelo INPI em 30.08.2011, a IG representava para o Governo do Estado do Tocantins uma oportunidade de recuperar mercados consumidores para a produção artesanal do Estado e, sobretudo, divulgar a região do Jalapão. Nesse sentido, a delimitação da área, abrangeu todos os 8

municípios que atualmente integram o Polo Turístico do Jalapão, reunindo um total de 11 associações que contam atualmente com mais de 800 artesãos.

A produção de painéis de barro em Goiabeiras remonta a tradição ceramista de povos indígenas da região. No período colonial o saber-fazer foi apropriado por colonos e escravos africanos que se encarregaram da manutenção e transmissão das técnicas tradicionais de modelagem, queima e impermeabilização. Embora as artesãs, conhecidas como paineiras, tenham incorporado alterações no formato, tamanho e função das painéis, como a confecção de abas laterais para facilitar o manuseio no fogão, o modo de produção manteve-se praticamente inalterado na sua essência desde o século XIX. É feito de forma totalmente manual, sem o uso do torno, com praticamente os mesmos utensílios, tratamento da argila de propriedades específicas e queima a céu aberto, garantindo as características diferenciadas responsáveis por sua reputação (MINC/IPHAN, 2006).

O "Ofício das Paineiras de Goiabeiras" foi reconhecido pelo IPHAN em 2002 com o título de Patrimônio Cultural do Brasil. A obtenção deste título aumentou a visibilidade sobre esse bem cultural que já vinha sendo objeto de divulgação do governo do estado como um símbolo da identidade capixaba. A ampliação da demanda comercial, dentro e fora do país, tem estimulado imitações do produto por artesãos ceramistas de outras localidades do Espírito Santo. Além do barro de qualidade inferior, alguns artesãos concorrentes fazem uso de equipamentos, como o torno e o forno, e usam outras matérias-primas para garantir a coloração preta característica das painéis de Goiabeiras. Dessa forma, reduzem os custos de produção e aumentam a produtividade, o que permite a maior oferta com preços menores aos consumidores. A solicitação da IG, reconhecida pelo INPI em 04.10.2011, foi uma alternativa para diferenciar as painéis de Goiabeiras de concorrentes e imitações. Neste caso o SEBRAE-ES foi o principal parceiro, e o processo de delimitação da área, comprovação de notoriedade e caracterização do artesanato foi facilitado pela disponibilidade de documentação produzida pelo IPHAN para a realização do registro como patrimônio cultural. Outro facilitador diz respeito a existência de uma única associação constituída desde a década de 1980, Associação das Paineiras de Goiabeiras (APG), que assumiu a titularidade da IG reunindo em torno de 100 artesãs.

A produção artesanal da renda de agulha em lacê no município de Divina Pastora teve início no século XIX, a partir do ensino de trabalhos manuais nos colégios de freiras para as meninas da aristocracia sergipana (DANTAS: 2001). Entre as mais populares estava a "renda irlandesa", caracterizada na pelo uso do *lace*, um tipo de cordão de algodão revestido de seda que era produzido inicialmente por manufaturas inglesas e,

posteriormente, passou a ser fabricado no Brasil. Atualmente a produção artesanal deste tipo de renda depende da aquisição do lacê produzido pela empresa textil Ypu, única no Brasil que ainda mantém a fabricação do lacê. O “Modo de Fazer Renda Irlandesa”, tendo como referência este ofício em Divina Pastora, foi reconhecido pelo IPHAN como Patrimônio Imaterial do Brasil em 2009. A solicitação da IG teve por objetivo diferenciar a renda de Divina Pastora da produzida por municípios vizinhos, que se tornaram seus concorrentes. Reconhecida pelo INPI em 26.12.2012, tratou-se de uma iniciativa do SEBRAE-SE que, entre os anos de 2010 a 2011, realizou reuniões com a Associação para o Desenvolvimento da Renda Irlandesa de Divina Pastora (ASDEREN) visando esclarecer as rendeiras sobre a solicitação da IG e a organização de informações e dados necessários à elaboração da documentação para o registro. Também neste caso, a exemplo do ocorrido em Goiabeiras, o processo foi facilitado pela existência de documentação previa relacionada ao processo de patrimonialização do ofício das rendeiras em Divina Pastora e arredores. Para evitar confusão quanto a origem, na solicitação da indicação geográfica optou-se pela omissão do termo “renda irlandesa”, associando o nome geográfico às características do produto, “IP Divina Pastora para renda de agulha em lacê”. O abandono do termo “renda irlandesa” com o qual o produto ganhou notoriedade, demanda das artesãs uma mudança cultural na forma como historicamente têm se referido a própria produção e, ainda, um esforço conjunto das instituições que apoiam esta atividade artesanal no que diz respeito ao marketing ou difusão da produção para o consumidor e/ou a sociedade em geral. Além da mudança na forma como o artesanato é identificado um outro desafio da ASDEREN, que se tornou a titular da IG, é garantir o uso do selo por parte de artesãs não associadas, em torno de 200 rendeiras produzem atualmente na área delimitada.

2.2. Padronizações, restrições e possibilidades em relação aos processos de produção artesanal.

Apesar das dificuldades em relação a delimitação da área e a baixa participação dos produtores no processo, o regulamento de uso da IG Jalapão foi formulado de modo a contribuir com o fortalecimento da identidade cultural tradicional do artesanato e garantiu, ao mesmo tempo, flexibilidade suficiente para incorporar alterações que ocorram no produto/bem cultural relacionadas à mudanças nos contextos de produção, distribuição e/ou consumo. Dentre as principais especificações desse regulamento destacamos as seguintes:

- 1) incorpora as regras ambientais de manejo da matéria-prima tanto em relação ao capim-dourado quanto ao buriti;
- 2) Não restringe o artesanato a tipos específicos de produtos e

nem impede a mistura com outros materiais, desde que seja garantida a proporção de no mínimo 50% de capim dourado em cada peça e 3) define normas de qualidade da produção (firmeza, costura e acabamento) segundo regras tradicionais usadas nos núcleos mais antigos de produção.

O regulamento de uso da IG Goiabeiras, apesar de incorporar normas que garantem a sustentabilidade dos recursos naturais usados na confecção das panelas, é excessivamente restritivo no que diz respeito às especificações do produto/bem cultural e do seu processo de produção. Dentre as quais destacamos: 1) restrição de acesso ao barreiro e manejo da casca do mangue vermelho, utilizada na produção do tanino para impermeabilização natural das panelas; 2) proveniência da madeira utilizada no processo de queima de fontes renováveis, sendo aproveitado despojos da atividade de construção; 3) descrição detalhada do processo tradicional de modelagem e queima das panelas; 4) definição de cinco produtos autorizados para uso da IG: moquequeira ou frigideira, panela de arroz ou pirão, caldeirão de feijoada, panela de caldo e assadeira; 5) especificação de tamanhos, formatos e as espessuras dos produtos autorizados.

Regulamento de Uso da IG Divina Pastora além de excessivamente restritivo em relação às especificações do produto/bem cultural também não leva em consideração problemas de sustentabilidade da produção, a saber: 1) limita o uso da IG a 22 produtos autorizados²¹ e 15 pontos específicos de renda²²; 2) descrição excessivamente detalhada do processo de produção e das matérias-primas (lacê produzido pela YPU), que reforça a situação de dependência dos produtores frente a comerciantes.

