

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS RURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EXTENSÃO RURAL**

Carolina Iuva de Mello

**TERRITÓRIO FEITO À MÃO: ARTESANATO E IDENTIDADE
TERRITORIAL NO RIO GRANDE DO SUL**

Santa Maria, RS

2016

Carolina Iuva de Mello

**TERRITÓRIO FEITO À MÃO: ARTESANATO E IDENTIDADE TERRITORIAL NO
RIO GRANDE DO SUL**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutora em Extensão Rural**.

Orientador: Prof. José Marcos Froehlich

**Santa Maria, RS
2016**

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Iuva de Mello, Carolina
Território feito à mão: artesanato e identidade territorial no Rio Grande do Sul / Carolina Iuva de Mello.-2016.
233 p. ; 30cm

Orientador: José Marcos Froehlich
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Rurais, Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural, RS, 2016

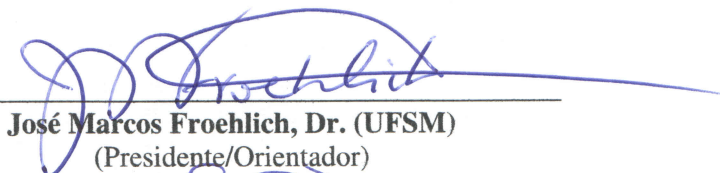
1. Artesanato 2. Identidade 3. Desenvolvimento territorial I. Froehlich , José Marcos II. Título.

Carolina Iuva de Mello

TERRITÓRIO FEITO À MÃO: ARTESANATO E IDENTIDADE TERRITORIAL NO RIO GRANDE DO SUL

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutora em Extensão Rural**.

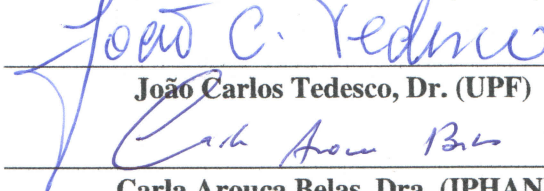
Aprovado em: 21 de junho de 2016



José Marcos Froehlich, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)



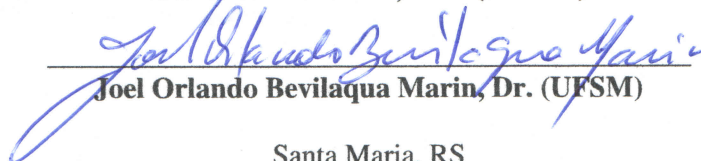
Maria Catarina Chitolina Zanini, Dra. (UFSM)



João Carlos Tedesco, Dr. (UPF)



Carla Arouca Belas, Dra. (IPHAN)



Joel Orlando Bevilaqua Marin, Dr. (UFSM)

Santa Maria, RS
2016

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos aqueles que, com habilidade manual, dedicam-se a criar artefatos artesanais que harmonizam utilidade e contemplação estética.

Apesar dos muitos obituários emitidos em seu nome, e às forças em constante proliferação da produção em massa, o artesanato moderno não é apenas uma questão simbólica. A sua importância produtiva persiste em muitas circunstâncias. Na indústria do patrimônio, na construção civil, no contexto de produção 'popular', em mercados de luxo, e até mesmo na própria fábrica, o artesanato está vivo e bem, se soubermos para onde olhar.

(Glenn Adamson)

RESUMO

TERRITÓRIO FEITO À MÃO: ARTESANATO E IDENTIDADE TERRITORIAL NO RIO GRANDE DO SUL

AUTORA: CAROLINA IUVA DE MELLO
ORIENTADOR: JOSÉ MARCOS FROEHLICH

Os estudos sobre identidade alcançaram grande relevância nas ciências sociais, destacando-se a noção de identidade territorial, presente na atualidade como mobilizadora da construção de novas territorialidades e da promoção de estratégias de desenvolvimento territorial. No âmbito destas estratégias, os bens culturais, como o artesanato, destacam-se entre as possíveis singularidades vinculadas ao território que podem ser mobilizadas em nome do desenvolvimento. Tendo por referência as experiências dos territórios Costa Doce e Quarta Colônia, no Rio Grande do Sul, objetiva-se, em termos gerais, compreender como o artesanato vem se transformando em interação com os processos globalizantes contemporâneos que oportunizam o seu acionamento enquanto expressão de identidade territorial. Especificamente, objetiva-se (a) evidenciar a crescente aproximação entre as noções teóricas de desenvolvimento, cultura e território, e seu vínculo com a noção de identidade territorial; (b) analisar se e como a produção de artesanato tem se modificado nos territórios onde estratégias de reconversão, e consequentes processos de hibridação, compõem processos de construção e projeção identitária; (c) refletir sobre as potencialidades e limites que o artesanato possui de ser acionado enquanto sinal diacrítico em nome do desenvolvimento dos territórios onde estão em curso narrativas de construção e projeção identitária. O percurso metodológico compreendeu coleta e sistematização de dados secundários seguido de observação e entrevistas semiestruturadas com interlocutores qualificados. Na Costa Doce, um território turístico reconhecido, o Projeto Artesanato do Mar de Dentro, coordenado pelo SEBRAE, vem vinculando aspectos territoriais ao artesanato. A partir das entrevistas realizadas, percebeu-se que as ações do Projeto vêm contribuindo para fortalecer o sentimento de pertencimento das artesãs, que afirmaram ter orgulho de poder contribuir para a consolidação e projeção da identidade do território do qual fazem parte. No segundo estudo de caso, realizado na Quarta Colônia, o CONDESUS (Consórcio de Desenvolvimento Sustentável da Quarta Colônia) têm promovido, desde o início da década de 1990, ações com objetivo de afirmar uma identidade territorial como suporte ao seu desenvolvimento. As observações e entrevistas realizadas na Quarta Colônia permitiram afirmar que, apesar das tentativas de promoção dos aspectos identitários do território promovidas pelo CONDESUS, as referências simbólicas nos artefatos confeccionados, quando existentes, são predominantemente específicas da localidade do artesão, com pouca alusão ao território como um todo. Por fim, percebe-se que no mundo contemporâneo globalizado o artesanato possui maiores chances de subsistir quando se torna expressão identitária, contribuindo para a construção e projeção dos territórios, desde que mobilizado em estratégias de reconversão com este intuito.

Palavras-chave: Artesanato; Desenvolvimento; Território, Identidade, Globalização.

ABSTRACT

HANDMADE TERRITORY: CRAFT AND TERRITORIAL IDENTITY IN RIO GRANDE DO SUL

AUTHOR: CAROLINA IUVA DE MELLO
ADVISOR: JOSÉ MARCOS FROEHLICH

Studies on culture and identity have reached significant relevance in the social sciences, with emphasis on the notion of territorial identity, present today as a mobilizing for the creation of new territoriality and promotion of territorial development strategies. Within these strategies, cultural goods, such as crafts, stand out among possible singularities linked to the territory that can be mobilized in the name of development. Thus, with reference to the experiences of the territories of Costa Doce and Quarta Colônia, in Rio Grande do Sul, the objective is to understand how the craft has been transformed in interaction with contemporary globalizing processes that nurture its drive while territorial identity expression. Specifically, the objective is (a) to demonstrate the growing rapprochement between the theoretical notions of development, culture and territory, and its link to the concept of territorial identity; (b) to analyze whether and how the production of crafts has changed in the territories where in conversion strategies, and subsequent hybridization processes, compose construction processes and identity projection; (c) to reflect on the potential and limits the craft have to be triggered as diacritical mark in the name of development of the territories where narratives of identity construction and projection are in course. The methodological approach consisted of collection and systematization of secondary data followed by observation and semi-structured interviews with qualified informants. In Costa Doce, a popular tourist territory, the Artesanato no Mar de Dentro Project, coordinated by SEBRAE, has been linking territorial aspects and crafts. From the interviews, it was noticed that the Project activities has contributed to strengthening the sense of belonging of the artisans, who claimed to be proud to contribute to the consolidation and projection of the identity of the territory to which they belong. In the second case study, conducted in Quarta Colônia, the CONDESUS (Consórcio de Desenvolvimento Sustentável da Quarta Colônia) has been promoting, since the beginning of the 1990s, actions in order to assert a territorial identity as a support for its development. The observations and interviews conducted within the Quarta Colônia allowed to state that, despite attempts to promote the identity aspects of the territory promoted by CONDESUS, the symbolic references made in the artifacts, if any, are predominantly specific of the artisan's location, with little reference to the larger territory. At last, it is clear that in the globalized contemporary world, the craft has greater chances to survive when it becomes identity expression, contributing to the construction and projection of the territories, as long as mobilized in conversion strategies for this purpose.

Key-words: Craft; Development; Territory; Identity; Globalization.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Campo empírico	28
Figura 2 – Mar de Dentro, Costa Doce.....	81
Figura 3 – Ladrilhos hidráulicos.....	86
Figura 4 – Sítio eletrônico Pelotas Turismo	87
Figura 5 – Materiais gráficos de divulgação de Pelotas	87
Figura 6 – Museu da Baronesa	88
Figura 7 – Mercado Central de Pelotas	89
Figura 8 – Material gráfico de divulgação do Projeto Brasil Original	95
Figura 9 – Material gráfico de divulgação do Projeto Brasil Original	96
Figura 10 – Coleção Copa do Mundo, Programa Talentos do Brasil.....	97
Figura 11 – Divulgação do artesanato rural, fôlder produzido pela EMATER/RS.....	101
Figura 12 – Produtos do grupo Bichos do Mar de Dentro	109
Figura 13 – Pórtico de entrada da Colônia de Pescadores Z3	112
Figura 14 – Colar produzido na Colônia de Pescadores Z3	113
Figura 15 – Produtos da Coleção Redeiras.....	117
Figura 16 – Produtos do grupo Ladrilã.....	124
Figura 17 – Fôlder da exposição Lã em Casa.....	129
Figura 18 – Loja ‘Artesanato da Costa Doce’ no Mercado Central de Pelotas.....	131
Figura 19 – Interior da loja ‘Artesanato da Costa Doce’ no Mercado Central de Pelotas	132
Figura 20 – Loja de <i>souvenirs</i> no Mercado Central de Pelotas	133
Figura 21 – Loja Histórias na Garagem	137
Figura 22 – Quarta Colônia	141
Figura 23 – Identidade visual do CONDESUS	145
Figura 24 – Cartão postal Quarta Colônia: trançado em palha de trigo	148
Figura 25 – Cartão postal Quarta Colônia: construção de pipas	149
Figura 26 – Identidade visual Quarta Colônia.....	150
Figura 27 – Exterior do fôlder de divulgação da cultura da Quarta Colônia/CONDESUS ...	154
Figura 28 – Artesanatos do grupo Imigrantes Della Montagna.....	156
Figura 29 – Artesanatos da coleção Colônia Natal, Quarta Colônia	156
Figura 30 – Menções ao artesanato no Caderno Quarta Colônia	157
Figura 31 – Mãos talentosas de Pinhal Grande	159
Figura 32 – Artesanato de Pinhal nas passarelas do Canadá.....	161
Figura 33 – O último artesão de Novo Paraíso, Nova Palma.	162
Figura 34 – Placas de Atrativos Turísticos em Novo Paraíso	163
Figura 35 – Artefatos em couro produzidos em Novo Paraíso.....	163
Figura 36 – Casa do Artesão de Agudo	166
Figura 37 – Artesanato exposto na Associação das Arrozeiras de Restinga Sêca	168
Figura 38 – Casa do Artesão de Faxinal do Soturno	170
Figura 39 – Artesanato de Faxinal do Soturno	172
Figura 40 – Casa do Artesão de Nova Palma	174
Figura 41 – Artesanato utilizando as técnicas de frivoletê e macramê	176
Figura 42 – Artesanato em Dona Francisca	179
Figura 43 – Artesanato em Dona Francisca	179
Figura 44 – Angelita Artigianato em Vale Vêneto, distrito de São João do Polêsine.....	181
Figura 45 – <i>Souvenirs</i> artesanais produzidos em Vale Vêneto	181
Figura 46 – Produtos em palha de milho em São João do Polêsine	182
Figura 47 – Produtos modificados na oficina com designers consultores do SEBRAE	183
Figura 48 – Artesanato na Feira de Produtos Coloniais de Silveira Martins	184

Figura 49 – Etapas da confecção de chapéu de palha de trigo em Silveira Martins	185
Figura 50 – Associação de Artesãos de Ivorá: Artivorá	187
Figura 51 – <i>Souvenirs</i> artesanais de Ivorá	188
Figura 52 – Artesanato com teor identitário na Quarta Colônia	191
Figura 53 – Artesanato com teor identitário na Quarta Colônia	192
Figura 54 – Interior do fôlder de divulgação da cultura da Quarta Colônia/CONDESUS	193
Figura 55 – Guirlanda em palha de milho.....	194
Figura 56 – <i>Sportas</i> em palha de milho.	195

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Entidades nacionais de representação do artesanato _____	72
Quadro 2 – Quarta Colônia: População urbana e rural em 2010 _____	142
Quadro 3 – Menções ao artesanato no Caderno Quarta Colônia _____	158

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABEXA	Associação Brasileira de Exportação de Artesanato
ABRA	Associação Brasileira de Artesanato
AD Costa Doce	Agência de Desenvolvimento Turístico da Costa Doce
ADPIC	Acordo sobre Aspectos de Direitos de Propriedade Intelectual relacionados ao Comércio
APL	Arranjo Produtivo Local
ARTESOL	Programa Artesanato Solidário
BID	Banco Interamericano de Desenvolvimento
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CDL	Câmara de Dirigentes Lojistas
CNARTS	Confederação Nacional dos Artesãos do Brasil
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
CNI	Confederação Nacional da Indústria
CNRC	Centro Nacional de Referência Cultural
CONDESUS	Consórcio de Desenvolvimento Sustentável da Quarta Colônia
EMATER/RS	Associação Rio-Grandense de Empreendimentos de Assistência Técnica e Extensão Rural
FENADOCE	Feira Nacional do Doce
FENAFRA	Feira Nacional de Agricultura Familiar e Reforma Agrária
FGTAS	Fundação Gaúcha do Trabalho e Ação Social
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
FNpM	Fundação Nacional Pró-Memória
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IG	Indicação Geográfica
INPI	Instituto Nacional de Propriedade Industrial
INRC	Inventário Nacional de Referências Culturais
IPEA	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ITELAP	Instituto Tecnológico Latino Americano de Pesquisas e Desenvolvimento
LEADER	<i>Liaisons Entre Activités de Developement de L'Economie Rural</i>

MDA	Ministério do Desenvolvimento Agrário
MDIC	Ministério do Desenvolvimento da Indústria e Comércio
MMA	Ministério do Meio Ambiente
MTur	Ministério do Turismo
OBRART	Organização Brasileira de Artesanato
OSCIP	Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
PAB	Programa do Artesanato Brasileiro
PL	Projeto de Lei
PRODESUS	Projeto de Desenvolvimento Sustentável da Quarta Colônia
PROMOART	Programa de Promoção do Artesanato Tradicional
SAF	Secretaria da Agricultura Familiar
SEBRAE	Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SECULT	Secretaria Municipal de Cultura
SENAC	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
SENAI	Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial
SENAR	Serviço Nacional de Aprendizagem Rural
SMM	Sistema Municipal de Museus
SPHAN	Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UCS	Universidade de Caxias do Sul
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura
UPF	Universidade de Passo Fundo
WCC	Conselho Mundial do Artesanato

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	23
1.1 OBJETIVOS	31
1.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	31
1.3 ESTRUTURA DO ESTUDO	37
2 TERRITÓRIOS EM CONSTRUÇÃO: IDENTIDADE E ARTESANATO NO CENÁRIO CONTEMPORÂNEO	39
2.1 GLOBALIZAÇÃO E IDENTIDADE	39
2.1.1 Hibridação cultural	46
2.2 DESENVOLVIMENTO, TERRITÓRIO E IDENTIDADE	50
2.3 ARTESANATO ONTEM E HOJE	57
2.3.1 Breve relato histórico sobre o artesanato	59
2.3.2 Estado da arte do artesanato no Brasil	64
2.3.2.1 Artesanato e Indicação Geográfica	73
2.3.2.2 Relações entre o artesanato e o mercado	75
2.3.2.3 Revitalização do artesanato em territórios rurais	77
3 CASO COSTA DOCE: ARTESANATO RECONVERTIDO	81
3.1 CONSTRUÇÃO E PROJEÇÃO IDENTITÁRIA NA COSTA DOCE	82
3.2 ARTESANATO NA COSTA DOCE	91
3.2.1 Antecedências	91
3.2.2 Reversões	105
3.2.2.1 Bichos do Mar de Dentro	105
3.2.2.2 Redeiras	112
3.2.2.3 Ladrilã	121
3.2.3 Decorências	125
4 CASO QUARTA COLÔNIA: ARTESANATO SUBSISTIDO	141
4.1 CONSTRUÇÃO E PROJEÇÃO IDENTITÁRIA NA QUARTA COLÔNIA	142
4.2 ARTESANATO NA QUARTA COLÔNIA	150
4.2.1 Antecedências	151
4.2.2 Subsistências	164
4.2.2.1 Agudo	164
4.2.2.2 Restinga Sêca	167
4.2.2.3 Faxinal do Soturno	170
4.2.2.4 Nova Palma	173
4.2.2.5 Pinhal Grande	175
4.2.2.6 Dona Francisca	178

4.2.2.7 São João do Polêsine	180
4.2.2.8 Silveira Martins	184
4.2.2.9 Ivorá	186
4.2.3 Decorrências	188
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	203
REFERÊNCIAS	213
APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA (INSTITUIÇÕES)	231
APÊNDICE B – ROTEIRO DE ENTREVISTA (ARTESÃOS)	233

1 INTRODUÇÃO

A noção de desenvolvimento surgida após a 2ª Guerra Mundial e que se impôs como noção-chave nas décadas de 1950 e 1960 no âmbito ideológico-político, especialmente devido ao seu caráter abrangente e mensurável, estabelecia um caminho evolutivo cujo ponto de chegada estava pré-fixado: a sociedade industrializada, à qual eram associados sentidos de crescimento econômico, progresso e, por conseguinte, bem-estar (AROCENA, 2001). Críticas de ordem geral a acompanharam desde a sua emergência, mas foi na segunda metade da década de 1970 que o reconhecimento dos limites do desenvolvimento como instrumento de emancipação econômica e social ganhou força, devido principalmente às sucessivas crises do petróleo que confrontaram os habitantes dos países do denominado Primeiro Mundo, até então habituados a uma capacidade de consumo constantemente ampliada, com uma progressiva diminuição de seu poder aquisitivo (MALUF, 2000; AROCENA, 2001). Mas também pelo reconhecimento cada vez mais presente dos limites de seus pressupostos e do seu potencial de dar conta dos complexos problemas que passaram a ocupar as relações e agendas sociais e políticas no mundo contemporâneo (MORIN, 1984).