Tanto no caso de Goiabeiras, quanto no de Divina Pastora o selo da IG só poderá ser utilizado nos produtos que foram especificados como autorizados pelo regulamento de uso, qualquer outro produto local que se diferencie de tais especificações não terá o direito de utilizar a IG. No entanto, podemos argumentar que os pontos da renda e os modelos de panelas definidos hoje como tradicionais, são de fato o resultado de um processo permanente de criação e recriação, responsável pela perpetuação das produções artesanais como bens culturais ao longo de gerações. Embora os 15 pontos sejam, de fato, os mais utilizados pelas rendeiras de Divina Pastora, devemos considerar que uma infinidade de novos pontos surge e desaparece a cada dia, sendo a recorrência de uso o fator definidor

21 Toalha de mesa banquete; Toalha de lavabo mini; Toalha de lavabo; Vestido; Almofada (capa); Almofada (espelho); Barra de renda; Barra de renda para colcha; Blusa; Bolsa social; Busto; Caminho de mesa; Carteira; Centro de mesa redondo; Colcha casal; Colete; Conjunto para jarra e copo; Gola; Guardanapo; Jogo americano; Pano de bandeja e Sapato recém-nascido.

22 Abacaxi; Aranha de Parte; Aranha Meia Lua; Aranha Redonda; Aranhinha; Barrete; Boca de Sapo; Caseado; Cocada; Dente de jegue; Ilhós; Linha passada; Pé de galinha; Ponto; Sianinha.

para a inclusão ou não de um novo ponto ao repertório dos mais utilizados. Nesse sentido, os pontos que hoje são considerados tradicionais, em algum momento já foram inovadores. Da mesma forma no caso de Goiabeiras, modelos hoje reconhecidos como tradicionais não foram unicamente transmitidos, mas recriados ao longo de gerações. Mudanças como abas para o transporte, redução ou ampliação de tamanho, novos formatos, ocorrem a cada dia como parte da dinâmica cultural. Dessa forma, evita-se o risco do produto/bem cultural rapidamente se tornar obsoleto para o mercado ou desinteressante para as novas gerações. A superação desse tipo de problema na elaboração do regulamento de uso depende, sobretudo, do aprofundamento do diálogo entre os atores envolvidos, de modo a que seja considerado tanto os saberes dos artesãos, quanto os dos técnicos das instituições que apoiam a solicitação da IG. O desafio na elaboração do regulamento de uso é equilibrar tradição e inovação com vistas a garantir a sustentabilidade cultural, social e ambiental da produção ao longo de gerações.

CONCLUSÃO

Os produtos artesanais dos casos estudados apresentaram em comum uma forte concorrência comercial que justifica o uso da IG como forma de garantir a diferenciação destes no mercado. Contudo, a compatibilidade das IGs às políticas de salvaguarda variou imensamente de um caso para outro, revelando questões fundamentais como a necessidade de: considerar a dinâmica cultural, equilibrando tradição e inovação no regulamento de uso da IG; diversificar a rede de parcerias na elaboração do projeto e na gestão pós concessão da IG; garantir a participação efetiva dos produtores nas decisões sobre a delimitação da área e regulamento de uso; e, por fim, elaborar uma política de informação e comunicação que associe consumidores à produtores e seus contextos de produção.

Se por um lado as IGs garantem a base jurídica para a proteção no âmbito de transações comerciais, por outro a documentação construída nos inventários culturais pode servir de base aos pedidos de registro de IG. Na medida em que os inventários culturais identificam produtores, matérias-primas e condições de produção em uma perspectiva histórica, podem fornecer informações relevantes para comprovar a reputação e a relação dos produtores com os locais de produção. No caso de Goiabeiras e Divinas Pastora, por exemplo, o documento de solicitação das IGs foram escritos, em grande parte, com base nas publicações dos Dossiês de Registro do Patrimônio Imaterial do “Ofício das Paineiras

de Goiabeiras” e do “Modo de Fazer Renda Irlandesa, tendo como referência este ofício em Divina Pastora/SE”. No entanto, apenas o uso de tais publicações não garante a complementariedade entre as duas políticas. É necessário estabelecer uma parceria local entre o IPHAN e as instituições que apoiam os produtores nas solicitações de IG a fim de discutir questões como delimitação da área, definição do regulamento de uso e do conselho regulador, na busca de uma compatibilização do funcionamento da IG com os planos de salvaguarda cultural implementados no âmbito do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial.

O envolvimento de um número amplo de parceiros e, em especial, o poder público local, deve ser uma prioridade desde a elaboração do projeto, com o fim de garantir a sustentabilidade da produção artesanal e sua associação com o desenvolvimento local. É preciso também garantir aos produtores as condições de formular pontos de vista e negociá-los com os demais atores que participam do processo – instituições parceiras e consumidores. Dessa forma, o artesanato, mais do que um produto, passa a ser valorizado como processo, refletindo, de fato, e não apenas no discurso, contextos de produção e modos de vida.

REFERÊNCIAS

ALLAIRE, Gilles et al. Les dispositifs français et européens de protection de la qualité et de l'origine dans le contexte de l'OMC: justifications générales et contextes nationaux. Communication au Symposium International "Territoires et enjeux du développement régional", 2005, Lyon, 21p. Disponível in: < http://www.uniagro.fr/docs/2008050214832_PSDRDolphinsAG18mars05.pdf > Acesso in: setembro 2012.

AUDIER, Jacques. Passé, présent et avenir des appellations d'origine dans le monde: vers la globalisation. Bulletin de l'O.I.V. v.81, n.929-931, p. 405-435, 2008.

BELAS, Carla Arouca. Renda de Divina Pastora: Interfaces entre a indicação geográfica e a salvaguarda cultural. In: Wilmara Figueiredo; Marina Zacchi. (Org.). Divina Pastora: Caminhos da Renda Irlandesa. 1a,ed.Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2013, v. 1, p. 43-64.

BELAS, Carla Arouca. Indicações Geográficas e Salvaguarda do Patrimônio Cultural: artesanato de capim dourado Jalapão-Brasil. 2012. 266p. Tese (doutorado) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Rio de Janeiro, RJ,2012.

DANTAS, Beatriz Góis. Renda de Divina Pastora. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2001, 32p.

EMPERAIRE, Laure et al. D'une production localisée à une indication géographique en Amazonie: les enjeux écologiques de la production de farinha de Cruzeiro do Sul. Cahiers Agricultures, v. 21, n. 1, p. 25-33, jan.-fev., 2012.

MARIE-VIVIEN, Delphine. Le droit des indications géographiques en Inde: un pays de l'ancien monde face aux droits français, communautaire et international. Paris: 2010, 612p. Thèse (Doctorat en Droit et Sciences Sociales) – EHESS

MINC/IPHAN. Ofício das Paneleiras de Goiabeiras. Brasília, DF: Iphan, 2006.

NIEDERLE, P.A. Controvérsias sobre a noção de indicações geográficas enquanto instrumento de desenvolvimento territorial: a experiência do Vale dos Vinhedos em questão. In: Anais do 47º Congresso brasileiro de economia, administração e sociologia rural, Porto Alegre: SOBER, 2009.

NORONHA, Raquel. Identidade é valor: cadeias produtivas do artesanato de Alcântara. São Luís: EDFMA, Série Iconografias do Maranhão, 2011.

THUAL, David; BARJOLLE, Dominique; VITTORI, Massimo and THÉVENOD-MOTTET, Erik. Study on the protection of geographical indications for products other than wines, spirits, agricultural products or foodstuffs. Report Origin, november, 2009, 156p. Disponível in: <http://trade.ec.europa.eu/doclib/docs/2011/may/tradoc_147926.pdf> Acesso in: setembro 2012.

VELLOSO, Carolina. Indicação geográfica e desenvolvimento territorial sustentável: a atuação dos atores sociais nas dinâmicas de desenvolvimento territorial a partir da ligação do produto ao território (um estudo de caso em Urussanga, SC). Florianópolis: 2008. 166p. Dissertação (Mestrado em Agroecossistemas) Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências Agrárias.

PROJETO SEMENTE:

o trabalho do designer no contexto da implementação de uma política pública participativa.

*Camila Andrade dos Santos*²³

*Luzenice Macedo Martins*²⁴

*Tayce Maria Saenz Artioli Costa*²⁵

*Francimary Macedo Martins*²⁶

Resumo

O Projeto Semente é executado pelo Instituto Maranhão Sustentável, associação que busca criar iniciativas para estimular a prática artesanal, com base na valorização da identidade dos grupos com os quais trabalha, fomentando o desenvolvimento local sem prejuízos para a natureza. O projeto se ancora no conceito de Design e Sustentabilidade, buscando desenvolver produtos junto a comunidades, assim como melhoramento da produção já existente. Tem o resíduo do couro de peixe encontrado na região como matéria prima. Este trabalho visa relatar como o projeto vem sendo aplicado no Município de Raposa/MA.

Design; artesanato; políticas publicas

Abstract

The Semente Project is run by the Sustainable Maranhão Institute, an association that seeks to create initiatives to encourage artisanal practice , based on the valuation of the identity of the groups with which it works, promoting local development without harming nature. The project is anchored in the concept of Design and Sustainability, seeking to develop products together with communities and improving the existing production. The residue has the fish leather found in the region as a starting material. This paper describes how the project is being implemented in the municipality of Raposa/MA .

Design ; crafts; public policy

²³ Mestre.Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão(IFMA).
E-mail: camila@ifma.edu.br

²⁴ Mestre.Instituto Maranhão Sustentável (IMA)

²⁵ Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA)

²⁶ Doutora.Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

I INTRODUÇÃO

O projeto “Semente - criação, melhoramento e produção de eco-produtos” é uma iniciativa do Instituto Maranhão Sustentável, uma associação de direito privado, de caráter socioambiental e cultural, que tem como missão promover e apoiar o desenvolvimento pautado em valores socioambientais. A ideia central é gerar o empoderamento social e a valorização do patrimônio cultural e socioambiental. Dentre seus eixos de atuação, o Instituto busca fomentar a economia solidária, trazendo o conceito de comércio justo. Neste âmbito, busca criar iniciativas para estimular a prática artesanal local, com base na valorização da identidade dos grupos com os quais trabalha e sem prejuízos para a natureza, fomentando o desenvolvimento local. O Projeto Semente se ancora no conceito de design e sustentabilidade, buscando criar, junto às comunidades, produtos com forte apelo identitário assim como desenvolver iniciativas de melhoramento da produção já existente. Com foco nos pilares do desenvolvimento, tem no projeto piloto o couro de peixe como matéria prima para o desenvolvimento de produtos, por se tratar de um resíduo encontrado na região. Tal resíduo tem como destino o lixo comum, sem qualquer tratamento, embora represente grande potencial de aproveitamento.

São objetivos do projeto, Promover ações para a criação, melhoramento e produção de ecoprodutos, contribuindo para a promoção de consumo sustentável e economia solidária em nível local de modo a Sensibilizar e mobilizar para o consumo sustentável, ciclo de vida dos produtos e empreendedorismo; Agregar valor aos produtos através de Design que não violem os traços e heranças culturais da comunidade; Capacitar comunidades para confeccionar Ecoprodutos Artesanais, especialmente, a partir de resíduos sólidos de pré-consumo (aparas industriais) e pós-consumo (descartes); Contribuir para a geração de renda em comunidades vulneráveis a partir da confecção de produtos sustentáveis; Certificar qualidade dos ecoprodutos confeccionados instituindo selo de identificação.

O projeto, ainda em desenvolvimento, busca formas de financiamento para ser replicado em outras comunidades.

II POR QUE ECO-PRODUTOS?

Os ecoprodutos são aqueles artefatos desenvolvidos com o foco na questão ambiental.

'Produto Ecoeficiente' pode ser definido como sendo todo artigo que, artesanal, manufaturado ou industrializado, de uso pessoal, alimentar, residencial, comercial, agrícola e industrial, seja não-poluente, não-tóxico, reciclável, notadamente benéfico ao meio ambiente e à saúde, contribuindo para o desenvolvimento de um modelo econômico e social sustentável. O uso de matérias-primas naturais renováveis, obtidas de maneira sustentável, bem como o reaproveitamento e a reciclagem de matérias-primas sintéticas por 'processos tecnológicos limpos' são os primeiros itens de classificação de um 'Produto Ecologicamente Correto'. (GOMES & SACHETT, 2004, p. 02).

A efetivação de um ecoproduto é a busca e alcance de um modelo de desenvolvimento que se traduz no menor impacto possível ao meio ambiente, em todas as fases do ciclo de vida deste produto: desde a extração da matéria prima, passando pela produção, distribuição, uso até o descarte. Os ecoprodutos podem ser desenvolvidos de forma industrial ou artesanalmente. Os artefatos produzidos artesanalmente carregam valores culturais - repassados oralmente mediante o ensino das técnicas de produção e traduzidos pela identidade local, - valores sociais, que representam a geração de renda nas comunidades – e valores ambientais, equivalentes a utilização consciente dos recursos naturais, objetivando não degradar o meio. Esses valores congregam elementos que conduzem ao reconhecimento da cultura local, resultando na valorização da produção e estabelecendo uma identidade regional além de um registro dos aspectos sociais e simbólicos. Portanto, os artefatos artesanais relacionam-se harmonicamente com quem os produz e com um meio ambiente. A valorização da produção artesanal representa, não só uma preocupação com o meio como também a manutenção da identidade individual e coletiva, traduzida em objetos únicos.

Em feiras e mercados, por exemplo, é possível identificar uma série de artefatos desenvolvidos por artesãos que respondem a necessidades do cotidiano de muita gente. Ainda que se possam encontrar equivalentes industriais de muitos desses produtos, a continuidade de sua produção não só significa a manutenção de uma tradição artística e artesanal, mas também que tais produtos continuam desempenhando uma função social importante ou sendo inseridos em novos circuitos de uso por sua riqueza estética, por sua simplicidade ou mesmo pelo princípio de sua produção, ou seja, serem produtos manufaturados.

O designer, na perspectiva da sustentabilidade, ao desenvolver produtos, alcança não somente um produto ambientalmente correto como socialmente justo, economicamente

viável e lucrativo. Exige uma produção que respeita aquele que a desenvolve e uma comercialização justa que promove a equidade.

Os eco-produtos, por tanto, representam uma alternativa ao sistema de produção capitalista atual, que degrada o meio, reúne o lucro sob poder de poucos, padroniza os artefatos que são produzidos em série e, na maioria das vezes, não respeita a mão-de-obra do trabalhador. Ao contrário, os eco-produtos apresentam-se como uma alternativa de geração de renda, uma forma de valorizar a cultura local, o resgate de técnicas artesanais de produção, a possibilidade da criação de organizações como cooperativas e o respeito ao meio ambiente, como a gestão e aproveitamento de resíduos sólidos, foco do Projeto Semente.