Os crescentes questionamentos acerca dos limites da noção então vigente de desenvolvimento, baseada na industrialização, urbanização e burocratização, levaram ao acionamento da dimensão cultural com o objetivo de se encontrar alternativas mais adequadas para cada escala territorial. A emergência da cultura nos debates dominantes sobre o desenvolvimento ganhou força entre 1988 e 1997, período considerado pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) como década do desenvolvimento cultural. Em 1992, juntamente com as Nações Unidas, a UNESCO criou a Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento, defendendo a noção de cultura como um recurso a mobilizar. A dimensão cultural passou então a ser considerada sinal de singularidade, descortinando uma multiplicidade de caminhos para o desenvolvimento (BURITY, 2007). Esse movimento ficou conhecido como *cultural turn* (PIETERSEN, 1995; TUCKER, 1996; SARDAR, 1996; JAMESON, 2006; RADCLIFFE, 2006; WELLS, 2012) e pode ser descrito como uma série de novos impulsos teóricos provenientes de campos e temas anteriormente periféricos nas ciências sociais, que enfatiza(va)m o papel causal e socialmente constitutivo dos processos culturais e sistemas de significação (STEINMETZ, 1999).

Para Fredric Jameson (1997; 2006), a lógica no capitalismo avançado é cultural, ou seja, ocorre a dilatação da esfera cultural por todo o domínio do social e a “própria cultura se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual

a qualquer um dos itens que o constituem” (JAMESON, 1997, p. 14). Adota-se neste trabalho a posição do antropólogo argentino Néstor García Canclini (2013, p. 200) sobre cultura, como sendo “resultado de uma seleção e de uma combinação, sempre renovada, de suas fontes. [...] produto de uma encenação, na qual se escolhe e se adapta o que vai ser representado, de acordo com o que os receptores podem escutar, ver e compreender”.

Economia e cultura tornam-se termos indissociáveis nas práticas e interpretações dos múltiplos contextos globais. Neste contexto, o *cultural turn* propõe a ampliação da análise dos processos (teóricos e empíricos) sobre a globalização, um tema-chave compartilhado por diversas abordagens teóricas e posicionamentos sociopolíticos e culturais.

A globalização facilitou a massificação de processos econômicos e simbólicos a partir da criação de um “imaginário coletivo ‘internacional popular’: Madonna, premiações do Oscar, paisagens (torre Eiffel, Brooklyn Bridge, Cristo Redentor), praias paradisíacas (Caribe, Nordeste brasileiro), marcas de prestígio, Dior, Gucci, Paco Rabane, ou ‘populares’ como McDonald’s” (ORTIZ, 2013, p. 623). Entretanto, em paralelo e como que em um movimento reativo, a preocupação com relação à valorização do local passou a permear discussões em diversas áreas do conhecimento. De acordo com Borges (2003, p. 63), “quanto mais a tal da globalização avança trazendo consigo a desterritorialização, mais [...] a gente sente necessidade de pertencer a algum lugar, àquele canto do mundo específico que nos define”.

Uma forma de pensar a globalização é entendê-la como sendo produzida e reproduzida segundo linhas de força (ORTIZ, 2009). Os processos universalizantes das novas tecnologias de informação e de comunicação possibilitaram a troca de experiências e visões de mundo entre civilizações e culturas até então distantes. Não se trata mais de considerar o local como oposição ao global, mas como processos indissociáveis de globalização e territorialização. Deste modo, as dinâmicas de hibridação¹ (CANCLINI, 2013) nos e com os territórios se intensificam e os processos de mobilização de elementos que podem compor narrativas de construções identitárias passam a ser estratégicos nas proposições de políticas e ações de sujeitos envolvidos no discurso do desenvolvimento.

Nas atuais dinâmicas globais, cabe também visualizar o território como campos de disputa, onde os atores buscam, por intermédio de variados recursos materiais e culturais, imprimirem sentidos e interpretações, tomarem posições, carream apoios, produzirem e legitimarem consensos favoráveis a si (BRANDÃO, 2007).

¹ Os termos hibridação e hibridização referem-se ao mesmo fenômeno de deslocamento, entrecruzamento, combinações.

A polissemia de definições atuais para o termo identidade é ilustrativo destas múltiplas disputas. Nesta tese, toma-se como ponto de partida o entendimento subjetivista da identidade, ou seja, “um sentimento de vinculação ou uma identificação a uma coletividade imaginária em maior ou menor grau” (CUCHE, 2002, p. 181). Dentre as diversas produções identitárias contemporâneas, aquela catalisada pela variável territorial tem se destacado, especialmente devido à importância que lhe tem sido atribuída como promotora de estratégias de desenvolvimento (ABRAMOVAY, 2003; FAVARETO, 2010). Em nome do reconhecimento do território e do seu desenvolvimento, busca-se construir uma imagem identitária do território e, como ressaltado por Bauman (2008), a projeção de tais identidades tornam-se objetivos estratégicos e expressões de disputa na sociedade contemporânea.

Sobre a construção de identidades, Ortiz (1994, p. 8) ressalta que “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos”. Deste modo, as identidades não devem ser compreendidas como “essências ou entidades imutáveis, mas como processos incessantes de construção/reconstrução dos imaginários sociais” (BEIRED; BARBOSA, 2010, p. 8).

Nas teorias sobre desenvolvimento territorial, a identidade tem sido apresentada como um potencial mobilizável como estratégia de valorização produtiva (FLORES, 2006) por meio dos denominados sinais diacríticos, elementos identificadores de um grupo atribuídos e reconhecidos reciprocamente pelos seus membros, tornando-se símbolos reais ou imaginários (BARTH, 2000). A definição destes sinais diacríticos é um importante processo de afirmação do grupo, garantindo sua continuidade e singularidade frente a outros grupos (CUNHA, 1986). São, acima de tudo, objetos de uma (re)interpretação da história do grupo e do território, selecionados e acionados deliberadamente a partir de relações de poder.

Neste cenário, o artesanato, quando considerado como expressão de identidade territorial, tem sido acionado com frequência em estratégias e experiências internacionais de desenvolvimento territorial. Tem-se como referência nesse âmbito o Programa de Iniciativa Comunitária LEADER (*Liaisons Entre Activités de Développement de L'Économie Rural*), criado em 1991 pela Comissão Europeia e composto por diferentes projetos que passaram a valorizar o aspecto cultural das comunidades rurais, compreendendo-as além da dimensão produtivista. Entre as diversas linhas de atuação do LEADER, existem ações de promoção do artesanato, como o acolhimento a artesãos-criadores, o desenvolvimento de novos produtos por meio de encontros entre artesãos e designers e a modernização de oficinas de trabalho (AZEVEDO, 2006; MORAES, 2013). Adota-se, neste estudo, a definição de artesanato a partir daquela apresentada pelo Conselho Mundial do Artesanato (WCC, 2012), que engloba

toda atividade produtiva que resulte em artefatos acabados feitos manualmente ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza e criatividade.

Para Canclini (1983), os produtos artesanais são manifestações culturais e econômicas dos grupos que os produzem, e é esta dupla inscrição, histórica e estrutural, que produz seu aspecto híbrido. Ressalta-se aqui que falar sobre artesanato requer mais do que descrever os desenhos e as técnicas de produção, seu sentido só é atingido se ele for situado em relação aos textos que o predizem e promovem, em conexão com as práticas sociais daqueles que o produzem e vendem, observam-no ou compram, e com relação ao lugar que ocupa junto a outros objetos na organização social do espaço (CANCLINI, 1983).

A vertiginosa expansão da produção industrial ao longo do século XX fez com que muitos acreditassem no desaparecimento progressivo da produção artesanal de bens. “Pareceu a muitos estudiosos, nos albores da industrialização, que a fábrica acabaria fatalmente por absorver a oficina [...] e o artesanato, típico de uma era superada pelo capitalismo e pela indústria, passaria a atividade fóssil e marginal” (RIOS, [196-], p. 11). Mas, contrariando os prognósticos negativos, são vários os indícios de que o lugar do artesanato na sociedade contemporânea está se expandindo. O artesanato tem assumido crescente importância na atualidade principalmente em razão dos atributos simbólicos que tem permitido acionar e de sua capacidade de aportar aos usuários e consumidores valores que têm sido cada vez mais considerados, como calor humano e sentido de pertencimento (BORGES, 2011).

Segundo a folclorista Vera de Vives (1983), a expansão crescente do interesse pelo artesanato nasceu inicialmente da rebelião dos jovens habitantes de países desenvolvidos contra a dominação da indústria e a desumanização do ser humano. Porém, Canclini (1983, p. 140) ressalta que a visão do artesanato não pode ser limitada nem por seu aspecto simbólico, buscando-se simplesmente preservar a tradição cultural, “haja vista o êxodo dos jovens e a persistente miséria daqueles que permanecem em povoados inalterados”, nem por seu aspecto econômico, por meio da total mercantilização e industrialização dos produtos artesanais, pois isto acarretaria em descaracterização dos padrões culturais dos artesãos.

Devemos encontrar um caminho entre dois obstáculos vertiginosos: a tentação folclorista de enxergar apenas o aspecto *étnico*, considerando o artesanato apenas como uma sobrevivência crepuscular de culturas em extinção; ou, como uma reação a isto, o risco de isolar a explicação *econômica*, e estudá-lo como qualquer outro objeto regido pela lógica mercantil (CANCLINI, 1983, p. 71).

A valorização do artesanato enquanto expressão da cultura como recurso (YÚDICE, 2006) faz parte de uma abordagem que busca a superação dessa polaridade. Nesta abordagem

a noção de hibridação cultural ganha proeminência, ou seja, quando “estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2013, p. XIX).

O conceito de hibridação cultural vem sofrendo diferentes críticas ao longo do tempo, sendo a mais comum a que o acusa de ser um “sucedâneo para o aumento de consumo de determinados bens culturais, favorecendo a expansão capitalista sobre o globo” (KERN, 2004, p. 62). Segundo Bernd (2004), é preciso levar em consideração que o conceito pode encobrir certo imperialismo cultural prestes a apropriar-se de elementos de culturas minoritárias para reutilizá-las a partir dos paradigmas de aceitabilidade das culturas hegemônicas. Contudo, a própria autora ressalta o aspecto positivo do termo, referindo-se a ele como um processo de ressignificação simbólica:

Mas, se por híbrido queremos nos referir a um processo de ressimbolização em que a memória dos objetos se conserva e em que a tensão entre elementos díspares gera novos objetos culturais que correspondem a tentativas de tradução ou de inscrição subversiva da cultura de origem em uma outra cultura, então estamos diante de um processo fertilizador (BERND, 2004, p. 100-101).

Os processos de hibridação, conforme Canclini (2013, p. XXII), frequentemente surgem da criatividade: “busca-se reconverter um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado”. Esta reconversão é encontrada com frequência no artesanato na contemporaneidade, seja quando este passa a ser vinculado a usos modernos para alcançar maior número de compradores, ou quando aos artefatos artesanais são atribuídos signos de identificação com o território para se inserirem em narrativas de construção identitárias.

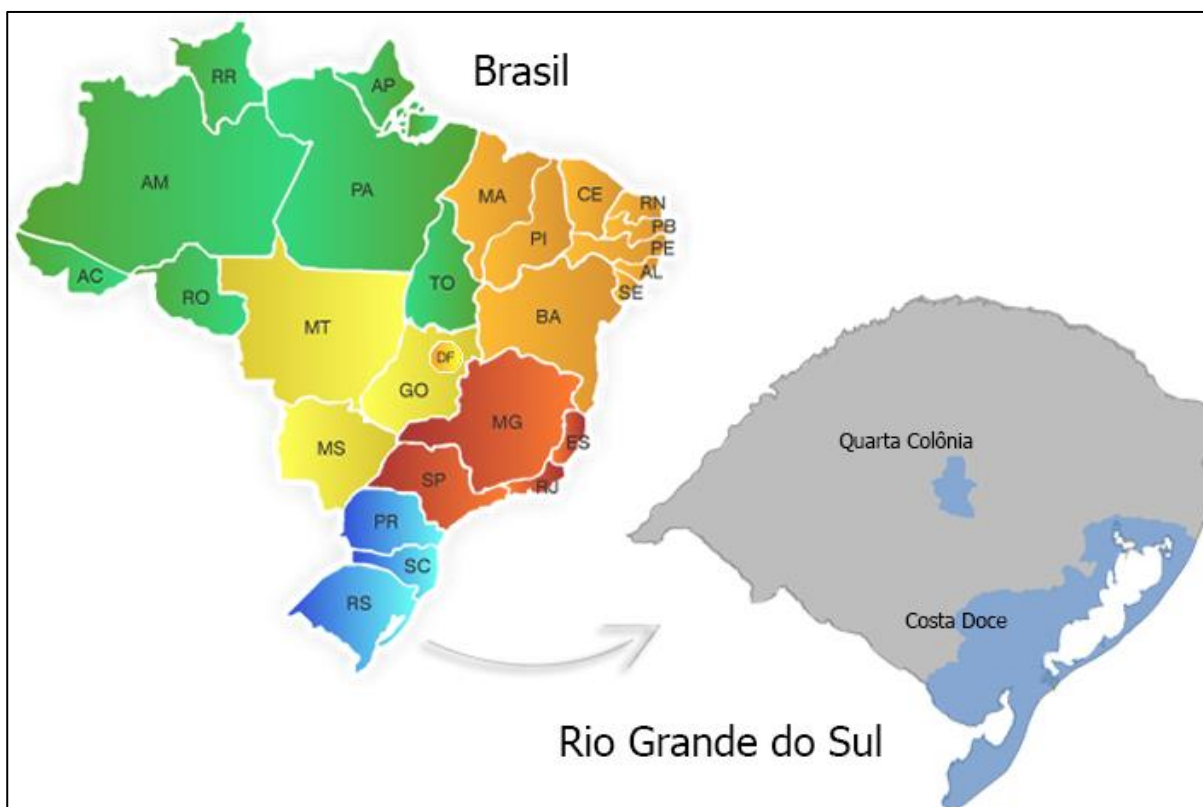
Contudo, Canclini (2013, p. XXIV) aconselha que se avance da mera descrição de misturas interculturais para atribuir poder explicativo ao conceito: “estudar os processos de hibridação situando-os em relações estruturais de causalidade. E dar-lhe capacidade hermenêutica: torná-lo útil para interpretar as relações de sentido que se reconstroem nas misturas”. Desse modo, os processos de hibridação necessitam ser analisados “em meio às ambivalências da industrialização e da massificação globalizada dos processos simbólicos e dos conflitos de poder que suscitam” (CANCLINI, 2013, p. XXV).

A questão que se coloca, portanto, não é como preservar tradições ou identidades inalteradas, mas investigar como elas estão se transformando, como interagem com as forças da globalização. A partir deste questionamento, o problema de pesquisa se delinea da seguinte forma: quais as potencialidades que o artesanato possui de ser acionado como

expressão de identidade territorial em territórios onde estão em curso narrativas de construção e projeção identitária?

Como campo empírico, buscou-se selecionar dois territórios no Estado do Rio Grande do Sul (Figura 1) – Costa Doce e Quarta Colônia – que, apesar de empreenderem esforços em nome da construção e projeção identitária, representam diferentes relações entre o artesanato e o território. Na Costa Doce, há uma vinculação clara entre as estratégias de reconversão territorial e o artesanato produzido no território. Já na Quarta Colônia, apesar de tentativas de inserir o artesanato produzido no território nos processos de construções identitárias, sua visibilidade não é acentuada, embora a prática subsista em todos os municípios do território.

Figura 1 – Campo empírico



Fonte: Adaptado de Atlas... (2013); CNJ [s.d.]

Ressalta-se que, embora não havia a pretensão de se fazer um estudo comparativo sistemático, os casos apresentaram situações que se prestam a comparações que enriquecem a análise. A seleção buscou abranger duas situações diversas em relação ao artesanato em territórios que vêm empreendendo, ainda que diferentemente, esforços para a afirmação de sua identidade territorial como suporte ao desenvolvimento mediante o processo de

fortalecimento ou “reinvenção das tradições” (HOBSBAWM, 2012), prática que consiste em reconstruir, ou até mesmo forjar, o passado para usá-lo como uma marca ou característica que identifique o local.