III FINANCIAMENTO, GESTÃO E EXECUÇÃO DO PROJETO SEMENTE

O Projeto Semente figura como ação estratégica, uma vez que articula simultaneamente os objetivos constantes em seus estatutos e planejamentos, quais sejam: a) atuar junto ao poder público, à iniciativa privada e outras associações, em cooperação, para gerar benefícios à sociedade civil no campo da proteção socioambiental e cultural; b) desenvolver comunicação social, em múltiplas mídias, para promover as ações do Instituto como medida de transparência, visibilidade e atratividade de parceiros; c) desenvolver múltiplas estratégias para gerar produtos e serviços em consonância com a missão do Instituto, promovendo a economia solidária; e) promover o protagonismo social através da qualificação nos campos de atuação do Instituto.

O projeto foi, inicialmente, financiado pelo Fundo Especial do Meio Ambiente - FEMA, instituído pela Lei No 5.405, de 08 de abril de 1992, com a finalidade de apoiar planos, programas, projetos, pesquisas e tecnologias que visem o uso racional e sustentado dos recursos naturais, bem como a implementação de ações voltadas ao controle, à fiscalização, à defesa e à recuperação do meio ambiente, observadas as diretrizes da Política Estadual do Meio Ambiente.

Sua regulamentação, disposta no Decreto nº 22.383 de 28 de agosto de 2006, prevê a concessão de recursos para entidades do setor privado sem fins lucrativos que tenham ações ambientalistas compatíveis com os objetivos do FEMA, especialmente as desenvolvidas através do cooperativismo integrado por pequenos agentes econômicos e organizações ambientalistas não governamentais.

Para ter acesso a estes recursos, o Instituto Maranhão Sustentável – IMAS se utilizou da demanda espontânea apresentando o Projeto Semente. Sua execução, no

entanto, foi comprometida por atraso na liberação dos recursos, combinado com transição de governo estadual entre 2014 e 2015, que se acompanha de mudança de equipe, fluxos e procedimentos administrativos. Isto comprometeu o cumprimento dos prazos e metas estabelecidos na Cooperação estabelecida entre o Instituto e a Secretaria de Estado de Meio Ambiente e Recursos Naturais, obrigando-nos à devolução dos recursos tendo cumprido somente cerca de um terço das metas. Ainda assim, o projeto tem continuado com recursos próprios e, além disso, como figura enquanto ação estratégica do IMAS, há outras articulações em andamento para prospectar mais recursos para a sustentabilidade do projeto.

A metodologia do projeto é pautada em abordagens multidisciplinares e multidimensionais de forma a viabilizar a ambiência para a experiência e inovação com criatividade local.

As atividades desenvolvidas neste projeto têm basicamente duas etapas: diagnosticar potenciais que ainda não são explorados e que podem ser utilizados para obtenção de ecoprodutos em determinadas comunidades, especialmente aquelas que se encontram em situação de vulnerabilidade social e apreender o conhecimento local e a experiência das comunidades na produção de um determinado produto, sensibilizando e capacitando esta comunidade para um melhoramento das técnicas produtivas para o alcance da produção ambientalmente correta.

Em ambas as etapas, a capacitação profissional, ou seja, o repasse de técnicas produtivas ou o melhoramento das mesmas é realizado. Outra nuance do projeto é a valorização da identidade local, desenvolvendo produtos que identifiquem, traduzam, através de seus materiais, processos de manufatura, formas e cores, a história e cultura local do lugar.

As atividades de capacitação, baseadas em construção dinâmica, coletiva e contextualizada à realidade de cada comunidade, com abordagens teóricas, práticas e de intervenções comunitárias, são desenvolvidas por equipe multidisciplinar, envolvendo temáticas relacionadas a Educação para a Sustentabilidade; Design sustentável; Empreendedorismo e Formação de preço. Uma abordagem teórico-prática possibilita a concretização e aplicação das habilidades adquiridas durante o Curso na confecção de ecoprodutos.

Para atender às especificidades dos beneficiários, especialmente jovens e mulheres, o curso deverá ser em um só turno, bem como integralizar 3 (três) horas diárias, de modo a

não comprometer os afazeres domésticos, que em geral concorrem para a não conclusão de atividades nesses moldes.

Considerando que a confecção dos ecoprodutos é de natureza artesanal a demanda para confecção de materiais se dá em torno de utensílios para manufatura, EPIs, reagentes e a matéria prima, em forma de resíduo. Para identificar o produto como sendo oriundo de projeto de design sustentável e artesanato, embalagens e selos estão em processo de desenvolvimento.

A consultoria especializada em Design e Economia, busca por escolhas que detenham melhor custo benefício, ao agregar fatores como a disponibilidade da matéria prima, a facilidade e viabilidade para o desenvolvimento do produto e a demanda de consumo, ao tempo que assegurará o desenvolvimento de produtos de alta qualidade, aptos a se inserirem no mercado local, regional, nacional e internacional.

IV PROJETO SEMENTE NA PERSPECTIVA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS

O Projeto Semente se ampara no ajuste de interesses entre as propostas resultantes de diagnóstico técnico-científicos e das legítimas aspirações e conhecimentos das comunidades que habitam os territórios, o que para MACHADO, (2003) se configura na prática efetiva de uma gestão pública colegiada, integrada, orientada pela lógica da negociação. Trata-se de uma noção de gestão ampla e generalizada (gestão ambiental integrada, gestão dos recursos naturais, gestão do equilíbrio natural, gestão do espaço, gestão dos recursos genéticos, gestão integrada dos recursos naturais, gestão integrada das águas etc.) confrontando os objetivos de desenvolvimento econômico e de organização territorial, portanto, que se relacionam à conservação da natureza ou à manutenção ou recuperação da qualidade ambiental.

Para o Sistema Estadual de Meio Ambiente, cujo órgão central é a Secretaria de Estado de Meio Ambiente e Recursos Naturais, o Projeto é olhado à luz da economia verde, configurando-se, portanto, como prática ambientalmente sustentável e estratégia de redução da degradação ambiental a ser incentivada. Também na perspectiva do financiador, considerando o seu Plano Plurianual 2012-2015, contribui para a gestão de resíduos sólidos, para a educação ambiental e para a gestão compartilhada. Nestes casos, há plena aderência à ação governamental que busca promover mudanças de valores e atitudes para o planejamento de ações sistêmicas e integradas nas várias esferas de governo, com a

sociedade civil e a iniciativa privada, para fortalecimento da política socioambiental e dos mecanismos de governança.

Ademais, na perspectiva de um Arranjo Produtivo Local (APL), o Projeto Semente dialoga com todas as dimensões, segundo HADDAD (2003): territorial, a diversidade de atividades e atores, o conhecimento tácito, as inovações e aprendizados interativos e a governança. Destaque-se que o caráter interinstitucional e interdisciplinar dos APL's tem legado às suas políticas de fomento no Estado do Maranhão uma rotatividade que lhe impõe descontinuidade recorrente. Em 2003, nasceu sob a égide e olhar da pasta de Planejamento e Gestão em parceria com o SEBRAE-MA, seguido das pastas de Indústria e Comércio, Ciência e Tecnologia e, mais recentemente, em 2015, da de Desenvolvimento Social.