No território da Costa Doce, na qual se inclui o chamado Mar de Dentro, a visibilidade do artesanato tem sido evidenciada, e este vem sendo reconvertido para se tornar expressão da identidade territorial em estratégias de desenvolvimento territorial em conjunto com outros elementos identitários do território (KRUMREICH, 2011; CUNHA, 2012). O Projeto Artesanato do Mar de Dentro, iniciado pelo Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) de Pelotas, tem como objetivo a ampliação da produção e comercialização de produtos artesanais, gerando aumento de renda para os artesãos e contribuindo para reforçar a imagem do território. Conforme ressaltado por Cunha (2012), as ações beneficiam artesãos de zonas rurais, periferias urbanas e colônias de pescadores de diferentes cidades da Costa Doce, como Pelotas, Jaguarão e Rio Grande.

O Projeto resultou em três grupos de artesãos: Bichos do Mar de Dentro, Redeiras e Ladrilã. O grupo Bichos do Mar de Dentro desenvolve produtos retratando a iconografia local, mais especificamente os animais silvestres que vivem na região da Costa Doce (BICHOS DO MAR DE DENTRO, [s.d.]). As artesãs do grupo Redeiras produzem artesanato com matéria-prima existente no território, como redes de pesca, escama e couro de peixe (REDEIRAS, [s.d.]). Por fim, o grupo Ladrilã utiliza a lã natural em produtos que retratam a cultura do território (LADRILÃ, [s.d.]). A Costa Doce, portanto, é um território turístico reconhecido no qual a produção do artesanato vem sendo acionada como expressão de identidade territorial e, com esta renovada visibilidade, os produtos são deliberadamente submetidos a processos de hibridação com o objetivo de reforçar sua identificação com o território e obter melhor inserção no mercado.

Por outro lado, o território da Quarta Colônia é historicamente composto por imigrantes, especialmente italianos, que há mais de século estão ali aportados e trouxeram consigo o costume do fazer artesanal. Como ressaltado por De Boni e Costa (1991, p.194), esses imigrantes ao se encontrarem “ilhados, com poucos recursos, em uma região de difícil acesso, num país de poucas indústrias, [...] valeram-se das habilidades artesanais a fim de suprir boa parte de suas necessidades”. A diversidade de saberes, costumes e práticas historicamente configuradas na Quarta Colônia revela um patrimônio cultural que tem sido reconhecido e acionado nas narrativas de sua construção identitária. O Consórcio de Desenvolvimento Sustentável da Quarta Colônia (CONDESUS) têm promovido, desde o

início da década de 1990, ações com objetivo de afirmar uma identidade territorial como recurso para o seu desenvolvimento.

Deste modo, projetou-se a denominação Quarta Colônia, amplamente reconhecida como microrregião de gastronomia típica, apelo turístico, ecológico e cultural e grande variedade de oferta de produtos coloniais, ou seja, a identidade territorial vem sendo fortalecida ao longo das últimas décadas em um processo de construção e projeção identitária (ZANINI, 2006; FROEHLICH; ALVES, 2007; FROEHLICH; VENDRUSCOLO, 2012). Entretanto, apesar da existência de artesanato do território (BIANCHI, 2007), são poucos os esforços para reconvertê-lo em expressão de identidade territorial. Assim, pesquisar o contexto do artesanato na Quarta Colônia pode contribuir no sentido de explorar novas possibilidades para o artesanato presente no território, ampliando o leque de alternativas passíveis de mobilização na promoção do seu desenvolvimento.

O pressuposto inicial é que, ao mesmo tempo em que as fronteiras se tornam mais permeáveis e as distâncias menos evidentes devido ao advento da globalização, presencia-se um período de valorização das singularidades e pluralidades, onde a produção artesanal tem sido cada vez mais estimada pelos consumidores. Nesse cenário, onde há expressivo apreço pelo consumo de bens culturais (JAMESON, 1997; CANCLINI, 2008; BAUMAN, 2008), os atores locais podem mobilizar as especificidades e tipicidades histórico-culturais do território em estratégias de reconversão para se diferenciarem na arena social e econômica. Destacam-se, neste contexto, os sinais diacríticos, isto é, os signos e símbolos que o grupo cria para se representar, as diferenças que os próprios atores consideram como significativas pelos seus critérios de pertencimento (BARTH, 2000). As identidades culturais, portanto, podem servir de repertório ao qual se recorre e onde se selecionam, à medida das necessidades, traços que servirão como sinais diacríticos a serem reconvertidos a novos fins em um processo de construção e projeção identitária (CUNHA, 1986).

Portanto, abordar a configuração territorial e a projeção de sua identidade é importante e pertinente para tentar avançar na compreensão das complexas interações sociais que compõem os territórios nas atuais dinâmicas globais. A presente investigação é relevante na perspectiva da extensão rural e dos estudos sobre desenvolvimento territorial, pois dada a importância da dinamização dos bens culturais para a sociedade contemporânea, torna-se pertinente compreender como o artesanato vem se transformando em interação com os processos globalizantes em territórios onde estão em andamento processos de construção e projeção identitária, gerando conhecimentos favoráveis à formulação de políticas públicas e articulações intersetoriais em nome do desenvolvimento.

Por fim, é relevante mencionar que a temática da tese está em consonância com a trajetória de pesquisa da investigadora, docente do curso de Graduação em Desenho Industrial da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), que já vinha trabalhando o tema do artesanato como suporte ao desenvolvimento, com participação em projetos de pesquisa e extensão relacionados ao tema, dos quais resultaram diversas publicações: Pichler e Mello (2012); Mello et al. (2011); Froehlich e Mello (2013), entre outros.

1.1 OBJETIVOS

O objetivo geral desta pesquisa consiste em compreender, à luz dos dados empíricos coletados nos territórios Costa Doce e Quarta Colônia, como o artesanato vem se transformando em interação com os processos globalizantes contemporâneos que oportunizam o seu acionamento como expressão de identidade territorial. Para isso, busca-se contemplar os seguintes objetivos específicos:

- a) Evidenciar a crescente aproximação entre as noções teóricas de desenvolvimento, cultura e território, e seu vínculo com a noção de identidade territorial;
- b) Analisar se e como a produção de artesanato tem se modificado nos territórios onde estratégias de reconversão, e consequentes processos de hibridação, compõem processos de construção e projeção identitária.
- c) Refletir sobre as potencialidades e limites que o artesanato contemporâneo possui de ser acionado como sinal diacrítico em nome do desenvolvimento dos territórios onde estão em curso narrativas de construção e projeção identitária.

1.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Esta seção tem como objetivo apresentar a abordagem metodológica utilizada para o desenvolvimento da pesquisa, sobretudo referente ao estudo empírico, especificando as técnicas de coleta e análise de dados tendo em vista responder à problemática proposta.

A postura metodológica adotada concebe os fatos como construções sociais, pautada pela visão hermenêutica da produção de conhecimento. Ao aceitar o pressuposto de que a realidade é socialmente construída, torna-se necessário reconhecer a vivência de processos sociais de construção do mundo, que se apresentam, ao mesmo tempo, como realidade objetiva e subjetiva (BERGER; LUCKMANN, 1985). Desse modo, o caráter qualitativo foi escolhido, pois, segundo Minayo (2012, p. 21) “trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes”. Além disso, parte-se do

entendimento de que os métodos produzem, antes de tudo, versões de mundo, cujo poder performático depende do contexto de produção, das relações sociais em que esta ocorre, do momento histórico analisado; além da intencionalidade de quem produz e da disposição de quem recebe (SPINK; MEDRADO, 1999).

Logo, a abordagem de pesquisa adotada é interpretativista, que compreende a realidade como sendo construída com base nas experiências do observador, possibilitando interpretações distintas da realidade. Segundo Lee (1991), essa abordagem estaria sustentada na busca pela compreensão dos pontos de vista dos atores sociais, modo pelo qual eles interpretam e atribuem sentido à realidade. Desse modo, “o foco de estudos passa das estruturas sociais e mentais para a compreensão das ações e práticas sociais e, sobretudo, dos sistemas de significação que dão sentido ao mundo” (SPINK; MEDRADO, 1999, p. 40).

O processo de interpretação é concebido como um processo de produção de sentido no contexto da ação social. Contudo, ressalta-se que, assim como Spink e Medrado (1999), rejeita-se tanto o realismo ingênuo, que postula a existência de um mundo que precisa ser descoberto por meio de uma relação imediata e invariante entre pesquisador (sujeito) e realidade (objeto), como o subjetivismo extremo, que atribui a capacidade de conhecer exclusivamente às propriedades da mente individual, à subjetividade e aos determinantes psicodinâmicos. Na perspectiva interpretativista, o rigor metodológico passa a ser concebido como “a possibilidade de explicitar os passos da análise e da interpretação de modo a propiciar o diálogo” (SPINK; LIMA, 1999, p. 80).

Neste estudo não foram elaboradas hipóteses, pois a busca pelo diálogo propiciada pela perspectiva construcionista é incoerente com a criação de hipóteses preconcebidas. Conforme ressaltado por Malinowski (1984, p. 45), “se um indivíduo inicia uma pesquisa com a determinação de provar certas hipóteses, se não é capaz de mudar constantemente seus pontos de vista e de rejeitá-los sem relutância, sob a pressão da evidência, é desnecessário dizer que seu trabalho será inútil”. Trata-se, portanto, mais de propor objetos de investigação do que resolver um problema e dar uma resposta definitiva (MAUSS, 2003).

Os procedimentos de pesquisa mais frequentemente associados à abordagem interpretativista são a etnografia, a hermenêutica e os estudos de caso. A opção metodológica para essa investigação foi a do estudo de caso, mais especificamente de dois casos. O estudo de caso é caracterizado pela investigação profunda e exaustiva de um ou de poucos objetos, de maneira a permitir o seu conhecimento amplo e detalhado, tarefa praticamente impossível mediante os outros tipos de delineamentos considerados. A opção pelo estudo de caso múltiplo se deu pela possibilidade de obter um projeto de “duas extremidades” (YIN, 2010),

no qual os casos são deliberadamente escolhidos por exemplificarem as duas extremidades de alguma condição teórica importante para o estudo. Portanto, escolheram-se, como estudo de caso, dois territórios onde são visualizados esforços em nome da construção e projeção identitária, entretanto a relação com o artesanato existente nos territórios é bem distinta: Costa Doce e Quarta Colônia.

A Costa Doce é um território turístico reconhecido onde há uma vinculação clara entre as estratégias de reconversão territoriais e o artesanato produzido no território. Esta reconversão tem sido propiciada, entre outros atores, pelo SEBRAE Pelotas, a partir da realização do Projeto Artesanato do Mar de Dentro, cujo objetivo era a ampliação e comercialização de produtos artesanais, gerando aumento de renda para os artesãos ao mesmo tempo em que contribuía para reforçar a imagem identitária do território. O Projeto instituiu três grupos de artesãos: Bichos do Mar de Dentro, Redeiras e Ladrilã, que produzem artesanato identitário elaborado em oficinas realizadas com designers.

Por outro lado, a Quarta Colônia é um território onde a diversidade de saberes, costumes e práticas historicamente ali configuradas revela um patrimônio cultural que tem sido recentemente acionado em narrativas de construção identitária. Porém, embora haja reconhecidamente fazer artesanal no território, atualmente a prática não tem sofrido processos de reconversão com o intuito de torná-la expressão de identidade territorial.

O método do estudo de caso permitiu a compreensão da participação dos atores e dos jogos de poderes presentes na seleção dos sinais diacríticos a serem reforçados em estratégias identitárias. Este fato oportuniza a geração de conhecimentos favoráveis à formulação de possíveis e mais adequadas políticas públicas e articulações intersetoriais em nome do desenvolvimento nos territórios estudados.

Em favor do enriquecimento da interpretação, optou-se pela utilização da triangulação, ou seja, o uso combinado de diferentes técnicas e fontes de dados que, segundo Triviños (1987, p. 138), “tem por objetivo básico abranger a máxima amplitude na descrição, explicação e compreensão do foco em estudo”. A triangulação foi feita a partir das informações coletadas por meio da análise documental, observação e entrevistas com os atores envolvidos, tanto no território da Costa Doce quanto no da Quarta Colônia. Tal técnica permitiu melhor análise dos dados e fortaleceu as condições de interpretação dos resultados, com o objetivo de se avançar na compreensão da problemática proposta.

Durante a análise documental, a fotografia foi a principal fonte de pesquisa, obstante não a única. A recorrência ao recurso visual, por meio da utilização de fotografias, cartões postais, entre outros, tem por objetivo ampliar a compreensão do significado das enunciações

e práticas dos atores. Para Martins (2014, p. 26), a fotografia é um recurso que “amplia e enriquece a variedade de informações que o pesquisador pode dispor para reconstituir e interpretar determinada realidade social”.

Assim, foram realizados registros fotográficos das peças produzidas, materiais utilizados e espaços de produção com o intuito de facilitar a compreensão do universo de estudo. Porém, compreende-se que a imagem deve ser “considerada da mesma forma como se avaliam os documentos verbais – através de uma apreciação crítica de suas mensagens, que tanto podem ser simples e óbvias, quanto complexas e obscuras, avaliação que inclui uma seleção e reconstrução” (LEITE, 1988, p. 85).

As outras fontes de pesquisa documental foram os documentos públicos e privados. Entre os documentos públicos, destacam-se os projetos de lei, anúncios e publicidades; já entre os privados, documentos de família, histórias de vida, entre outros (CELLARD, 2012).

A observação realizada foi do tipo não participante, buscando-se registrar o máximo de fatos e ocorrências relevantes para a pesquisa.

Nesse tipo de observação o investigador não toma parte nos conhecimentos objeto de estudo como se fosse membro do grupo observado, mas apenas atua como espectador atento. Baseado nos objetivos da pesquisa, e por meio de seu roteiro de observação, ele procura ver e registrar o máximo de ocorrências que interessa ao seu trabalho (RICHARDSON, 2009, p. 260).

As entrevistas foram do tipo semiestruturadas (MINAYO, 2012), realizadas com os interlocutores qualificados envolvidos no processo de produção, comercialização e divulgação do artesanato. As entrevistas semiestruturadas são, segundo Minayo (2012), aquelas em que se combinam perguntas abertas com fechadas, dando maior liberdade ao entrevistado na elaboração de suas respostas e permitindo ao entrevistador a possível identificação de novas categorias de análise que não haviam sido previamente assimiladas. A forma de entrevista selecionada é caracterizada pela utilização de roteiros básicos (Apêndices A e B) com perguntas centrais que possuem o intuito de guiar a entrevista por pontos de interesse, buscando desvelar os conflitos que se revelam de maneira sutil.

A delimitação da amostra de pessoas entrevistadas buscou ser coerente com o campo investigativo, sem a preocupação com o delineamento de amostras representativas no sentido estatístico, pois ao reconhecer a variabilidade de experiências sociais envolvidas, a escolha deliberada dos entrevistados apresentou-se como requisito para os propósitos da pesquisa. O método de constituição da amostra utilizado foi o *snowball*, ou bola de neve, no qual os casos de interesse vão sendo identificados a partir da própria população que está sendo pesquisada.

A técnica da bola de neve é uma forma de amostra não probabilística onde os interlocutores iniciais indicam outros, e assim sucessivamente, até que seja alcançado o ponto de saturação (BIERNACKI; WALDORF, 1981). O fechamento amostral se deu por saturação teórica, ou seja, a suspensão de inclusão de novos participantes ocorreu quando os dados obtidos passaram a apresentar, na avaliação do pesquisador, redundância ou repetição (PIRES, 2012).

O trabalho de campo foi conduzido entre outubro de 2014 e outubro de 2015, optando-se por iniciar pelo território Costa Doce, pois o fato de apresentar grupos de artesanato identitário já reconhecidos em nível nacional possibilitaria a obtenção de subsídios empíricos proveitosos para a posterior realização do estudo de caso na Quarta Colônia. Apesar de ser um território muito amplo, com 27 municípios, elegeu-se apenas a cidade de Pelotas como campo de estudo, pois foi onde os grupos de artesãos identitários do território foram inicialmente formados, através de um projeto gerido pela agência do SEBRAE localizada do município.

Primeiramente, foi realizada uma visita de caráter exploratório ao município de Pelotas com o intuito de iniciar a identificação dos atores a serem entrevistados. Optou-se por realizar a viagem em outubro de 2014, pois nesta época estava ocorrendo a Expofeira de Pelotas, onde o grupo Redeiras estava expondo. O primeiro contato com as artesãs do território ocorreu em visita ao estande do grupo no evento, onde a pesquisadora se apresentou e expôs os objetivos da investigação. Nessa conversa, descobriu-se que os três grupos de artesãos investigados no território possuíam um espaço de comercialização no recém-reinaugurado Mercado Central de Pelotas, onde foi possível visualizar os produtos expostos e entrevistar duas artesãs que estavam na loja naquele dia.

Em novembro de 2014, foi realizada uma nova visita território. Durante esta visita foram entrevistadas três artesãs que se encontravam na loja do grupo no Mercado Central e a técnica do SEBRAE e gestora do Projeto Artesanato do Mar de Dentro, que formou os grupos Bichos do Mar de Dentro, Redeiras e Ladrilhã. Na ocasião, a gestora passou o contato de uma das designers consultoras do SEBRAE que havia realizado oficinas de criação com as artesãs do grupo Redeiras. Após contato por e-mail para marcar um encontro, a entrevista com a designer foi realizada em maio de 2015 em Porto Alegre.

A terceira visita à Pelotas foi realizada na primeira semana do mês de junho de 2015, quando estava ocorrendo a Feira Nacional do Doce (Fenadoce), maior evento da região que costuma receber mais de 300 mil turistas por edição. Na Feira estavam expostos trabalhos das artesãs investigadas sob o título de 'Artesanato SEBRAE/RS'. Na oportunidade, conversou-se com a artesã que estava cuidando do estande. Durante essa visita foram entrevistadas mais duas artesãs e um dos fundadores da Agência de Desenvolvimento da Costa Doce.

A quarta e última visita à Pelotas foi realizada na última semana de junho de 2015, quando foram entrevistadas duas extensionistas da EMATER Regional Sul que foram responsáveis por iniciar o trabalho de formação do grupo de artesanato na Colônia de Pescadores São Pedro, também conhecida como Colônia Z3. No mesmo período estava ocorrendo uma oficina de criação com designers consultores do SEBRAE junto ao grupo Ladrilã, na qual foi possível observar a interação entre os atores institucionais e artesãos participantes da oficina.

Apesar de haver alguns artesãos do sexo masculino no Projeto Artesanato no Mar de Dentro, a grande maioria dos participantes são mulheres, e em nenhum momento um homem foi indicado como interlocutor-chave ou encontrado na loja do Mercado Central. No total, foram realizadas 11 entrevistas no território, sendo apenas uma delas com um interlocutor-chave do sexo masculino, o qual não era artesão, mas representante da Agência de Desenvolvimento da Costa Doce.

Na Quarta Colônia, as visitas começaram em maio de 2015. A partir da leitura dos Cadernos Quarta Colônia, publicados entre 2006 e 2011, descobriu-se que vários municípios do território possuíam associações de artesãos, que se tornaram o ponto de partida para a identificação de interlocutores-chaves. Nos municípios onde as associações eram inexistentes, foram entrevistados atores indicados por artesãos dos municípios vizinhos. A ordem dos locais visitados se deu somente à disponibilidade da investigadora e dos interlocutores, que foram contatados por telefone para a marcação das entrevistas.

O primeiro município visitado foi Faxinal do Soturno, onde foram entrevistadas três artesãs na Casa do Artesão, sede da associação de artesãos do município, localizada na Praça Vicente Pallotti. No próximo município visitado, Restinga Seca, o artesanato local estava sendo representado pela Associação das Arrozeiras. Após contato inicial por telefone, uma das artesãs associadas foi entrevistada na sede da Associação.

A cidade de Agudo foi visitada em julho de 2015, onde foi encontrado o único interlocutor-chave do gênero masculino do território, então presidente da Associação dos Artesãos do município. A baixa participação masculina nas associações de artesãos evidencia que o artesanato do território é predominantemente produzido por mulheres, aspecto também visualizado na Costa Doce.

Em setembro de 2015, foram visitados os municípios de Nova Palma, Dona Francisca, São João do Polêsine e Pinhal Grande. Em Nova Palma foi entrevistada uma das artesãs participantes da associação de artesãos do município e a artesã proprietária de uma loja local que comercializa matéria-prima para artesanato. Dona Francisca não possuía nenhum tipo de

associação de artesãos, desse modo, as duas artesãs locais entrevistadas foram identificadas em conversas informais com moradores do município. São João do Polêsine também não possuía uma associação, e as duas artesãs entrevistadas na localidade foram indicadas como interlocutoras-chave pelas artesãs de Faxinal do Soturno. Pinhal Grande, por sua vez, possuía uma associação de artesãos com sede na praça central, onde foram entrevistadas duas artesãs.

No mês de outubro de 2015 foram realizadas visitas aos municípios de Silveira Martins e Ivorá. Em Silveira Martins o contato inicial foi realizado com uma extensionista da EMATER, que indicou uma artesã para ser entrevistada. Já o município de Ivorá possuía uma associação de artesãos, cuja sede foi visitada no final de outubro de 2015 para a realização de entrevista com uma das artesãs associadas.

Por fim, a sede atual do CONDESUS, localizada em São João do Polêsine, foi visitada para se obter maiores informações sobre sua atuação no âmbito do artesanato. A entidade possuía um acervo de fotos que retratavam exemplares do artesanato produzido no território que foram úteis para o enriquecimento da investigação empírica.

A metodologia apresentada foi formulada com o objetivo de evidenciar e facilitar a compreensão da subjetividade envolta nos processos de construção e projeção identitária dos territórios, especialmente no que diz respeito às potencialidades do artesanato se tornar expressão de identidade territorial.

1.3 ESTRUTURA DO ESTUDO

A presente tese encontra-se organizada em cinco capítulos, inclusos esta introdução e as considerações finais. O capítulo dois, ‘Territórios em construção: identidade e artesanato no cenário contemporâneo’, relaciona os conceitos de desenvolvimento, cultura e identidade com o intuito de contextualizar o cenário globalizado contemporâneo no qual o estudo empírico se insere e de ressaltar conceitos que serão retomados posteriormente. Nos capítulos seguintes, ‘Caso Costa Doce: artesanato reconvertido’ e ‘Caso Quarta Colônia: artesanato subsistido’, apresentam-se os estudos de caso realizados, buscando interação entre os conceitos teóricos e as evidências empíricas. Por fim, o capítulo ‘Considerações finais’, retoma as principais inferências teóricas tecidas ao longo da tese.

2 TERRITÓRIOS EM CONSTRUÇÃO: IDENTIDADE E ARTESANATO NO CENÁRIO CONTEMPORÂNEO

Este capítulo tem por objetivo evidenciar a base conceitual dos principais eixos norteadores desta tese, sem a pretensão de esgotá-los, mas com o intuito de construir um suporte para posterior análise e interpretação do estudo empírico. A primeira seção apresenta conceitos-chaves acerca de mudanças no cenário socioeconômico contemporâneo que possuem impactos relevantes para o tema de estudo, como globalização, cultura, identidade e hibridação. Posteriormente, apresenta-se a noção de desenvolvimento territorial, que visa valorizar as identidades territoriais para abrir novas oportunidades de desenvolvimento para os territórios, noção de ampla relevância para se alcançar os objetivos desta pesquisa. A terceira seção trata especificamente do objeto desta tese: o artesanato, apresentando alguns conceitos e tipologias, assim como seu estado da arte no Brasil, com o intento de apresentar ao leitor aspectos importantes sobre o tema para posterior exposição do estudo empírico.

2.1 GLOBALIZAÇÃO E IDENTIDADE

Entre as décadas de 1960 e 1970, vários sociólogos formularam uma interpretação das sociedades contemporâneas que rotularam de sociedade pós-industrial², sendo o proponente mais ilustre Daniel Bell. A ideia de uma sociedade pós-industrial suscitou diversos e intensos debates e após o choque do petróleo de 1973, parecia claro que “o industrialismo clássico, o tipo de sociedade analisada por Marx, Weber e Durkheim, o tipo de sociedade habitada pela maioria dos ocidentais no último século e meio não mais existia” (KUMAR, 1997, p.14).

Os teóricos marxistas formularam a própria versão da teoria pós-industrial que denominaram de pós-fordismo, em referência ao sistema de produção iniciado por Henry Ford no início do século XX que caracterizou a dinâmica capitalista subsequente, especialmente no período pós-guerra. Para muitos deles, as mudanças nas sociedades ocidentais na segunda metade do século XX “são consideradas tão significativas, e constituem um rompimento tão radical com os padrões e práticas capitalistas anteriores que é claro para esses autores que

² Outra corrente advinda da teoria pós-industrial é a teoria da pós-modernidade que, segundo Kumar (1997), acolhe todas as formas de mudança, sejam elas econômicas, culturais ou políticas. O cenário pós-moderno, para Lyotard (1988), é marcado essencialmente pela descrença em relação às metanarrativas de legitimação do saber, onde o conhecimento passa a ter caráter de mercadoria e torna-se a base do poder na sociedade. Convém destacar que outros autores cunharam diferentes terminologias para demarcar este mesmo período, por exemplo: Hipermodernidade (Gilles Lipovetsky); Modernidade líquida (Zygmunt Bauman); Modernidade reflexiva (Anthony Giddens); Sociedade de risco (Ulrich Beck); Capitalismo avançado (Fredric Jameson); Capitalismo desorganizado (Scott Lash e John Urry).

terão de ser feitas revisões profundas na teoria marxista para que ela permaneça útil” (KUMAR, 1997, p.15). Todavia, o capitalismo pós-fordista ainda é, afinal de contas, capitalismo, pois é impulsionado pelo motor do processo de acumulação.

A reestruturação implícita no pós-fordismo tem a intenção de fortalecer, e não de enfraquecer o capitalismo. Talvez haja nisso alguns prêmios inesperados para os radicais – o renascimento das habilidades artesanais, uma classe de serviço não necessariamente ligada ao capitalismo e disposta a contestá-la em certos pontos –, mas estes, é claro, têm de ser avaliados no contexto de um sistema econômico global, cujo aspecto mais notável é o domínio exercido por empresas transnacionais, de riqueza e poder sem precedentes (KUMAR, 1997, p. 62).

Fredric Jameson (2006, p. 43), proeminente teórico marxista, compreende que uma nova sociedade começou a surgir logo após a Segunda Guerra Mundial, onde

novos tipos de consumo, a obsolescência planejada, um ritmo ainda mais rápido de mudanças na moda e no estilo, a penetração da propaganda, um nível de inserção na sociedade, até então sem paralelo, da televisão e da mídia em geral, a substituição da velha tensão entre a cidade e o campo, o centro e a província, pela tensão entre o subúrbio e a padronização universal, o crescimento de grandes redes de estradas de alta velocidade e a chegada da cultura do automóvel – esses são alguns dos aspectos que poderiam parecer marcar uma ruptura radical com aquela antiga sociedade pré-guerra, na qual o alto modernismo ainda era uma força subterrânea.

Na opinião de muitos pensadores, a acumulação flexível é o âmago da teoria pós-fordista, marcada por um confronto direto com a rigidez do fordismo e pelo advento de uma industrialização difusa, aumento das pequenas e médias empresas e o surgimento de nichos de mercado altamente especializados (HARVEY, 2012). O conceito de acumulação flexível foi elaborado em 1984, pelos pesquisadores americanos Michael Piore e Charles F. Sabel, no livro *The Second Industrial Divide: Possibilities for Prosperity* (PIORE; SABEL, 1984). O argumento defendido é que as novas tecnologias abrem espaço para novas relações trabalho e sistemas de produção fundamentados em bases inteiramente distintas das anteriores.

A acumulação flexível envolve rápidas mudanças nos padrões do desenvolvimento desigual, tanto entre setores como entre regiões geográficas, criando, por exemplo, um vasto movimento no emprego do chamado ‘setor de serviços’, bem como conjuntos industriais completamente novos em regiões até então subdesenvolvidas (tais como a ‘Terceira Itália’, Flandres, os vários vales e gargantas do silício, para não falar da vasta profusão de atividades dos países recém-industrializados) (HARVEY, 2012, p. 140).

As mudanças classificadas como pós-fordismo tendem a ser discutidas hoje sob a rubrica de globalização, tanto econômica quanto cultural, conforme ressaltado por Kumar

(1997). A globalização promove a compressão espaço-tempo³, que cada vez mais aproxima e intensifica as trocas materiais e culturais (HARVEY, 2012), e se caracteriza, de acordo com Giddens (2005), pelos laços genuinamente mundiais, quando eventos que ocorrem em um lado do globo afetam comunidades e relações sociais no outro, e vice-versa.

Porém, a globalização não estabelece um único modo possível de desenvolvimento, ao contrário, permite múltiplos movimentos, em parte contraditórios, com resultados abertos, que implicam em diversas possibilidades de conexões entre o local e o global (CANCLINI, 2010). Desse modo, Canclini (2010, p. 28) sugere que, “em meio às tendências globalizadoras, os atores sociais podem estabelecer novas interconexões entre culturas e circuitos que potencializem as iniciativas sociais”.

Paralelamente, a noção até então vigente de desenvolvimento, baseada na industrialização, urbanização e burocratização, vinha sofrendo críticas crescentes por não conseguir dar conta dos complexos problemas que passaram a ocupar as relações e agendas sociais e políticas no mundo contemporâneo (MORIN, 1984). A partir desse cenário, “novos enfoques procuram recuperar a energia perdida do campo, após testemunharem a falácia de programas de investigação e de receituários que tiveram êxito temporário nos anos de 1960 e 1970, amparando-se nas noções de modernização social e crescimento econômico” (RADOMSKY, 2011, p. 150). Um desses enfoques foi a cultura.

Segundo Lash e Urry (2002), as relações sociais capitalistas são cada vez mais mediadas por signos, de modo que, a fim de compreender o capitalismo global contemporâneo, é necessário compreender a forma como a cultura é agora implicada no consumo e produção. Tal fato promoveu uma aproximação dos polos semânticos e discursivos envolvendo os conceitos de cultura e desenvolvimento. O movimento que introduziu a dimensão cultural nos discursos sobre o desenvolvimento ficou conhecido como *cultural turn* (STEINMETZ, 1999) e tinha por objetivo diversificar seus significados, buscando encontrar alternativas mais adequadas para cada localidade.

Cultura é aqui entendida como uma teia de significados que orienta a existência humana. Trata-se de um sistema de símbolos que interage com os sistemas de símbolos de cada indivíduo numa interação recíproca (GEERTZ, 1989). Seu conceito é um dos mais utilizados nos estudos sociológicos, referindo-se às formas de vida dos membros de uma

³ A compressão espaço-tempo é um movimento atual do mundo capitalista onde, segundo Harvey (2012, p. 140) “os horizontes temporais da tomada de decisões privada e pública se estreitaram, enquanto a comunicação via satélite e a queda dos custos de transporte possibilitaram cada vez mais a difusão imediata dessas decisões num espaço cada vez mais amplo e variegado”.

sociedade ou de grupos dentro dela, compreendendo tanto aspectos intangíveis, como as crenças, ideias, valores que formam o conteúdo da cultura, quanto aspectos tangíveis, como os objetos, símbolos ou tecnologia que representam esse conteúdo.

Porém, Pietersen (1995) chama a atenção para o fato de a cultura ser uma arena de disputas, de modo que a melhor forma de entendê-la seria visualizá-la como camadas históricas sobrepostas e não como unidades culturais coesas. Neste sentido, Bhabha (2013) questiona a validade de cultura como símbolo, construção aparentemente universal e desvinculada de qualquer contexto, e defende a noção de cultura como signo, localizada dentro de um contexto específico, comprometida com um sistema ideológico, envolto em uma arena de conflitos. As condições discursivas da enunciação dão flexibilidade aos signos, de modo que estes possam ser traduzidos, lidos de outro modo.

E apenas quando compreendemos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender porque as reivindicações hierárquicas de originalidade ou 'pureza' inerentes às culturas são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos a instâncias históricas empíricas que demonstram seu hibridismo (BHABHA, 2013, p. 74).

Entre as razões para a crescente presença da noção de cultura no pensamento contemporâneo sobre o desenvolvimento, destaca-se a percepção de que a globalização pode ameaçar a diversidade cultural por meio da homogeneização das identidades culturais (RADCLIFFE, 2006). Neste estudo é utilizada a noção de identidade do ponto de vista subjetivista, ou seja, “um sentimento de vinculação ou uma identificação a uma coletividade imaginária em maior ou menor grau. [...] o importante são então as representações que os indivíduos fazem da realidade social e de suas divisões” (CUCHE, 2002, p. 181).

Frequentemente se presume que a identidade cultural é algo homogêneo, com fronteiras bem delimitadas e que não muda com o passar do tempo. Porém, quando pesquisas antropológicas realizadas em comunidades isoladas demonstraram que mesmo os menores grupos sociais estavam associados culturalmente a grupos macros, a ideia de um isolamento espacial que mantinha as tradições locais intocáveis logo se mostrou ilusória (FEATHERSTONE, 1996). Além disso, a preocupação contemporânea com a homogeneização cultural por parte daqueles que estão convencidos de que a globalização ameaça solapar a unidade das culturas nacionais (HALL, 1999) se torna desprovida de propósito quando se reconhece que as identidades nacionais foram forjadas com o intuito de delimitar as fronteiras simbólicas da nação. “Se os membros de uma população territorial encontram-se separados pela distância geográfica, pela origem de classe, pelo fato de serem

citadinos ou camponeses, um mesmo conjunto deve envolvê-los para que façam parte de uma unidade comum” (ORTIZ, 2013, p. 612). Para Ortiz (2013), a cultura nacional é este conjunto, uma consciência coletiva que vincula seus habitantes, onde diferentes interesses pleiteiam se impor como exclusivos. Porém,

[...] a globalização tem, sim, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e ‘fechadas’ de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. Entretanto, seu efeito geral permanece contraditório. Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de ‘Tradição’, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou ‘puras’; e essas, conseqüentemente, gravitam ao redor daquilo que Robins (seguindo Homi Bhabha) chama de ‘Tradução’ (HALL, 1999, p. 87).

O conceito de tradução descreve as formações de identidade que intersectam as fronteiras naturais das nações. “Tradução cultural não é simplesmente apropriação ou adaptação; é um processo por meio do qual as culturas são obrigadas a rever os seus próprios sistemas de referência, normas e valores, ao afastar-se de suas regras habituais ou ‘puras’ de transformação” (BHABHA, 2000 apud TAGATA, 2007, p. 103, tradução nossa).