De modo lógico, os reveses porque passam as políticas públicas afins ao Projeto tem consequência sobre sua efetivação. MARTINS (2011) tem se dedicado ao estudo de aspectos da sustentabilidade das políticas públicas de meio ambiente do Estado no que tange à sua dimensão institucional. Constatou no Maranhão um modelo de gestão ambiental setorizado, centralizado, insustentável econômica e institucionalmente, com baixos investimentos; desarticulado com as políticas afins, com baixo nível de cooperação e articulação técnico-científica, portanto, com baixo suporte metodológico e científico, evidenciando sua importância como objeto de pesquisa para a sustentabilidade em políticas.

V O PAPEL DO DESIGNER NO PROJETO

O designer pode ser gerador de idéias sustentáveis. Este profissional, como figura central do desenvolvimento de novos produtos, torna-se importante agente para promoção da sustentabilidade ambiental, à medida que desenvolve seus projetos de forma a alcançar satisfatoriamente requisitos ambientais, seja na escolha da matéria-prima que não impacte o meio ambiente, seja na eficiência da produção, transporte, uso e descarte final, considerando todas as fases do ciclo de vida do produto criado.

Cabe ao designer, segundo Mendes (2010, p. 27), o desenvolvimento de produtos que alcancem a qualidade ambiental, portanto, este profissional figura como uma espécie de mediador entre a preocupação ambiental e os desejos dos consumidores por produtos sustentáveis.

Ao vincular objetos a projetos de sustentabilidade, o designer passa a ser intérprete de demandas sociais e ambientais, e, de certa forma,

mediador, valorizador e facilitador de novas formas de socialização, estilo de vida e identidades, refletidas e refratadas na esfera do consumo (MENDES, 2010, p.27).

A preocupação ambiental nas mais diversas esferas do conhecimento é relativamente nova, decorrente de meados de 1980, e ainda que iniciativas de pequenos grupos, ao longo da história, mostrassem soluções pontuais. Hoje, esta preocupação gira em torno dos procedimentos que diminuam a agressão ao meio ambiente, estimuladas por restrições legais, resultantes das práticas capitalistas de consumo desenfreado (GIANNETTI e ALMEIDA, 2006).

Estilos de vida ecológicos, que buscam aproximação de valores relacionados à natureza, existem há muito tempo (os movimentos sociais dos anos 1960 os introduzem como prática política), mas, recentemente, têm sido enfatizados frente às demandas urgentes pela sustentabilidade e à necessidade de desaceleração de processos insustentáveis de modos de vida capitalista, excessivamente consumistas, sem a devida qualidade nas relações com o meio ambiente e entre as pessoas, que também dele fazem parte. (MENDES et. al 2010, p. 22).

Em várias situações o designer identifica um material ou processo em potencial, seja o aproveitamento de resíduos de uma atividade comercial, como os paletes de transporte e armazenamento, ou extrativista, tal como a utilização da casca do coco-babaçu. Ao propor usos sustentáveis, estabelece uma comunicação com agentes sociais, que pode contribuir com o desenvolvimento social com base na preocupação ambiental. Quando a atividade que propõe, com base no aproveitamento de certos resíduos, é realizada por segmentos sociais vulneráveis de nossa sociedade, esse profissional alcança, também, com sua ação, promover mais oportunidades de inserção mais justa no mercado.

O designer, portanto, assume o papel de facilitador, ou agente ativador, de inovações colaborativas, promovendo interações na sociedade. Sob essa perspectiva, uma das principais responsabilidades do designer é promover novos critérios de bem-estar, baseados na qualidade (consumir menos e melhor) e não na quantidade (KRUCKEN, 2009, p. 48).

Portanto, o estímulo à organização dos agentes sociais, formação de cooperativas para o aproveitamento e tratamento de materiais para posterior uso pelo designer, só pode ser possível se houver uma sinalização deste profissional no sentido de informar a viabilidade do uso dessas matérias-primas, bem como o potencial para geração de renda.

O desenvolvimento de produtos que leve em consideração o aproveitamento de resíduos é uma maneira de reafirmar o papel do designer e se traduz em escolha de recursos de baixo impacto ambiental além de levar em consideração o tempo de vida dos produtos e materiais.

Essa preocupação com a redução dos impactos ambientais e o desenvolvimento de produtos que respeitem o meio ambiente é uma das marcas do ecodesign. Pode-se definir o ecodesign *como um conjunto de práticas de projeto usadas na criação de produtos e processos eco eficientes ou um sistema de projetar onde o desempenho respeita o meio ambiente, a saúde e segurança em todo o ciclo de vida do produto e do processo* (FIKSEL, 1995). O ecodesign, como o termo sugere, está diretamente relacionado às questões ambientais inerentes ao projeto, ou seja, a preocupação com as questões ambientais do processo e do produto em si.

No projeto semente, o envolvimento se dá através da perspectiva do Design e Sustentabilidade, ancorada na metodologia do DLIS – Desenvolvimento Local Integrado e Sustentável. A partir de um diagnóstico realizado na comunidade de Raposa/MA e da identificação de produtos e processo, as ações voltaram-se no sentido de melhorar os produtos já existentes bem como desenvolver novos produtos e processos, introduzindo sem prejuízo às características identitárias locais, novas matérias primas advindas de resíduos do próprio local. A importância da participação do designer no Projeto se dá na percepção de traços da identidade local que devem ser valorizados, na identificação de matéria prima com potencial de uso, no desenvolvimento e repasse de processos de produção e na criação dos produtos.

VI O PROJETO PILOTO

Para o projeto piloto, assim como para os demais que serão replicados, as etapas definidas foram as de diagnóstico e sensibilização, oficinas temáticas e de criação, produção e comercialização, sempre em parceria com a comunidade.

A partir da análise dos resultados de algumas pesquisas sobre o couro de peixe - seu potencial como matéria prima, sua satisfatória resistência físico-mecânica e sua boa aplicabilidade em produtos – e, na etapa de diagnóstico, a identificação da produção de resíduos de couro de peixe advindos do processo de filetagem a partir de sua comercialização na região de Raposa/MA além da prática artesanal bem desenvolvida no município, optou-se por utilizar esta matéria-prima no projeto piloto.

Após as etapas de diagnóstico, para reconhecer potenciais, vocações e materiais para o desenvolvimento do projeto, a etapa sensibilização junto à comunidade e identificação de um potencial local, embasados na metodologia do DLIS – Desenvolvimento Local, Integrado e Sustentável, passou-se a etapa de testes de beneficiamento da matéria prima e a o desenvolvimento de produtos, etapa desenvolvida pelos profissionais da área de Design. Na etapa de beneficiamento da matéria-prima (figura 1), foram testados duas espécies de peixes encontradas no local. A primeira, a pele bijupirá [*Rachycentron canadum*](#), é um resíduo advindo de um restaurante da região, parceiro do projeto e a segunda, a pele da pescada amarela *Cynoscion acoupa*, proveniente da feira da comunidade.

O processo de curtimento ambientalmente correto do couro de peixe, que usa taninos vegetais é relativamente demorado, por ser um processo artesanal que não faz uso de maquinários e químicos pesados, o que o torna menos degradante ao meio ambiente. Durante o processo, foram desenvolvidas propostas de produtos que remetesse aos traços da identidade local. A proposta inicial foi a de desenvolver dois produtos piloto com este material, no contexto de uma oficina com a comunidade, o que resultou em um porta-moedas em forma de peixe e um chaveiro construído de resíduo de madeira e recoberto com couro. A partir das peles curtidas, transformadas em couros, passou-se à etapa produtiva, de testes com o desenvolvimento de modelos e protótipos, como mostra a figura 2.



Figura 1. Penúltima etapa do processo de curtimento: secagem

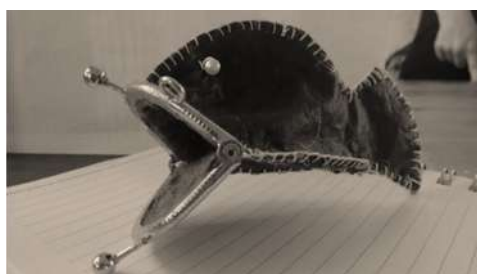


Figura 2. Modelo criado

As etapas que seguem são a produção dos produtos em oficinas de criação e posterior comercialização pela comunidade.

VII CONCLUSÃO

As políticas públicas precisam avançar para um modelo de nova governança, onde se concebem e implementam com os múltiplos atores sociais, como é o caso do Projeto Semente. As demandas podem ser percebidas mais facilmente por aqueles que estão em relação direta com as comunidades, por isso as iniciativas podem surgir de dentro delas e são passíveis de serem adotadas pela gestão em forma de programa, por exemplo, assim que se constata a viabilidade das ações. Alguns entraves típicos da administração pública como troca de governo e descontinuidade, por exemplo, como aconteceu durante a execução do Projeto Semente, podem comprometer o alcance das metas pretendidas. O Projeto Semente identificou um potencial local que se traduz na possibilidade de geração de renda aliada a qualidade ambiental, através da produção artesanal, para a comunidade de Raposa/Ma, cujos atores sociais encontram-se em situação de vulnerabilidade social. Busca, portanto, outras formas de financiamento para garantir a sustentabilidade do projeto para, assim, ser replicado em outras comunidades.

VIII REFERÊNCIAS

- GIANNETTI, B.; ALMEIDA, C.M.V.B. **Ecologia industrial**. Conceitos, ferramentas e aplicações. São Paulo: Edgard Blucher, 2006. 109p.
- GOMES, N. D.; SACHETT, Rosana . **Compreensão do ecológico como argumento persuasivo na publicidade**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - VII Colóquio Brasil-França, 2004, Porto Alegre. Intercom 2004: comunicação, acontecimento e memória. Porto Alegre : PUCRS, 2004.

HADDAD, Paulo R. **Identificação e Classificação dos Arranjos Produtivos no Maranhão e seu processo de Gestão**. Série Arranjos Produtivos. São Luís: Governo do Estado do Maranhão/SEBRAE. Maranhão. 2003.

KRUCKEN, Lia. **Design e Território: Valorização de identidades e produtos locais**. Studio Nobel. 2009.

MACHADO, Carlos José Saldanha. Mudanças conceituais na administração pública do meio ambiente. **Cienc. Cult.** [online]. 2003, v. 55, n. 4, pp. 24-26. ISSN 0009-a

MANZINI, Ezio; VEZZOLI, Carlo. **O desenvolvimento de produtos sustentáveis: Os requisitos ambientais dos produtos industriais**. Tradução de Astrid de Carvalho. 1 ed. São Paulo: Editora da USP, 2008.

MARTINS, Luzenice Macedo. **Aspectos da sustentabilidade da gestão das políticas públicas ambientais no Maranhão**. In: II Colóquio Internacional sobre Desenvolvimento Local e Sustentabilidade: novas abordagens, velhos dilemas. UEMA, 958p. 2011.

MENDES et. Al. In: **Design & Consumo**. QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (org.) Curitiba: Peregrina, 2010.

PAULA, Juarez de. **DLIS passo a passo**. Como atuar na promoção do desenvolvimento local integrado e sustentável. Brasília: AED, 2002.

PELTIER, Fabrice; SAPORTA, Henri. **Design sustentável: caminhos virtuosos**. Tradução Marcelo Gomes, São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

potencialidade de aproveitamento da pele da pescada amarela. Dissertação de mestrado. Meio impresso. 2014

SANTOS, C. A. **Design Etnográfico: contribuições para uma nova proposta metodológica em Design**. Monografia de conclusão de curso de graduação. Meio Impresso. UFMA, São Luís: 2008.

SANTOS, C. A., et. al. **Curtimento de couro de peixe: identificando um potencial local**. In: Anais do III encontro de pesquisadores de poluentes orgânicos em ambientes aquáticos e terrestre e I Seminário do Curso de Pós-Graduação em Educação Ambiental e Gestão Participativa de Recursos Hídricos. São Luís: EPPOAT, 2009.

Santos, Camila Andrade dos. DESIGN E SUSTENTABILIDADE AMBIENTAL:

SOUZA, Celina. **Políticas Públicas: uma revisão da literatura**. In: Sociologias, Porto Alegre, ano 8, nº 16, jul/dez 2006, p. 20-45.

“AQUI QUEM MANDA É A MULHER”:

a produção artesanal como instrumento de emancipação do gênero feminino.

Márcio James Soares Guimarães²⁷

RESUMO

A produção artesanal maranhense, por sua forte influência na geração de ocupação e renda, tem colaborado no desenvolvimento do empoderamento feminino, uma nova concepção de poder que permite às mulheres maior participação nas tomadas de decisões, no gerenciamento das responsabilidades perante a família, o trabalho e na relação com o gênero masculino, atribuindo-lhes maior autonomia. Analisando o grupo Mulheres de Fibra, propõe-se discutir o papel da artesã neste novo cenário.

PALAVRAS-CHAVE: Empoderamento, Gênero, Produção artesanal, Desenvolvimento.

ABSTRACT

The Maranhão craft production, due to its strong influence on the generation of employment and income, has collaborated on the development of women's empowerment, a new conception of power that allows women greater participation in decision making in the management of responsibilities to the family, work and in relation to males, giving them greater autonomy. Analyzing Mulheres de Fibra group, it is proposed to discuss the role of the artisan in this new scenario.

KEYWORDS: Empowerment, Gender, Craft production, Development.

²⁷ Mestre. Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: falecommg@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

A questão da importância dos bens materiais vem ao longo das últimas décadas despertando interesse por parte do setor público que deu início à formulação de programas que financiam e fomentam a produção vernacular, tornando-se, assim, responsáveis pelo desenvolvimento de ações voltadas ao aproveitamento das vocações regionais, à preservação das culturas das diversas regiões do país e à geração de renda. Nesse ínterim, o artesanato destaca-se como uma das principais atividades, estando presente em 70,7%²⁸ dos Municípios brasileiros, sendo confeccionado, muitas vezes, por inúmeros grupos, associações e comunidades artesanais, em sua grande maioria, formados por mulheres.

A implantação de políticas, programas e projetos que fomentam a produção artesanal contribui para que estas mulheres tenham maior liberdade em suas relações de poder. O empoderamento das mulheres representa uma mudança na dominação tradicional dos homens sobre as mulheres, garantindo-lhes avanços significativos quanto a autonomia no que se refere ao controle dos si mesmas, de seus corpos, da sua sexualidade, dos seus direitos, e ainda se configura como meio eficaz contra a agressão física, o abandono e as decisões masculinas que afetam a família.