Neste cenário, leva-se em conta a posição de Bauman (2005, p. 94), que acredita não ser possível ser contra a globalização, assim como não se pode ser contra um eclipse do sol: “o problema [...] não é como ‘desfazer’ a unificação do planeta, mas como domar e controlar os processos, até agora selvagens, de globalização – e como transformá-los de ameaça em oportunidade para a humanidade”. A globalização, portanto, possibilita a construção de novas identidades a partir de interações entre o global e o local, permitindo que grupos sociais se utilizem de suas singularidades culturais para a criação de sinais diacríticos a serem acionados em situações específicas nas quais constroem uma representação simbólica da sua identidade.

Assim, ao invés de pensar no global como ‘substituindo’ o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre ‘o global’ e ‘o local’. Este ‘local’ não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identidades ‘globais’ e novas identidades ‘locais’ (HALL, 1999, p. 77-8).

A perspectiva de que os traços culturais variam no tempo e no espaço está em consonância com o entendimento de “cultura como algo essencialmente dinâmico e

perpetuamente reelaborado. A cultura, portanto, em vez de ser o pressuposto de um grupo étnico, é de certa maneira produto deste” (CUNHA, 1986, p. 116). Assim, a identidade cultural é entendida como uma projeção, quer do sujeito individual em relação ao mundo exterior, quer de um sujeito coletivo em relação a um contexto social mais amplo (BEIRED; BARBOSA, 2010). Conforme destacado por Stuart Hall (2003, p. 433), “a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode constituir um posicionamento”, o qual, provisoriamente, pode-se chamar de identidade.

Neste sentido, a identidade cultural coletiva deve ser compreendida como uma construção social (BERGER; LUCKMANN, 1985), sustentada pela interação dos indivíduos a ela pertencentes e pela remissão ao ‘outro’. Para Hall (1999, p. 75), “quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, [...] mais as identidades se tornam desvinculadas, desalojadas, de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar livremente’”. Ao invés de falar em identidade como uma coisa acabada, é preferível falar em identificação e entendê-la como um processo em andamento.

A identificação é entendida como um processo mediado por discursos, por vezes antagônicos, situados em contextos sociais e históricos específicos. Este processo é formado, ao longo do tempo, por meio de processos inconscientes, e não algo inato. A identidade, tanto do indivíduo quanto a coletiva, permanece sempre em processo, sempre sendo formada (HALL, 1999). Deste modo, as identidades construídas se sobressaem em relação às identidades ideológicas de raça ou nação.

Ao considerar a identidade como sendo construída socialmente e em constante formação, convém que se compreenda a tradição da mesma forma: como não estática, moldável, passível de mudanças de rumo, inventadas ao longo do tempo pelos atores sociais ou institucionais do território (HOBSBAWM, 2012). Tradições e narrativas são mantidas ou reelaboradas com o objetivo de acionar memórias de modo a reforçar a noção de identidade coletiva. A preservação das tradições perde seu sentido quando estas são entendidas como processos mutáveis em constante formação.

As identidades parecem evocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. [...] Elas têm tanto a ver com a invenção da tradição quanto com a própria tradição, a qual nos obrigam a ler não como uma incessante reiteração mas como ‘o mesmo que se transforma’ (Gilroy, 1994): não o assim chamado ‘retorno às raízes’, mas uma negociação com nossas ‘rotas’ (HALL, 2006, p. 108-109).

As identidades “emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída” (HALL, 2006, p. 109). Relações de poder assimétricas permeiam as construções e projeções identitárias coletivas. Permanentes lutas semânticas (CANCLINI, 2013) são manifestadas com o intuito de neutralizar, perturbar ou alterar o significado das mensagens em disputa pela identidade.

Identidade e diferença nunca são inocentes. Há disputas pela identidade, envolvendo recursos simbólicos e matérias da sociedade e levada a cabo por grupos sociais assimetricamente situados nas relações de poderes. Não há como distanciar identidade/diferença das relações de poderes, já que são essas que têm a prerrogativa de definir a identidade e marcar a diferença (SILVA, 2000, p. 81).

Porém, não ocorre uma imposição explícita de valores e características identitárias por parte das instituições hegemônicas, há, sim, um processo de tradução por parte dos atores sociais que resulta em identidades com significados diversos para aqueles que com ela se identificam ou dela se excluem. Neste contexto de tradução, ressalta-se o conceito de mímica (BHABHA, 2013, p. 146), que “emerge como a representação de uma diferença que é ela mesma um processo de recusa. A mímica é, assim, o signo de uma articulação dupla, uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina que se ‘apropria’ do Outro ao vislumbrar o poder”. Para Bhabha (2013, p. 152), a ameaça da mímica “vem da prodigiosa e estratégica produção de ‘efeitos de identidade’ conflituosos, fantásticos e discriminatórios, no jogo de um poder que é elusivo porque não esconde nenhuma essência, nenhum ‘si-próprio’”.

Deste modo, mais do que nunca as identidades devem ser compreendidas como processos incessantes de construção e reconstrução. Para Castells (1999, p. 24), existem três formas distintas de construção de identidades:

Identidade legitimadora: introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais, tema este que [...] se aplica a diversas teorias do nacionalismo.

Identidade de resistência: criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade [...].

Identidade de projeto: quando os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade [...].

As formas de identidades apresentadas por Castells (1999) podem sofrer alterações e, inclusive, migrações. A identidade de resistência, por exemplo, pode-se tornar identidade de

projeto, ou até mesmo, identidade legitimadora. De fato, Castells (1999, p. 24) afirma que “a dinâmica de identidades ao longo desta sequência evidencia que [...] nenhuma identidade pode constituir uma essência, e nenhuma delas encerra, *per se*, valor progressista ou retrógrado se estiver fora de seu contexto histórico”. No contexto globalizado contemporâneo, cada vez mais as identidades tornam-se híbridas, formadas a partir da combinação de elementos culturais distintos em um processo contínuo e não linear. Devido à relevância do tema para o objeto de estudo desta tese, ele será aprofundado a seguir.

2.1.1 Hibridação cultural

Pesquisadores de diferentes áreas de estudo “estão dedicando cada vez maior atenção aos processos de encontro, contato, interação, troca e hibridização cultural”, como ressalta Burke (2003, p. 16). A preocupação com este assunto é apropriada no contexto globalizado contemporâneo, marcado por encontros culturais cada vez mais frequentes.

O conceito de hibridismo tem sido muito discutido nas últimas décadas, em grande parte motivado pelos estudos sobre a pós-modernidade e, especialmente, sobre a cultura latino-americana. Ele pode vir indicado por sinônimos mais ou menos próximos como mestiçagem, miscigenação, sincretismo e mulatismo; ou ainda englobando ideias tais como mescla, mistura, amálgama, fusão, cruzamento, relação etc. A rigor, aplicados à cultura e à arte, todos esses termos remetem a uma mesma noção: a de que está em jogo um processo de misturas que rompe a identificação com algum referencial teórico imediato, seja estético ou histórico, ou modelo único de análise (VARGAS, 2007, p. 20).

Apesar da existência de diversas denominações utilizadas para se referir aos encontros culturais, Canclini (2013, p. 19) prefere chamar essa nova situação intercultural de hibridação “porque abrange diversas mesclas interculturais – não apenas raciais, às quais costuma limitar-se o termo ‘mestiçagem’ - e porque permite incluir as formas modernas de hibridação, melhor do que ‘sincretismo’, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais”.

A hibridação cultural consiste, para Canclini (2013, p. XIX), em “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Entretanto, as estruturas e práticas discretas iniciais não são puras, são também resultados de hibridações prévias, mesmo que ocorre com os híbridos biológicos. “Híbridos biológicos, assim que o suficiente do mesmo tipo é criado, podem ser cruzados para ampliar a crescente homogeneidade e legitimidade que um dia será suficiente para que eles sejam chamados de puros” (STROSS, 1999, p. 265).

Uma forma de compreender este trânsito do discreto ao híbrido é por meio da noção de ‘ciclos de hibridação’, proposta por Stross, segundo o qual, “na história, passamos de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja ‘pura’ ou plenamente homogênea” (CANCLINI, 2013, p. XIX-XX). O conceito de hibridação contribui, portanto, para a crítica aos discursos essencialistas da identidade, autenticidade e pureza cultural.

A hibridação geralmente ocorre de modo não planejado, como resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional e, de acordo com Hall (1999), é uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado. Em consonância, Stross (1999, p. 263, tradução nossa) afirma que a “hibridação engendra novos férteis e criativos em que coisas novas podem surgir”. Desse modo, a criatividade é um fator relevante para a noção de hibridação, pois esta possibilita a criação de novos produtos, significados e sínteses culturais. Frequentemente, a hibridação “surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico” (CANCLINI, 2013, p. XXII). Neste contexto, faz-se relevante compreender o significado cultural de reconversão.

Este termo é utilizado para explicar as estratégias mediante as quais um pintor se converte em designer, ou as burguesias nacionais adquirem os idiomas e outras competências necessárias para reinvestir seus capitais econômicos e simbólicos em circuitos transnacionais [...]. Também são encontradas estratégias de reconversão econômica e simbólica em setores populares: os migrantes camponeses que adaptam seus saberes para trabalhar e consumir na cidade ou que vinculam seu artesanato a usos modernos para interessar compradores urbanos; os operários que reformulam sua cultura de trabalho ante as novas tecnologias produtivas [...]. A análise empírica desses processos, articulados com estratégias de reconversão, demonstra que a hibridação interessa tanto aos setores hegemônicos como aos populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade (CANCLINI, 2013, p. XXII).

Esta posição de Canclini, de que a hibridação também interessa aos setores populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade, é criticada por alguns teóricos que não consideram ultrapassadas as ideias de dominação e imposição, como Cevalco (2006). Para a autora, Canclini possui uma visão muito otimista dos encontros interculturais, desconsiderando a assimetria nas relações de poder entre dominantes e dominados. Esta é a crítica mais comum que o conceito de hibridação tem recebido: a de ser “um sucedâneo para o aumento de consumo de determinados bens culturais” (KERN, 2004).

Para Abdala Jr. (2004, p. 18), a noção teórica de hibridação “dá base à produção, no caldeirão das formas da cultura, inclusive cultura material, de possibilidades abertas de

criação de produtos e a uma adequada criação de expectativas de consumo. Nesse sentido, a concepção interessa à ‘cultura do dinheiro’, que é supranacional [...]”. Todavia,

[...] a esse movimento de concentração em que a consideração de heterogeneidade [...] pode servir de ideologia da globalização, sucede-se outro, de articulações comunitárias correlatamente supranacionais, onde a consideração do híbrido pode constituir uma forma de democratização e respeito das diferenças (ABDALA Jr., 2004, p. 18).

Para Canclini (2008) a hibridação, favorecida pela globalização, não é um simples processo de homogeneização, mas de confrontação e diálogo, de reordenamento das diferenças e desigualdades, sem suprimi-las. Apesar de ter escolhido apresentar os casos prósperos e inovadores de hibridação, Canclini (2013, p. XXIX) compreende que a “hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistemas de produção e consumo que às vezes operam como coações”. Para o autor, “uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado” (CANCLINI, 2013, p. XXVII). Assim, fica patente que o autor concebe a existência de relações de poder nos processos de hibridação, todavia, não a concebe como uma via de mão única, do hegemônico para o subalterno, mas sim como processos indissociáveis de dominação, resistência e tradução que ocasionam resultados heterogêneos para grupos sociais díspares. Pode-se considerar, portanto, que o processo de hibridação não é simplesmente apropriação ou adaptação,

é um processo através do qual se demanda das culturas uma revisão de seus próprios sistemas de referência, normas e valores, pelo distanciamento de suas regras habituais ou ‘inerentes’ de transformação. Ambivalência e antagonismo acompanham cada ato de tradução cultural, pois o negociar com a ‘diferença do outro’ revela uma insuficiência radical de nossos próprios sistemas de significado e significação (BHABHA, 1997 apud HALL, 2003, p. 75).

Além da crítica previamente exposta, a noção de hibridação foi contestada por ser um conceito transferido da biologia, acarretando perda de univocidade. Segundo Canclini (2013, p. XX), a “origem biológica do termo levou alguns autores a advertir sobre o risco de transpassar à sociedade e à cultura a esterilidade” que costuma ser associada ao termo. Entretanto, Canclini (2013, p. XXI) rebate afirmando que não há motivos para “ficar cativo da dinâmica biológica da qual toma um conceito. As ciências sociais importaram muitas noções de outras disciplinas, que não foram invalidadas por suas condições de uso na ciência de origem”. O que deve ser avaliado é a fecundidade explicativa do termo, possibilitando melhor compreensão de algo que até então permanecia inexplicado (CANCLINI, 2013).

Para Bhabha, (2013) o conceito de hibridismo nega o essencialismo de uma cultura anterior ou originária, de modo que todas as formas de cultura estão constantemente num processo de hibridação. Para o autor, sua importância reside no ‘terceiro espaço’, formado a partir da hibridação de outros dois, “que possibilita o surgimento de outras posições. Esse terceiro espaço desloca as histórias que o constituem e estabelece novas estruturas de autoridade, novas iniciativas políticas” (BHABHA, 1990, apud MENEZES DE SOUZA, 2004, p. 127). Desse modo, a teoria crítica de Bhabha, conforme Menezes de Souza (2004, p. 132), não busca substituir o discurso hegemônico por outro marginalizado, mas “instaurar um processo ‘agonístico e antagonístico’ no qual a autoridade e as certezas aparentes do discurso hegemônico são subvertidas, questionadas e desestabilizadas para produzir um novo discurso híbrido e libertário”.

A hibridação, portanto, não implica necessariamente sujeição do tradicional ao moderno, ou do subalterno ao hegemônico, mas uma (re)criação cultural que pode ou não estar inscrita em cenários hegemônicos. Na contemporaneidade, o trabalho fronteiriço da cultura “cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural”, o passado é renovado, reconfigurado “como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente” (BHABHA, 2013, 29). Ao reencenar o passado, temporalidades culturais incomensuráveis são introduzidas na ‘invenção da tradição’, afastando qualquer acesso imediato a uma tradição ‘recebida’ (BHABHA, 2013).

Provavelmente, não há lugar nem tempo investigados pelos historiadores onde não haja ocorrido a ‘invenção’ de tradições neste sentido. Contudo, espera-se que ela ocorra com mais frequência: quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as ‘velhas’ tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis; quando as velhas tradições, juntamente com seus promotores e divulgadores institucionais, dão mostras de haver perdido grande parte da capacidade de adaptação e da flexibilidade; ou quando são eliminadas de outras formas. **Em suma, inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta** (HOBSBAWM, 2012, p. 11-12, grifo nosso).

O ‘entre-lugar’, ou ‘terceiro espaço’ (BHABHA, 2013), é resultante da hibridação entre identidades situadas assimetricamente em relação ao poder, porém, não é determinado unilateralmente pela identidade hegemônica. “Claro que as relações não costumam ser igualitárias, mas é evidente que o poder e a construção do acontecimento são resultado de um tecido complexo e descentralizado de tradições reformuladas e intercâmbios modernos, de múltiplos agentes que se combinam” (CANCLINI, 2013, p. 261-2).

Portanto, a partir do exposto, pode-se afirmar que os processos globalizantes contemporâneos favoreceram a intensificação de dinâmicas de hibridação nos e com os territórios. Estratégias de reconversão são utilizadas frequentemente com o intuito de mobilizar elementos territoriais e transformá-los em sinais diacríticos que possam vir a compor narrativas de construções identitárias do território. Desse modo, as narrativas em torno das noções de território e cultura passam a ser estratégicas nas proposições de políticas e ações de atores envolvidos no discurso do desenvolvimento.

2.2 DESENVOLVIMENTO, TERRITÓRIO E IDENTIDADE

A crise dos anos 1970, entre outros motivos, possibilitou uma mudança de percepção do rural. Até então visto como atrasado e decadente, passa-se a reconhecer as suas potencialidades específicas, valorizando-se o patrimônio ali presente, e a atividade agrícola passa a ser considerada além da sua versão produtivista (FROEHLICH, 2002). Para Carvalho (2003, p. 177) “ao agricultor fica então reservado o estatuto de um importante ator na tarefa da preservação dos valores patrimoniais e paisagísticos do mundo rural”, cuja salvaguarda e a valorização do patrimônio é condição *sine qua non* para uma paisagem mais atrativa. Estes novos valores simbólicos, associados ao rural com frequência cada vez maior entre os estratos urbanos, aumenta o apreço por estes territórios como provedores de mercadorias, sejam elas materiais (produtos agroalimentares coloniais, artesanato rural) ou imateriais (ar puro, trilhas ecológicas por propriedades rurais, festas coloniais, acolhimento em pousadas).

Neste cenário, destacam-se as atividades que envolvem o consumo de bens simbólicos e serviços, como festas, gastronomia, turismo rural, entre outros, “indicando que na fase pós-fordista o espaço rural não pode mais permanecer circunscrito à sua função na produção agrícola ou ao uso da terra para o cultivo de produtos alimentares e de matérias-primas” (SCHNEIDER, 2003, p. 110). Em consonância, a abordagem do desenvolvimento territorial, surgida na década de 1980, passa a ganhar força, visando “aproveitar as oportunidades econômicas, assegurar o bem-estar das populações rurais e salvaguardar o patrimônio sociocultural das regiões rurais” (OCDE, s/d apud WANDERLEY, 2000, p. 116).