2 A RELAÇÃO ARTESANATO E DESIGN

Artesãos são herdeiros e detentores de um conhecimento tácito de inúmeras técnicas de extração e manipulação das mais diversas matérias-primas, que sob sua expertise são transformadas em artefatos que exprimem os valores e a visão de mundo destes artistas, criando assim representações de sua identidade cultural.

²⁸ Percentual de Municípios com Atividades Artísticas segundo o tipo – BRASIL2001/2012 - Segundo dados coletados pela Pesquisa de Informações Básicas Municipais (IBGE, 2013), realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE em parceria com o Ministério da Cultura, 70,7% dos municípios brasileiros possuem algum tipo de produção artesanal

No intuito de manter vivo este saber, instituições de fomento, programas²⁹ e instituições de pesquisa têm se dedicado ao exercício do planejamento de ações que possibilitem a permanência do artesanato, tanto por seu valor cultural, quanto por sua capacidade de ocupação e geração de renda, colaborando para a proteção e a promoção da diversidade cultural do país em atividades de formação e elaboração de políticas culturais nas áreas do artesanato, das indústrias culturais e do turismo cultural.

O *design*, por sua vez, em sua ampla atuação na pesquisa e desenvolvimento de projetos de produtos, tem sido instrumento de apoio no processo de revitalização do artesanato brasileiro e de geração de renda. A definição de *design*³⁰ proposta pela *International Council of Society of Industrial Design - ICSID* apresenta que é função do *design* ser fator central para a humanização das tecnologias e um fator crucial para a troca econômica e cultural, contemplando, assim, a aproximação entre *design* e artesanato, mas esta relação se torna concreta a partir do momento em que designers e artesãos passam a compartilhar objetivos e interesses comuns - quase sempre quando se faz necessária a junção do saber empírico com o conhecimento tecnológico, possibilitando melhorias na qualidade e na adequação dos produtos ao mercador consumidor.

Conforme Lia Krucken, na atualidade “o foco na atividade de *design* se ampliou de maneira a aproximá-lo de contornos e de fronteiras anteriormente tidas como longínquas”

²⁹ O Programa do Artesanato Brasileiro – PAB, vinculado ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, conforme Decreto nº 1.508, de 31 de maio de 1995, compondo a estrutura da Secretaria de Comércio e Serviços, tem como principal objetivo a geração de trabalho e renda e a melhoria do nível cultural, profissional, social e econômico do artesão brasileiro.

O Programa ArteSol/Artesanato Solidário foi concebido em 1998 como um programa social, e a partir de 2002, tornou-se uma Oscip (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público). Suas ações beneficiam brasileiros situados principalmente nas localidades de baixo IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) e priorizam o saber-fazer artesanal tradicional.

O Programa SEBRAE de artesanato promove oficinas, estímulo ao associativismo, desenvolvimento territorial e acesso a mercados, o Sebrae trabalha em prol da redução da carga tributária e da burocracia afim de facilitar a abertura de mercados e ampliação de acesso ao crédito, à tecnologia e à inovação, posicionando-se como um dos eixos estratégicos de valorização e desenvolvimento territorial.

³⁰ Segundo a ICSID: *Design* é uma atividade criativa cujo propósito é estabelecer as qualidades multifacetadas de objetos, processos, serviços e seus sistemas de ciclos de vida. Assim, *design* é o fator central da humanização inovadora das tecnologias e o fator crucial das trocas econômicas e culturais. (...) *Design* trata de produtos, serviços e sistemas concebidos através de ferramentas, organizações e da lógica introduzidas pela industrialização – não somente quando são produzidos em série. (BORGES, 2011).

(KRUCKEN, 2009). A prática de intervenção do design no campo do artesanato reflete uma mudança de pensamento que só se tornou possível por que o escopo do design evoluiu em direção a uma perspectiva sistêmica, cujo principal desafio é o desenvolvimento de soluções adequadas a questões de alta complexidade. Por seu caráter mediador e multidisciplinar, o design faz-se instrumento essencial na concretização de inovações tecnológicas e socioculturais, pois oportuniza sua atuação nas mais diversas áreas de conhecimento, sem interferir em suas especificidades.

Projetos de design desenvolvidos por pessoas que conhecem as realidades locais das regiões e que reconhecem os referenciais que singularizam os artefatos e sua importância enquanto representações culturais, são responsáveis por uma aproximação benéfica que tem como condição obrigatória a intervenção pautada na assimilação e manutenção dos símbolos e conceitos que conferem distintividade à produção e ao produto artesanal, como o caso do artesanato desenvolvido no grupo Mulheres de Fibra.

3 AS MULHERES DE FIBRA

Compreender a questão de poder sobre a ótica das relações de gênero é entender que os conceitos de poder transcendem suas imagens de representação comum, como a da esfera política, formalizada. O poder é presente em todos os níveis, com diferentes graus de complexidade e relações de força, das relações interpessoais ao nível estatal e se diferencia, quando analisado na relação dos gêneros feminino e masculino, atuando nas relações econômicas, sociais e pessoais dos indivíduos.

No ano de 2001, um grupo de mulheres provenientes de vilas da zona industrial de São Luís, Estado do Maranhão, se reuniu para buscar alternativas que lhes gerassem geração de renda, o artesanato foi a opção escolhida, muitas delas descendiam de artesãs da região do Lençóis Maranhenses e já possuíam habilidade ou predisposição para o aprendizado da técnica de tecelagem com a fibra do buriti. Ao longo dos anos obtiveram êxito, se identificaram como “Mulheres de Fibra” e no ano de 2008 fundaram uma associação para que, por meio dela, estivessem formalizadas juridicamente, tornando-se aptas a usufruir das iniciativas de apoio de instituições que fomentam o artesanato. Tais

ações renderam experiências enriquecedoras que proporcionaram à artesã, à mulher, maior autoestima e autonomia perante sua família e sua comunidade.

“**Aqui quem manda é a mulher**”, a frase pronunciada pelas artesãs denota um sentimento de orgulho e satisfação pelo papel que agora desempenham, revela “a capacidade de decidir sobre a própria vida: como tal, é um fato que transcende o indivíduo e se plasma nos sujeitos e nos espaços sociais: aí se materializa como afirmação, como satisfação de objetivos” (LAGARDE, 1999).

Tais mudanças, em algumas circunstâncias, minimizam a supremacia masculina. Antes estas mulheres ocupavam uma situação de subalternidade³¹ imposta pelos aparelhos ideológicos que comumente constroem homens e mulheres como sujeitos opostos, enredados em uma relação de domínio e subjugação. Hoje, a participação na renda familiar contribui para que estas desigualdades sejam diminuídas.

Figura A – Artesãs da Associação Buriti Arte – Grupo Mulheres de Fibra.



³¹ A sociedade, através de suas instituições (aparelhos ideológicos), da cultura, das crenças e tradições, do sistema educacional, das leis civis, da divisão sexual e social do trabalho, constrói mulheres e homens como sujeitos bipolares, opostos e assimétricos: masculino e feminino envolvidos em uma relação de domínio e subjugação (COSTA, 2007).

Fonte: Marcelo Medeiros, arquivo pessoal.

Em pesquisa realizada no ano de 2014³², 46,6% das artesãs associadas possuíam uma renda mensal de até R\$300,00, 33,6% obtinham renda mensal entre R\$301,00 a R\$600,00, 13,6% com renda entre R\$601,00 a R\$900,00 e 6,5%, obtinha renda superior a R\$900,00. Ganhos consideráveis em se tratando da situação anterior, onde se dependia de ganhos variáveis provenientes da venda de produtos oriundos do roçado, ou de serviços esporádicos.