O desenvolvimento territorial, conforme Froehlich e Vendruscolo (2008, p. 195), reconhece o território⁴ como uma “construção social, um espaço construído a partir da

⁴ Existem muitas definições e configurações de territórios. Desde os territórios ‘dados’, delimitados politicamente-administrativamente, até os territórios ‘construídos’, que podem conformar-se no âmbito daqueles. Entende-se aqui o território como uma entidade do espaço geográfico, a todas as escalas, valorizada e/ou controlada por seus ocupantes e/ou por

identificação dos sujeitos com um sistema simbólico onde estratégias de desenvolvimento são apontadas”, sendo compreendido então, pela sua dimensão valorativa. Em nome do reconhecimento do território e do seu desenvolvimento, busca-se a construção da imagem identitária do território e a projeção de tais identidades territoriais torna-se objetivo estratégico e expressão de disputa (BAUMAN, 2008).

Portanto, não se pode deixar de considerar que o poder faz-se presente no território, articulado como “uma rede de relações de alto a baixo, mas também até certo ponto de baixo para cima e lateralmente; esta rede ‘sustenta’ o conjunto, e o perpassa de efeitos de poder que se apoiam uns sobre os outros: fiscais perpetuamente fiscalizados” (FOUCAULT, 1991, p. 148). Em outras palavras, o poder não é tomado exclusivamente como o monopólio da força ou consenso institucional, mas como relações onde seu exercício “não atua necessariamente de maneira direta e imediata sobre pessoas, espaços ou coisas, mas atua, sim, sobre suas ações” (FROEHLICH, 1994, p. 112). Assim, é possível afirmar que o território importa, não como conjunto físico, matéria, mas “enquanto expressão e produto das interações que os atores protagonizam. O território, nestas circunstâncias, é proximidade, atores, interações” (REIS, 2005 apud BRANDÃO, 2007, p. 54).

Segundo Albagli (2004), a promoção do desenvolvimento territorial deve se dar por meio do estímulo aos laços identitários e ao fortalecimento do capital social existente no território, estimulando a valorização das distinções culturais. Neste contexto, para Carvalho (2003, p. 173), o patrimônio cultural⁵ passa a ser “reconhecido como elemento estruturante da memória, imagem e identidade territorial e como um dos recursos essenciais para a afirmação dos valores culturais e ambientais no quadro renovado das teorias de desenvolvimento”.

De acordo com Canclini (1994), há pelo menos quatro paradigmas político-culturais a partir dos quais são definidos os objetivos da preservação do patrimônio cultural. O primeiro, denominado de tradicionalismo substancialista, julga os bens históricos unicamente pelo valor que têm em si, concebendo sua conservação independentemente do uso atual, das condições de vida e trabalho de quem os construiu. O segundo paradigma, concepção mercantilista, vê no patrimônio uma possibilidade para valorizar economicamente o espaço social ou simplesmente um obstáculo ao progresso econômico. Já o terceiro, denominado de

aqueles que o definem. Ao contrário das abordagens do território como “um palco”, o território em si é considerado como fator, objeto e, até, agente de mudança; resultando da identificação e da mobilização dos atores sociais em um dado espaço geográfico, podendo assumir, por conseguinte, uma configuração mutável, provisória e inacabada (PECQUEUR, 2005; CARRIÈRE; CAZELLA, 2006; FAVARETO, 2010).

⁵ O patrimônio cultural de um grupo social é formado pelo conjunto dos seus saberes, fazeres, expressões, práticas e produtos que remetam à sua história, sua memória, podendo ser classificado como material ou imaterial (IPHAN, 2007a).

conservacionista e monumentalista, tem como principal protagonista o Estado e busca resgatar, preservar e custodiar especialmente os bens históricos que exaltam a nacionalidade e são capazes de ser símbolos de coesão e grandeza. Por fim, o quarto paradigma é o participacionista, que concebe o patrimônio e sua preservação relacionando-o com as necessidades globais da sociedade e subordinando seu valor intrínseco, seu interesse mercantil, e sua capacidade simbólica de legitimação, às demandas dos seus usuários.

Diante dos conflitos que as transformações sociais propõem ao patrimônio, Canclini (1994) formula três critérios gerais para orientar as decisões sobre o patrimônio:

a) a preservação dos bens culturais nunca pode ser mais importante que a das pessoas que necessitam deles para viver [...]; b) as soluções devem buscar um equilíbrio, orgânico entre as tradições que dão identidade – a um bairro, aos produtores de artesanato – e as mudanças requeridas pela modernização; c) as políticas e as decisões sobre estes problemas devem ser tomadas em instâncias e com procedimentos que tornem possível a participação democrática dos produtores e usuários (CANCLINI, 1994, p. 109).

Outro aspecto ressaltado por Canclini (1994), no que tange ao patrimônio, é a questão da autenticidade, critério ainda bastante empregado em grande parte das bibliografias sobre o patrimônio para demarcar o universo de bens e práticas que merece ser considerado pelas políticas culturais. Canclini (1994, p. 109) crê que a pretensão de autenticidade é alarmante, pois “as atuais condições de circulação e consumo dos bens simbólicos impediram as condições de produção que, noutra época, tornaram possível o mito da originalidade na arte, na arte popular e no patrimônio cultural tradicional”. Evocando Benjamin, o autor vê o autêntico como uma invenção moderna e transitória: o que mudou com o advento da reprodutibilidade técnica é que as obras quase nunca se vinculam à tradição por meio de uma relação ritual, de devoção a obras únicas, mas se difundem em múltiplos cenários e leituras.

O que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. [...] Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição (BENJAMIN, 1987, p. 168-9).

No entanto, segundo Canclini (1994), ainda há aqueles que possuem uma visão do patrimônio fundada na idealização do autêntico a partir de uma concepção arcaizante que sacraliza o passado e profaniza o presente, causando pelo menos três dificuldades: a) idealiza algum momento do passado e o propõe como paradigma sociocultural do presente; b) repudia

a reprodutibilidade técnica que tornaria mais acessível os bens; c) esquece que toda cultura é resultado de uma seleção e uma combinação, sempre renovadas, de suas fontes, é produto de uma encenação, onde se elege e se adapta o que se vai apresentar.

Portanto, na contemporaneidade, inclusive pequenas diferenças na qualidade dos territórios passam a ser enaltecidas em busca de investimentos e novas oportunidades possibilitadas pelas interações constituídas entre as especificidades locais e o processo de globalização. As complexas ligações dessas especificidades com fatores e processos exógenos dão origem a distintas identidades territoriais.

Em uma perspectiva antropológica, a identidade consiste no ‘pertencimento’ a um grupo, que compartilha signos e significados reconhecidos por todos e reivindicados na interação com a alteridade. São o que Barth (2000) denominou de sinais diacríticos, os elementos identificadores de um grupo, atribuídos e reconhecidos reciprocamente pelos membros, tornando-se símbolos, que podem ser reais ou imaginários, assim como mutáveis.

A identidade territorial é uma noção imersa em subjetividade, focada na singularidade de realidades geográficas físicas e humanas de localidades e regiões. Assim como a cultura não é fixa, o território pode possuir identidades múltiplas, resultados e fontes de contradição (CASTELLS, 1999). A construção de uma identidade territorial funciona como um amálgama social e, por vezes, como elemento catalisador de ações e sinergias. Logo, a identidade territorial tem se constituído como estratégia capaz de promover sentidos acerca do território e tem sido instrumentalizada em narrativas que se tecem em nome do desenvolvimento, conectadas às relações entre os atores locais e a sua capacidade de fomentar atividades econômicas baseadas na diferenciação.

A concepção de território utilizada neste estudo é aquela que o reconhece como uma construção social, sendo compreendido pela sua dimensão valorativa e resultante da identificação e da mobilização dos atores sociais em um dado espaço geográfico. Nessa concepção, o território é definido como local de construção de recursos específicos, ou seja, “um recurso que dificilmente pode ser transferido de um lugar para outro. Ele é intrínseco ao local ou ao território” (BONNAL; CAZELLA; MALUF, 2008, p. 192).

O território é, portanto, o encontro do material e do imaterial, do real e do simbólico, do mercantil e do não mercantil. Tal característica pode ser utilizada para mercantilizar o simbólico ligado aos produtos do território, como no caso das cestas de bens (BONNAL; CAZELLA; MALUF, 2008). A noção de cesta de bens proposta por Pecqueur (2005) pode ser explicada quando os consumidores adquirem um produto de qualidade territorial e acabam descobrindo a especificidade de outros produtos provenientes do mesmo território, ou seja,

quando um produto atrai o consumidor para a compra de outros bens ou serviços que reforcem a imagem do território.

Para Pecqueur (2005), os territórios podem ser dados ou construídos. O território dado é a porção de espaço objeto da observação, geralmente o território institucional: região, distrito, província, entre outros. Já o território construído é o resultado de um processo de construção social, apresentando três características básicas: a) são múltiplos, não permanentes e podem se sobrepor; b) na maioria das vezes seus limites não são nítidos; c) buscam valorizar o potencial de recursos latentes (PECQUEUR, 2005). Os recursos latentes são os fatores a serem explorados, organizados ou revelados. Quando um processo de identificação e valorização de recursos latentes se concretiza, eles se tornam ativos territoriais.

Observa-se, no entanto, que as iniciativas que procuram transformar o território mediante a criação de vantagens diferenciadoras não estão isentas do risco de a apropriação da renda de qualidade territorial se dar por um número reduzido de atores, geralmente os mais bem posicionados na hierarquia social (BONNAL; CAZELLA; MALUF, 2008).

A especificidade apresentada no produto ou serviço, e que está relacionada à identidade territorial, correspondendo a características socioculturais locais, precisa ser identificada pelo consumidor (FLORES, 2006). As estratégias que se baseiam nesse tipo de valorização dos produtos estão relacionadas a conteúdos simbólicos da mensagem enviada pela relação entre o produto e seu território, cuja recepção pelos consumidores está associada ao seu próprio contexto sócio histórico (THOMPSON, 1998).

Há, na literatura, diversos relatos de experiências bem sucedidas que se utilizaram da valorização das suas identidades, invocando memórias coletivas para abrir novas oportunidades de desenvolvimento para o território (BAGNASCO, 2001; PUTNAM, 2003). Esses territórios respondem melhor aos desafios impostos pela globalização, pois ao combinarem suas potencialidades locais com o aproveitamento das oportunidades globais oferecidas pelo processo de desenvolvimento contemporâneo, acabam por constituir uma dinâmica territorial própria. Uma ação que se destaca neste cenário é o Programa de Iniciativa Comunitária LEADER, criado em 1991 pela Comissão Europeia e composto por projetos que buscam valorizar as especificidades culturais dos territórios rurais. Compreendendo o rural além da dimensão produtivista, o LEADER incentiva a valorização de outros aspectos relacionados à vida no campo, como a paisagem e o modo de fazer artesanal.

O principal objetivo do LEADER é instituir uma rede de grupos de ação local para aplicar ações inovadoras em prol do desenvolvimento rural de espaços socioterritoriais de pequena escala: entre cinco e 100 mil habitantes. As medidas pensadas tinham como objetivo

fomentar a diversificação econômica e melhorar as condições de vida e bem estar dos habitantes locais a partir da constatação de que o desenvolvimento de muitas áreas rurais não pode ficar restrito à atividade agrária (YRUELA; GUERRERO, 1994). Os grupos de ação local do LEADER se articulam em uma “rede de intercâmbio de informações e experiências que lhes permitem apreender de suas respectivas atividades, comparar métodos e estratégias, assim como identificar enfoques particulares de desenvolvimento baseado na iniciativa local” (YRUELA; GUERRERO, 1994, p. 226).

O artesanato foi uma das dimensões acionadas pelo LEADER, como no caso do projeto Artesanato em Rede, desenvolvido em Portugal, no qual a criação de um sítio eletrônico para expor os artesanatos, “além de se constituir em um veículo promocional fundamental ao relançamento dessa atividade econômica, permitiu estabelecer elos com outras entidades congêneres e concretizar um verdadeiro processo de parceria e transferência de *know-how*” (CARVALHO, 2003, p. 190-191).

Outro caso reconhecido de valorização das especificidades territoriais para abrir novas oportunidades de desenvolvimento para o território é o dos distritos industriais italianos, denominado de Terceira Itália, constituídos por pequenas e médias empresas conectadas entre si por sua participação em diferentes fases do processo produtivo, com extraordinária capacidade de adaptação e flexibilidade, integradas ao território com fortes identidades culturais e grande tradição artesanal (YRUELA; GUERRERO, 1994; BAGNASCO, 2001).

Percebe-se, portanto, que no cenário contemporâneo onde as especificidades locais são valorizadas, os processos territoriais de desenvolvimento estão cada vez mais em destaque. “A política territorial não consiste mais em redistribuir recursos e riquezas já criadas e existentes, mas, ao contrário, em despertar os potenciais para a criação de riquezas, iniciativas e coordenações novas” (BEDUSCHI FILHO; ABRAMOVAY, 2004, p. 44). Ao se analisar as relações entre território, identidade e cultura é possível visualizar configurações mobilizadas a partir de identidades socialmente construídas e capazes de imprimir especificidades aos produtos e serviços territoriais, conferindo-lhes maior competitividade nos mercados.

Nesse contexto, ganha destaque a visão de Yúdice (2006) da cultura como recurso para o desenvolvimento. A abordagem da cultura enquanto recurso é um modo de pensar as relações políticas, econômicas e culturais no cenário contemporâneo marcado pela globalização acelerada. “A desmaterialização característica de várias fontes de crescimento econômico [...] e a maior distribuição de bens simbólicos no comércio mundial [...] deram à esfera cultural um protagonismo maior do que em qualquer outro momento da história da

modernidade” (YÚDICE, 2006, p. 25). A noção de cultura como recurso vai além das noções de mercantilização e preservação, busca-se a sua gestão.

Por sua vez, Kopytoff (2008) concebe o valor dos objetos como produto do jogo de tensões entre as tendências à mercantilização e à singularização, ou seja, a atribuição de um valor não monetário a um dado objeto. “No mundo homogeneizado das mercadorias, uma biografia rica de uma coisa é a história de suas várias singularizações, das classificações e reclassificações num mundo incerto de categorias cuja importância se desloca com qualquer mudança de contexto” (KOPYTOFF, 2008, p. 121). Quando a mercadoria absorve outro tipo de valor, que é não-monetário e vai além do valor de troca, isso permite que ela “seja socialmente dotada de um ‘poder’ de fetiche que não se liga ao seu valor real. [...] Parte desse poder é atribuído às mercadorias depois que são produzidas, e isso ocorre por meio de um processo autônomo, cognitivo e cultural de singularização” (KOPYTOFF, 2008, p. 113).

O grau de poder de fetiche da mercadoria é determinado pela moda, uma forma de imitação cujo papel nos tempos modernos está cada vez mais visível “porque as diferenças nos padrões de vida se tornaram muito mais acentuadas, e quanto mais numerosas e mais nitidamente traçadas estas diferenças são, maiores as oportunidades para enfatizá-las em cada oportunidade” (SIMMEL, 1957, p. 546).

A incessante imitação demandada pela moda manifesta também o esquema modelo/série que institui, para Baudrillard (2009), um contexto de mobilidade obrigatória no qual a coerção de realização pessoal persegue o consumidor. “O modelo seria como uma essência que, dividida e multiplicada pelo conceito de massa, iria dar na série. Seria como um estado mais concreto, mais denso do objeto, que se veria em seguida cunhado, difundido em uma série à sua imagem” (BAUDRILLARD, 2009, p. 152). Porém, é um engano tomar o modelo por um ponto ideal a que a série vai poder se unir. Sendo o modelo “uma *transcendência interior ao sistema*, este pode progredir continuamente, adiantar-se sempre: permanece não ultrapassável enquanto sistema. Não há qualquer possibilidade de que o modelo passe à série sem ser simultaneamente substituído por outro modelo” (BAUDRILLARD, 2009, p. 162, grifo do autor).

Conforme ressaltado por Simmel (1957), a moda e outras atividades relacionadas com o estilo de vida podem ser utilizadas tanto como pontes, para aproximar, quanto portas, para excluir. No entendimento de Bourdieu (2013, p. 162), os diferentes estilos de vida produzem diferentes estruturas de gosto que levarão uns à arte culta, outros à arte de massas e os demais ao artesanato.

Estes três sistemas de representação funcionavam com bastante independência, sendo que cada um correspondia a classes sociais distintas: a arte culta correspondia aos interesses e gostos da burguesia e dos setores cultivados da pequena-burguesia, a arte de massas – que seria melhor chamar para as massas – aos setores médios e ao proletariado urbano, enquanto que o artesanato correspondia aos camponeses. A distância entre os padrões estéticos elitistas e a competência artísticas das classes subalternas expressava, e reassegurava, a separação entre as classes sociais. Os códigos do bom gosto, consagrados por eles próprios, eram controlados exclusivamente pelos setores dominantes, e isto lhes servia como signo de distinção perante a massificação cultural (CANCLINI, 1983, p. 51-52).