Muitas destas mulheres passaram a prover, de modo regular, o acesso aos bens de consumo, educação e lazer em seus ambientes familiares. Contudo, observamos que ainda há muito a se fazer, como afirma Ana Alice Costa:

Esses projetos, por não fazerem uma distinção entre “condição” e “posição” das mulheres, não conseguiram trazer mudanças significativas na vida da população feminina (...). Geralmente, as mulheres são vistas e tratadas apenas como provedoras do bem-estar da família ou como meio de bem-estar de outros, como mães e esposas, nunca como sujeitos autônomos com demandas próprias. (COSTA, 2007).

Na luta contra estas desigualdades, onde a mulher, mesmo que trabalhadora, ainda permaneça subjugada ao homem, feministas de todo o mundo têm contribuído na discussão do principal passo a ser dado para o desenvolvimento da mulher: superar as desigualdades do gênero, atacando os fatores que perpetuam sua exploração, o empoderamento.

4 EMPODERAMENTO

O conceito de empoderamento surgiu nos Estados Unidos ainda na década de 1970, quando se buscou, através da bandeira do poder negro, a auto valoração e conquista de cidadania plena. Empoderamento é, pois, o controle da própria vida, a tomada de consciência das habilidades e competências para gerir, “a tomada de controle dos assuntos próprios”. Para as feministas é a mudança das estruturas que impõem a mulher um papel de subordinação como gênero, por meio de “decisões coletivas e de mudanças individuais” (COSTA, 2007).

³² Pesquisa do levantamento sociocultural do Grupo Mulheres de Fibra integrante da dissertação Contribuições do Design para o Desenvolvimento Sustentável da Produção Artesanal, realizada pelo autor em 2014.

O documento do Fórum Econômico Mundial, intitulado “Empoderamento das Mulheres - Avaliação das Disparidades Globais de Gênero” (FEM, 2005), define cinco dimensões importantes para o empoderamento e oportunidade das mulheres:

- **A participação econômica** – diz respeito à presença das mulheres no mercado de trabalho em termos quantitativos;
- **Oportunidade econômica** - diz respeito à qualidade do envolvimento econômico das mulheres; as mulheres estão concentradas, na maioria dos casos em profissões consideradas “femininas” e tendem, segundo a lógica patriarcal, a permanecer nas categorias trabalhistas inferiores às dos homens;
- **Empoderamento político** - diz respeito à representação equitativa de mulheres em estruturas de tomada de decisão, tanto formais quanto informais.
- **Conquistas Educacionais** - Somente com educação de qualidade as mulheres conseguirão acesso a empregos melhor remunerados, aos avanços na carreira, à participação e representação no governo e obterão influência política.
- **Saúde e bem-estar** - Segundo a Organização Mundial da Saúde, assustadoramente, mais de 1.600 mulheres morrem por dia, de causas relacionadas à gravidez e ao parto.

Para Stromquist (2002), os parâmetros do empoderamento são: a construção de uma autoimagem e confiança positiva; o desenvolvimento da habilidade para pensar criticamente; a construção da coesão de grupo; a promoção da tomada de decisões; e a ação, resultando em cinco níveis de mudanças: bem-estar; acesso aos recursos; conscientização; participação; controle; maior igualdade; e maior empoderamento. Percebe-se em diferentes graus de domínio, que as mulheres de fibra apresentam estes parâmetros bem como manifestam as mudanças apontadas por Stromquist. Em sua fase atual, o grupo disponibiliza oficinas de aprendizagem para a comunidade, participa de atos em defesa da mulher, coopera em ações direcionadas à saúde e ao bem-estar físico e psicológico da mulher e da família em geral.

A ocupação com a atividade artesanal tem grande impacto na renda mensal das famílias das artesãs, para algumas, o artesanato constitui uma fonte de renda muitas vezes

superior à obtida por seus companheiros. Além da renda com o artesanato, algumas artesãs relataram uma renda variável proveniente de ganhos em atividades laborais esporádicas (atuando como diaristas), e, em sua totalidade, que participam de programas de governo que visam auxílio à educação e condições básicas de saúde, educação e moradia.

5 CONCLUSÃO

Neste texto propomos discutir a produção artesanal como instrumento de emancipação da artesã mulher de fibra que, neste caso em específico, se deu por iniciativa conjunta do interesse individual e comunitário, com as atividades desenvolvidas por instituições que promovem o desenvolvimento da atividade artesanal como forma de ocupação e renda: o aprendizado da técnica de tecelagem da fibra junto ao interesse pelo aprimoramento da qualidade dos artefatos, obtido em oficinas de criatividade realizadas por designers, conduziram a produção artesanal ali desenvolvida a conquistar premiações³³, e a proporcionar um percentual de renda antes inexistente para a maioria das mulheres envolvidas.

O processo de empoderamento da mulher traz à tona uma nova concepção de poder, assumindo formas democráticas, construindo mecanismos de responsabilidades coletivas, de tomada de decisões e responsabilidades compartilhadas. O empoderamento das mulheres favorece o homem: é comum se ouvir relatos dos esposos das artesãs sobre a melhoria das relações conjugais e sobre a importância do auxílio de suas companheiras no compartilhamento de despesas e na educação dos filhos.

³³ Ao longo de sua existência, o grupo já acumula algumas experiências importantes em parceria com instituições e programas de apoio ao desenvolvimento do artesanato, entre elas estão: apoio da Visão Mundial no período de 2001 a 2003; apoio do Instituto HSBC Solidariedade no Projeto “Mulheres de Fibra” no período de Julho de 2006 a Janeiro de 2008; parceria com o Instituto Sinergia – Gestão e Cidadania no Projeto “Mulheres de Fibra”; inserção do Grupo de Mulheres no Fórum Estadual de Economia Solidária em 2005; apoio do Instituto WAL MART no desenvolvimento do Projeto “Mulheres de Fibra” em 2007; apoio do Instituto de Desenvolvimento do Artesanato Maranhense - IDAM no Projeto “Mulheres de Fibra”, de 2007 a 2009; premiação obtida no Prêmio Parcerias para o Desenvolvimento Solidário do Nordeste, categoria Parcerias Principiantes em 2008 e premiação SEBRAE TOP 100 em 2012.

REFERÊNCIAS

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

COSTA, Ana Alice. **Gênero, poder e empoderamento das mulheres**, Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher – NEIM/UFBA, 2007.

FÓRUM ECONÔMICO MUNDIAL, **Empoderamento de mulheres**. Avaliação das disparidades globais de gênero. Genebra, 2005.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Coordenação de População e Indicadores Sociais. **Perfil dos Municípios Brasileiros: Cultura 2012**. Rio de Janeiro: IBGE, 2013.

KRUCKEN, Lia. **Design e Território: valorização de identidades e produtos locais**. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

LAGARDE, Marcela. **Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia**. Cuadernos Inacabados No. 25. Horas y Horas la Editorial. Espanha. 3ª Ed., 1999.

STROMQUIST, Nelly P. **“Education as a means for empowering women”**. In J. Parpart, S. Rai & K. Staudt (eds), *Rethinking empowerment: gender and development in a global/local world*. London: Routledge, 2002.