Em parte, isso continua a ocorrer. Porém, são muitos os fatos que vêm conspirando contra esta rigorosa distinção entre os sistemas simbólicos, especialmente o crescente intercruzamento dos sistemas estéticos que parece “dissolver-se em formas mistas de representação e de organização do espaço” (CANCLINI, 1983, p. 52). O amplo repertório de bens simbólicos e estilos imediatamente acessíveis no ‘mostruário global’ torna mais difícil o julgamento de classe a partir do gosto e do estilo de vida (FEATHERSTONE, 1995). Portanto, entende-se que a gênese da preferência por estilos de vida e bens culturais pode se dar em termos de posse de volume de capital cultural e econômico, mas “a tentativa de mapear o gosto simplesmente em termos de renda deixa escapar os princípios duais em funcionamento, pois o capital cultural tem sua própria estrutura de valor” (FEATHERSTONE, 1995, p. 126).

Por fim, a partir do previamente exposto, pode-se afirmar que no contexto contemporâneo está posto o entendimento de que ao valorizar as suas diferenças culturais, os atores locais podem produzir elementos mobilizadores e impulsionadores de geração de trabalho e renda. O desenvolvimento dos espaços territoriais está, portanto, diretamente ligado às relações entre os atores locais e sua capacidade de fomentar atividades econômicas baseadas na diferenciação identitária.

2.3 ARTESANATO ONTEM E HOJE

Além de prover bens materiais para a comunidade que o gerou, o artesanato é um dos meios mais importantes de representação da identidade de um grupo social, pois através dele valores coletivos são fortemente representados. Em português, a palavra artesanato só passou a figurar nos dicionários a partir da década de 1920 (MARTINS, 1973). No Dicionário Michaelis (2009a) artesanato consta como sendo ‘técnica e tirocínio do artesão’ que, por sua vez, consta como sendo ‘fabricante de artefatos’. Já para o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [s.d.], artesanato significa ‘ofício e técnica do artesão’, aquele que ‘fabrica

manualmente determinadas peças ou produtos (de olaria, carpintaria, tecelagem, renda, etc.) e os comercializa diretamente’.

Além das definições encontradas nos dicionários, outras foram elaboradas por instituições que atuam com o tema. Neste estudo será utilizada a definição apresentada pelo Conselho Mundial do Artesanato (WCC, 2012), ou seja, toda atividade produtiva que resulte em artefatos acabados feitos manualmente ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza e criatividade. No Brasil, o Programa de Artesanato Brasileiro (PAB) define artesanato de maneira muito semelhante: produto resultante da transformação da matéria-prima, com predominância manual, por um indivíduo que detém o domínio integral de uma ou mais técnicas previamente conceituadas, aliando criatividade, habilidade e valor cultural, com ou sem expectativa econômica, podendo, no processo, ocorrer o auxílio limitado de máquinas, ferramentas, artefatos e utensílios (PAB, 2012).

O Programa do Artesanato Brasileiro (PAB, 2012) também possui uma classificação dos tipos de artesanato, conforme sua origem, natureza de criação e valores que expressam. Seriam eles: artesanato indígena (produzido no seio de comunidades e etnias indígenas), de reciclagem (produzido a partir da reutilização de matéria-prima), tradicional (representativo das tradições de grupos sociais, sendo parte integrante e indissociável do seu cotidiano e costumes), de referência cultural (concebidos a partir de estudos de tendências e de demandas de mercado tendo como principal característica o resgate ou releitura de elementos culturais do território onde é produzido) e, por fim, o contemporâneo-conceitual (artefatos inovadores resultantes de um projeto deliberado de afirmação de um estilo de vida ou afinidade cultural).

Além das tipologias de artesanato anteriormente apresentadas, a classificação proposta pelo SEBRAE inclui duas outras não citadas pelo Programa do Artesanato Brasileiro, que são os produtos típicos e o industriano. Os produtos típicos são, em geral, produtos alimentícios processados segundo métodos tradicionais, em pequena escala, muitas vezes em família ou por um determinado grupo. Já o industriano consiste na produção em grande escala, com utilização de moldes e formas, máquinas e equipamentos de reprodução, com pessoas envolvidas e conhecedoras apenas de partes do processo (MASCÊNE; TEDESCHI, 2010).

Lima (2003) ressalta que a profusão de classificações do artesanato não contribui para avançar os estudos sobre o tema, propondo que se reserve o termo para os processos de produção de objetos que utilizem predominantemente as mãos, independente do fato de serem mãos eruditas ou populares, camponeses ou cidadãos.

Compreende-se, portanto, estas classificações apenas como exemplos de possíveis configurações. Este estudo não tem a pretensão de estabelecer um ‘tipo’ de artesanato a ser

analisado, pois dentro de uma perspectiva construcionista, optou-se por não restringir o campo de análise empírica a categorias de artesanato previamente concebida, evitando, assim, prenoções que podem não estar em sintonia com a realidade estudada.

Para melhor entendimento do objeto desta tese, recorreu-se a um estudo sobre sua trajetória ao longo do tempo para perceber possíveis mudanças de posicionamento em relação ao seu papel na sociedade, e a uma análise do estado da arte do artesanato no Brasil, com o intuito de apreender o modo como este vem sendo tratado pelos pesquisadores brasileiros e sua configuração no contexto nacional contemporâneo.

2.3.1 Breve relato histórico sobre o artesanato

A atividade artesanal parece inerente ao ser humano. Desde os primórdios da vida social, a flexibilidade e adaptação resultaram em uma proliferação de meios e fins, com os indivíduos e as sociedades adaptando formas e processos às suas necessidades. Com o surgimento das sociedades agrícolas, passou-se a ter um modo de vida mais estável, agregando populações e permitindo um maior grau de especialização no artesanato. Em muitas culturas foram fundados mosteiros que não só permitiam meditação e oração, mas também possibilitavam aos membros mais habilidosos considerável liberdade para conduzir experimentações, o que fazia com que muitas vezes eles se encontrassem na vanguarda da inovação técnica (HESKETT, 2005).

No século XVII [...] os focos de poder se tornaram nações-Estado, com governos monárquicos centralizados, cujo modelo foi a França de Luís XIV. Durante o reinado do 'Rei Sol', a grandeza e esplendor da vida na corte garantiram um generoso patronato para artistas e artesãos habilidosos, o que culminou na criação de manufaturas financiadas e controladas pela Coroa. A mais famosa, fundada em 1667, ficava em Gobelins e, embora mais conhecida por suas tapeçarias, também tinha instalações para marceneiros e artesãos que trabalhavam com metais finos. Era um empreendimento de larga escala, com o número de artesãos chegando às centenas e uma escola para sessenta aprendizes (HESKETT, 1997, p. 11).

A relação entre a produção artesanal e a questão agrária existe há muito tempo. Segundo Kautsky (1972), o camponês da Idade Média era tanto agricultor quanto artesão, produzindo ele próprio os objetos necessários para sua sobrevivência. Quando ia ao mercado, só vendia o excedente do que produzia. A partir da concentração em núcleos urbanos, começaram a surgir associações de artesãos e comerciantes, denominadas de guildas. Estas, muitas vezes, cresciam em status e riqueza, passando a exercer enorme influência sobre as comunidades em que estavam localizadas (HESKETT, 2005). No princípio do Renascimento,

as guildas transformaram-se em corporações de ofício. Tanto nas guildas quanto nas corporações de ofício, o trabalho artesanal era ensinado pelo mestre-artesão aos seus aprendizes durante um longo período de aprendizagem.

Deste modo, o sistema familiar de produção, onde se produziam instrumentos rudimentares necessários à subsistência da família, com a venda esporádica do excedente produzido, perde espaço para o sistema de corporações de ofícios, e os artesãos passam a produzir comercialmente para os habitantes urbanos. Este fato aumentava a necessidade de dinheiro pelo camponês, que agora não mais produzia seus instrumentos de trabalho, comprava-os dos artesãos urbanos. Neste contexto, o único método de que dispunha para conseguir dinheiro era fazer dos seus produtos mercadorias.

Mas naturalmente que não era para os produtos da sua indústria atrasada que mais depressa encontrava compradores, era para os que a indústria urbana não produzia. Assim, o camponês acabou por ser forçado a tornar-se aquilo que hoje se entende por camponês, mas que ao princípio ele não foi de modo algum: um puro agricultor (KAUTSKY, 1972, p. 27).

De acordo com Burns (1966), uma das principais funções das corporações de ofício era manter o monopólio local e assegurar um sistema econômico estável, por isso delimitavam suas áreas de atuação de modo a não existir sobreposição de competências.

É relevante destacar que, mesmo nesta época, já havia aqueles artistas que criavam os desenhos para os objetos e os forneciam aos demais artesãos. Outra grande fonte de desenhos eram os livros de padrões que constituíam uma fonte de referência imediata, cuja influência foi por vezes bem ampla (HESKETT, 1997). Este fato deixa claro que já havia, nas corporações de ofício, separação entre os que criavam os desenhos e aqueles que os produziam. Segundo Forty (2007), ocorria também a divisão das tarefas de manufatura manual entre os trabalhadores pelo mestre-artesão.

Quando o mercado consumidor se amplia, surge o sistema doméstico, no qual os mestres já não são mais independentes. Apesar de manterem a propriedade dos instrumentos de trabalho, passam a depender de um empreendedor que lhes forneça a matéria-prima, transformando-se em tarefeiros assalariados. No sistema doméstico de produção, o artesanato passa a ser fortemente voltado ao mercado, com novos desenhos sendo criados para estimular a demanda. Nessa fase, o artesão converte-se em operário assalariado, trabalhando em seu domicílio para um capitalista.

Com o aumento da demanda por bens artesanais surge também o papel do atacadista: “Depois de separar o pequeno artífice do mercado dos produtos acabados, o atacadista separa-

o do mercado das matérias-primas e o submete inteiramente ao seu poder” (LÊNIN, 1982, p. 237). O aprofundamento desse processo conduz à implantação do sistema fabril, onde os trabalhadores perdem ainda mais sua independência. Agora sem a posse dos instrumentos de trabalho, os artesãos passam a produzir em propriedades e equipamentos alheios, sob a constante supervisão do empregador (SAVIANI, 1998).

O sistema fabril acentuou o “antagonismo geral entre exploradores e explorados, entre ricos gozadores e pobres que trabalhavam. [...] Transformando-se os mestres das corporações ou guildas nos burgueses modernos e os jornaleiros não agremiados em proletários” (ENGELS, 1980, p. 30). Porém, é ingênua a visão daqueles que veem o artesanato como um trabalho perfeitamente humano, em oposição às formas posteriores de organização do trabalho. Como ressaltado por Moraes Neto (1987), essa visão é apologética e a-histórica, sendo que o ‘paraíso perdido’ não era tão paradisíaco assim:

[...] a fuga de servos para as cidades continuou, sem interrupção, através de toda a Idade Média. Estes servos, perseguidos por seus amos na área rural, chegavam isoladamente às cidades, onde [...] jamais eram capazes de conseguir qualquer poder, pois sendo seu trabalho do tipo corporativo que devia ser aprendido, os mestres das guildas dobravam-nos a seu talante e os organizavam conforme seus interesses [...] (MARX, 1975, p. 120-1).

Além disso, os mestres não aceitavam as mulheres como membros das guildas, embora elas cozinhassem e limpassem nas oficinas da cidade. Segundo Sennett (2013), essa segregação pode ser explicada pelo fato de que a autoridade do artífice medieval repousava no fato de ser cristão, e em suas origens, a Igreja considerava o tempo livre como uma tentação.

Esse temor aplicava-se particularmente às mulheres. Eva encarnava a tentação, distraíndo o homem de seu trabalho. Os patriarcas da Igreja consideravam as mulheres especialmente tendentes à licenciosidade sexual se nada tivessem para ocupar as mãos. Este preconceito deu origem a uma prática: a tentação feminina podia ser combatida através de um artesanato específico, o da agulha, fosse na tecelagem ou no bordado, mantendo permanentemente ocupadas as mãos da mulheres (SENNETT, 2013, p. 71-72).

Entretanto, apesar de já existirem contradições sociais dentro das guildas e corporações de ofícios, a crescente industrialização dos processos de produção propiciada pela Revolução Industrial⁶ fez com que o artesão, ao perder a posse dos seus instrumentos de

⁶ Série de transformações nos meios de fabricação ocorridas na Europa entre os séculos XVIII e XIX, conceituada como o acontecimento econômico mais importante desde o desenvolvimento da agricultura (CARDOSO, 2004). Cabe ressaltar que a Revolução Industrial foi dividida em fases distintas. A primeira delas ocorreu na Inglaterra com início por volta de 1750, sendo uma fase de transição do sistema de produção artesanal para o industrial. Houve a invenção de diversas máquinas movidas a vapor. É relevante ressaltar que o grau de mecanização industrial de meados do século XIX era muito menor do

trabalho, perdesse também sua autonomia profissional. Além disso, a divisão do trabalho fabril fez com que os artesãos perdessem a capacidade de produzir sozinhos, já que agora cada indivíduo é responsável por apenas algumas etapas da produção, desconhecendo sua totalidade. Surge também o papel do projetista ou designer, que era inicialmente desempenhado por artesãos qualificados que desenhavam os produtos a ser produzidos pelos operários na fábrica.

Conforme ressaltado por Lênin (1982), havia uma clara relação entre a desintegração do campesinato⁷ e a decadência da economia natural, ocasionada pelo crescimento dos ramos industriais. O avanço do capitalismo implica aumento no preço das matérias-primas e, deste modo, acelera a ruína dos pequenos empreendimentos.

À medida que a economia natural entrava em decadência, os tipos de processamento das matérias-primas transformavam-se, uns após outros, em ramos industriais específicos; a formação de uma burguesia camponesa e de um proletariado rural aumentou a demanda dos produtos oferecidos pelas pequenas indústrias camponesas, ao mesmo tempo que lhes fornecia mão-de-obra e meios financeiros disponíveis de que elas necessitavam (LÊNIN, 1982, p. 222).

Chayanov (1974), por sua vez, apresenta uma visão mais otimista em relação à permanência histórica do campesinato, apontando que o recurso a atividades não agrícolas, como o artesanato, pode ser interpretado no âmbito de estratégias que permitem a reprodução social desta forma social. Apesar de perceber que quanto menor é a área de terra disponível, maior é o volume das atividades artesanais, adverte que em muitos casos não é a falta de meios de produção que origina o aumento da produção artesanal, mas uma situação de mercado mais favorável em comparação com os ganhos provenientes da agricultura.

Assim, já nas interpretações dos autores dos estudos rurais clássicos há controvérsia sobre o que representa o artesanato entre os camponeses. Para as abordagens que buscavam se referenciar no marxismo, o artesanato faz parte da economia natural que seria suplantada pela economia capitalista. Para a abordagem Chayanoviana, integrava estratégias de reprodução social recorrentes naquela forma social.

que geralmente se supõe: de todas as indústrias manufatureiras britânicas, a produção têxtil era a única que estava amplamente mecanizada (FORTY, 2007). A segunda fase teve início nos Estados Unidos por volta do início do século XX e se caracterizou principalmente pelo uso de sistemas de produção que resultaram em maior produtividade com redução de custos, como o fordismo (sistema de produção em massa desenvolvido por Henry Ford em 1914) e o taylorismo (sistema de gerenciamento científico proposto por Frederick Winslow Taylor em 1911). Alguns historiadores consideram que a terceira e última fase da Revolução Industrial teve início com o final da Segunda Guerra Mundial e segue até os dias contemporâneos, caracterizando-se, sobretudo pelos avanços tecnológicos nas áreas da telecomunicação e dos meios de transporte, que possibilitaram maior conexão entre diferentes continentes, propiciando o aparecimento das multinacionais.

⁷ Para maiores informações sobre as conceituações de camponês e seus modos de produção, ver Teodor Shanin (2005).

O berço da Revolução Industrial foi a Inglaterra, considerada a “oficina do mundo e o paraíso de uma próspera burguesia, governada por uma rainha burguesa e por um príncipe consorte muito eficiente” (PEVSNER, 2002, p. 27). Quando, em 1851, a Inglaterra sediou a primeira Grande Exposição dos Trabalhos de Indústria de todas as Nações, muitos dos produtos expostos eram considerados de baixa qualidade pelos críticos de arte. Um deles, John Ruskin, considerava que as corporações de ofício mantinham o nível da produção de bens estável, porém, com o anseio do sistema industrial de produzir cada vez mais barato, tinham-se generalizado processos de fabricação cuja qualidade deixava a desejar. “Segundo Ruskin, não adiantava aperfeiçoar os projetos a serem executados sem recompor todo o sistema de ensino e de fabricação; ou seja, para ele, o problema [...] residia não no estilo dos objetos mas no bem-estar do trabalhador” (ANTHONY, 1983 apud CARDOSO, 2004, p. 69).

Influenciados pelas ideias de Ruskin e na tentativa de lidar com as contradições sociais ocasionadas pela industrialização, surgiram na Grã-Bretanha, na segunda metade do século XIX, diversos movimentos reformistas que almejavam uma revitalização do artesanato. O mais proeminente deles foi o *Arts and Crafts* (Artes e Ofícios), liderado por William Morris, cuja filosofia girava em torno da recuperação dos valores produtivos tradicionais, buscando “promover uma maior integração entre projeto e execução, uma relação mais igualitária e democrática entre os trabalhadores envolvidos na produção, e uma manutenção de padrões elevados em termos da qualidade de materiais e acabamentos” (CARDOSO, 2004, p. 73).

A missão social do movimento era melhorar a qualidade de vida dos trabalhadores, levar cultura a todos e restabelecer a união das artes e ofícios perdida desde o Renascimento. Inicialmente, o movimento pregava um retorno às guildas medievais, negando o uso de qualquer inovação tecnológica, tanto nos processos quanto nos materiais utilizados. Porém, a recusa tecnológica tornava os produtos onerosos, impedindo grande parcela da população de adquiri-los, algo que era contra os princípios do movimento (NIEMEYER, 1997).

A partir da fundação da Bauhaus em 1919, escola alemã de design e arquitetura, os ideais de Morris são novamente acionados, mas as práticas artesanais são agora incorporadas às necessidades da indústria, cujas inovações tecnológicas são amplamente adotadas. A Bauhaus era orientada por um modelo de comunidade igualitária e social, sem diferenciação classista entre artesãos e artistas (SCHNEIDER, 2010). Ao longo de seus 14 anos de existência, a escola passou a se aproximar cada vez mais da indústria, com consequente afastamento do artesanato.

De acordo com Rios ([196-]), o apogeu internacional do artesanato se deu no ano de 1930, com a realização do primeiro Congresso Internacional do Artesanato na cidade de

Roma, na Itália, reunindo representantes de 20 organizações artesanais, procedentes de 14 países europeus. Esse evento acabou se tornando um espaço permanente de trocas de informações e intercâmbios.

Entretanto, a expansão da produção industrial ao decorrer do século XX fez com que muitos acreditassem no desaparecimento progressivo da produção artesanal de bens. “Pareceu a muitos estudiosos, nos albores da industrialização, que a fábrica acabaria fatalmente por absorver a oficina [...] e o artesanato, típico de uma era superada pelo capitalismo e pela indústria, passaria a atividade fósil e marginal” (RIOS, [196-], p. 11). Contudo, contrariando os prognósticos negativos, atualmente há vários indícios de que o lugar do artesanato na sociedade contemporânea está se expandindo: “[...] artefatos feitos à mão estão agora desempenhando um papel considerável no mercado mundial. Peças do Afeganistão e do Sudão estão sendo vendidas nas mesmas lojas que os mais recentes produtos dos estúdios de design de fábricas italianas e japonesas” (PAZ, 2006, s.p.). Com o objetivo de chamar a atenção para assuntos relacionados ao artesanato, foi constituído em 1964 o Conselho Mundial de Artesanato (WCC), que desde então tem buscado incitar governos, ONGs e outros organismos mundiais a inserirem o artesanato em suas agendas (WCC, 2012).

Com a expansão das indústrias de bens de consumo, muitos artefatos que foram criados inicialmente com o intuito de satisfazer uma necessidade tiveram sua função utilitária enfraquecida, passando a desempenhar um papel estritamente simbólico, de tal modo que D’Ávila (1983) afirmou que o artesanato na sociedade contemporânea tem maior significado e valor pelas referências culturais e humanas de seus estilos do que por seu valor de uso.

Portanto, o artesanato tem recebido cada vez mais importância na contemporaneidade, especialmente devido aos seus atributos simbólicos que expressam manifestações culturais relacionadas com o território e a comunidade que os gerou, permitindo acionar valores cada vez mais considerados, como a manualidade e singularidade. Devido às particularidades de cada nação em relação ao seu artesanato, este estudo se deteve no caso brasileiro, a partir de uma análise do seu estado da arte.

2.3.2 Estado da arte do artesanato no Brasil

No caso brasileiro, a necessidade de objetos utilitários estimulou a instalação de oficinas artesanais nos primeiros momentos da colonização, que se espalharam por praticamente todas as comunidades, urbanas e rurais. Entretanto, na Constituição outorgada de março de 1824, Dom Pedro I abole as corporações de ofício no Brasil que só passaram a

ser amparadas novamente na Constituição de 1937 (MARTINS, 1973). Porém, a política de fomento ao artesanato no Brasil só passou a assumir um caráter sistematizador a partir de 1977, quando o Governo Federal, por meio do Ministério do Trabalho, instituiu o Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (PNDA) com a finalidade de coordenar as iniciativas que visem à promoção do artesão e a produção e comercialização do artesanato brasileiro.

Na década de 1940, com o término da Segunda Guerra Mundial, a UNESCO pretendia implantar mecanismos visando à documentação e preservação de tradições que, de acordo com as projeções da época, estariam em vias de desaparecimento diante da modernização acelerada (IPHAN, [s.d.]). Desse modo, em 1947, foi criada a Comissão Nacional de Folclore com o objetivo de estimular e organizar ações em nível nacional. E, em 1958, foi instalada a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura (IPHAN, [s.d.]).

Nesta época, o artesanato era investigado especialmente por profissionais da antropologia cultural e do folclore. Os estudos consistiam, segundo Martins (1973, p. 11), basicamente em “levantamentos horizontais, espécie de fotografia em preto e branco de oficinas domésticas com registro sobre técnicas de produção manual”. Cabe ressaltar que, de acordo com Canclini (2013), grande parte dos estudos folclóricos na América Latina nasceu, por um lado, da necessidade de estabelecer a formação das identidades nacionais a partir do seu passado e, de outro, da inclinação romântica de resgatar os sentimentos populares frente ao iluminismo e ao cosmopolitismo liberal. Desse modo, na visão de Canclini (2013, p. 213), “o folclore [...] é quase sempre uma tentativa melancólica de subtrair o popular à reorganização massiva, fixá-lo nas formas artesanais de produção e comunicação, custodiá-lo como reserva imaginária de discursos políticos nacionalistas”. Os folcloristas, portanto, possuíam uma visão salvacionista do artesanato diante dos impactos causados pela modernidade.

De qualquer modo no Brasil, do final dos anos 1940 ao início dos anos 1960, e com o apoio dos poderes institucionais e da mídia, os folcloristas desempenharam um papel fundamental, não somente na promoção, mas também na ‘proteção’ das artes populares (RAMOS, 2010). Um exemplo é a Missão de Pesquisas Folclóricas, idealizada por Mário de Andrade, em 1938, que tinha como objetivo investigar aspectos formadores da identidade nacional. Liderados pelo arquiteto Luís Saia, uma equipe percorreu o Norte e o Nordeste para registrar suas manifestações culturais e folclóricas e catalogaram diversos instrumentos musicais, objetos de culto, peças utilitárias, gravações musicais e filmes (CCSP, [s.d.]).

Segundo Ramos (2010, p. 51-52), as concepções e atitudes dos estudiosos do folclore são caracterizadas pelos seguintes atributos:

[...] admiração pelas coisas do passado, principalmente pelas técnicas artesanais, cujo desaparecimento é frequentemente anunciado, em razão do progresso técnico-industrial; a idéia de que o mundo letrado pode – e até deve – evitar esse desaparecimento, tirando as obras ameaçadas de seu ambiente natural para integrá-las no circuito erudito de coleções, exposições e publicações; a preferência dada a certas categorias de obras, em detrimento de outras, em função de critérios preestabelecidos, onde a noção de ‘popular’ é sempre associada à de manual, simples, primitivo, rústico, antinaturalista; a certeza, enfim, que o criador popular, sendo autodidata, é necessariamente ingênuo, e que seu anonimato é um valor positivo, ao contrário da afirmação individual expressa numa assinatura.

Conforme Ortiz (2000), o principal esforço dos estudos folclóricos consistia na construção de um saber enciclopédico de uma memória fracionada, cujas raízes já se extinguíram. Entretanto, apesar das críticas sofridas, os relatos de viagens de folcloristas como Mário de Andrade, Luís da Câmara Cascudo e Rossini Tavares de Lima foram de grande importância para a constituição dos estudos sobre o fazer artesanal no Brasil, sendo ainda hoje fontes fundamentais de pesquisa.

Enquanto o folclore valorizava o tradicional e o que permanecia, o estudo sociológico das décadas de 1950 e 1960 passou a ver as manifestações culturais de grupos sociais populares no âmbito da modernização, da mudança social e das desigualdades sociais (ABREU, 2003). Conforme ressaltado por Luiza e Arthur Ramos em 1957, competia aos estudiosos da antropologia cultural e do folclore o estudo pormenorizado e comparativo de todas as formas de artesanato popular, e aos outros (sociólogos, membros do governo e de associações de assistência social), “cabem as tarefas restantes: a da assistência material aos artistas do povo; a do aperfeiçoamento tecnológico que eleve os trabalhos populares do Brasil a um nível de alta expressão artística [...]” (RAMOS; RAMOS, 1957, s.p.).

Rios ([196-]) alertava para o fato de o artesanato ser uma atividade que não pode ser desvinculada dos hábitos, costumes e estilos de vida do território onde surgiu e, desse modo, não pode ser estudada exclusivamente como técnica, mas como um complexo de atividades imersas na cultura. “Daí a necessidade de concentrar, no seu estudo, várias especialidades e técnicas que se enriquecem e completam [...] visando a contribuir para uma ação e um planejamento racional dessa atividade” (RIOS, [196-], p. 12-3).

Além disso, para Rios ([196-]), a principal função do artesanato era aumentar a renda fornecida por ocupações transitórias ou de rendimento precário, sendo uma variante permanente no subemprego geral. Por esse motivo, Rios ([196-], p. 10) compreendia as

atividades artesanais como vitais numa economia em vias de desenvolvimento, tanto pela sua “fácil dinamização e pela enorme repercussão de qualquer melhoria que se venha a introduzir nesse setor, onde labuta numerosa população”.

Na década de 1970, Martins (1973) também ressalta a importância de o artesanato vir a ser estimulado em planos de crescimento econômico por sua capacidade de proporcionar meios de subsistência, especialmente para aqueles mais pobres. Para Martins (1973), o artesanato como um regime de trabalho⁸ possui diversos aspectos positivos do ponto de vista econômico: (a) como aproveitamento da mão de obra ociosa, especialmente do grupo feminino; (b) como estímulo ao turismo, sendo também por este estimulado; (c) como ocupação doméstica subsidiária ou complementar; (d) como profissão ou meio de vida; e (e) como aperfeiçoamento ou qualificação da mão de obra para a grande indústria.

Na visão de Martins (1973, p. 91) “o artesanato deve ser encarado como solução de emergência, atividade subsidiária ou recreativa, e não como solução definitiva”. Martins (1973) sugeria ainda que o artesanato fosse utilizado como aproveitamento da mão de obra ociosa, especialmente de mulheres e “menores que, em centros de indústria pesada e extração de minérios, ficam à toa” (sic). Porém, apesar do posicionamento de Martins (1973), em 1975 a Associação Brasileira de Artesãos propôs, entre outras reivindicações, uma definição de *status* jurídico do artesão e uma definição operacional de artesão como sendo o pequeno empreendedor qualificado, no exercício de alguma habilidade manual de produção, operação ou serviço (D’ÁVILA, 1983).

Ainda em 1975, o designer gráfico Aloísio Magalhães, juntamente com Severo Gomes, então Ministro da Indústria e Comércio do Brasil, e Vladimir Murtinho, Secretário de Cultura do Distrito Federal, concebe o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), um órgão de pesquisa e ação em cultura popular que buscava recolher dados indicativos sobre a cultura brasileira (ANASTASSAKIS, 2011). O CNRC estava diretamente vinculado à proposta de valorização da identidade cultural nacional, entendida como vital para o encaminhamento do desenvolvimento socioeconômico do país. “Nessa perspectiva, o design [...] é chamado a atuar socialmente, assumindo a responsabilidade de parte desse processo, que implicaria em uma vinculação de um projeto de desenvolvimento a uma compreensão do todo cultural” (ANASTASSAKIS, 2011, p. 306).

⁸ Aqui, ressalta-se a relevância de investigar o artesanato como prática imersa no mundo do trabalho. Porém, por extrapolar o escopo deste trabalho, esse tema será abordado em investigações futuras.

Em 1979, o CNRC foi incorporado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que, em seguida, foi desmembrado em Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e Fundação Nacional Pró-Memória (FNpM). Durante seus quatro anos de funcionamento, o CNRC desenvolveu 27 projetos, organizados em quatro programas de estudo: ‘Mapeamento do artesanato brasileiro’, ‘Levantamentos socioculturais’, ‘História da tecnologia e ciência no Brasil’ e ‘Levantamentos de documentação sobre o Brasil’ (ANASTASSAKIS, 2007).

Durante a década de 1980, institui-se o Instituto Nacional de Folclore, a partir da incorporação da então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro à FUNARTE (Fundação Nacional de Artes). Com isso, as publicações brasileiras sobre o artesanato ganharam força. Os anais do 1º Simpósio Brasileiro do Artesanato, realizado em setembro de 1980 pelo Ministério do Trabalho, são um exemplo da expansão da problemática artesanal no contexto da realidade brasileira da época (D’ÁVILA, 1983).

Em 1983, o Instituto Nacional do Folclore publicou o livro intitulado ‘O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea’. A publicação era composta por artigos de cunho etnográfico que buscavam contextualizar o artesão tradicional no cenário nacional, destacando a importância da prática para a sobrevivência de parte significativa da população, que se encontrava ameaçada frente às dinâmicas mercadológicas, segundo a interpretação dos organizadores. O foco principal destes estudos era ressaltar a importância da manutenção das práticas artesanais tradicionais, pois “o desaparecimento dos significados expressos em seu trabalho acarretaria esquecimento da identidade” (VIVES, 1983, p. 135).

Ao longo da década de 1980, o Instituto Nacional do Folclore, através do Núcleo de Cultura Material, especialmente através do Projeto Artesanato Brasileiro, desenvolveu trabalhos no campo da pesquisa e divulgação do artesanato, visando seu reconhecimento e valorização, em sua diversidade regional e identidades culturais próprias (SOARES, 1984).

O apoio mais específico às diversas modalidades de artesanato [...] por todo o Brasil surgiu no final da década de 1980 com a implementação do projeto Sala do Artista Popular (SAP), que por meio de exposições e um amplo material de divulgação como postais, folder, catálogo etnográfico, catálogo de vendas, etc., contribuiu para a melhoria das condições de produção, para o aumento da qualidade das peças e para a atribuição de preços mais justos e demandas regulares que aumentaram a renda dos produtores artesanais por todo o Brasil (BELAS, 2012, p. 139).

Em 1991, o Instituto Nacional de Folclore passa a se chamar Coordenação de Folclore e Cultura Popular. E em 1997, com a reestruturação da FUNARTE, a Coordenação de Folclore e Cultura Popular se transforma no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

(CNFCP), vinculado desde 2003 ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). As experiências do CNRC e do CNFCP nas décadas de 1980 e 1990 serviram de base para a formulação dos Inventários Nacionais de Referências Culturais (INRCs), atualmente um dos principais instrumentos da identificação de bens culturais do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) do IPHAN (BELAS, 2012).

No ano de 1991 também foi instituído o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), no âmbito do extinto Ministério da Ação Social, que permanece em atividade até a atualidade. O Programa tem por objetivo coordenar e desenvolver ações em nível nacional que visam à valorização do artesão e promoção e divulgação do artesanato brasileiro. Dentre as linhas prioritárias de atuação, destacam-se a geração de oportunidades de trabalho e renda, o aproveitamento das vocações regionais, o incentivo à preservação das culturas locais e a formação de uma mentalidade empreendedora por meio da preparação das organizações (gestão) e de seus artesãos para o mercado competitivo (aperfeiçoamento dos produtos artesanais). Em 1995, o PAB passou a ser vinculado ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC), originalmente denominado Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (PAB, 2012).

Em 1998, durante o governo Fernando Henrique, o Programa Artesanato Solidário (ArteSol) foi concebido pela equipe da primeira dama, a antropóloga Ruth Cardoso. O objetivo do Programa era minorar os efeitos da seca em comunidades pobres nas regiões nordeste e norte de Minas Gerais por meio do desenvolvimento de projetos locais de incentivo à geração de renda. Após o fim do mandato presidencial de Fernando Henrique, o ArteSol foi transformado numa Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), existente até hoje com sede em São Paulo. Atualmente o Programa Artesanato Solidário busca revitalizar o artesanato tradicional como uma manifestação da cultura popular brasileira (SAMPAIO, 2003; LIMA, 2011). De acordo com Sampaio (2003), a ArteSol atua essencialmente em três dimensões: a promoção do diálogo, a formação de recursos humanos e a ampliação do acesso ao mercado, mediante a sensibilização do público consumidor de artesanato de tradição. A finalidade destas ações é contribuir para transformar os artesãos em protagonistas do seu próprio desenvolvimento. “Como manifestação da cultura, o artesanato se transforma, é dinâmico. [...] O objetivo do Programa é gerar renda para os artesãos e por isso o produto do artesanato também precisa ser, de alguma forma, ajustado ao mercado consumidor” (SAMPAIO, 2003, p. 47).

Percebe-se, assim, que a partir do contexto de desestruturação do mercado de trabalho e elevação do índice de desemprego experimentado no final dos anos 1980, desponta na

década de 1990 um olhar diferente sobre o artesanato, que passa a ser tratado como atividade de mercado, com função social e econômica na gestão da economia capitalista (SERAINÉ, 2009). Este fato motivou uma mudança de foco nas publicações sobre artesanato, que migraram de uma defesa preservacionista da prática frente ao mercado para o incentivo de sua maior inserção no mercado com o objetivo de gerar renda e autonomia para os artesãos.

Ao longo da década de 1990, os territórios rurais também passaram a receber um olhar diferente. Sob o epíteto de ‘novo rural’, as transformações nos usos dos territórios rurais brasileiros foram enfocadas pelo Projeto Rurbano, coordenado por Graziano da Silva, concluindo-se que o rural brasileiro não podia mais ser caracterizado exclusivamente como agrícola, dada a relevância das atividades rurais não agrícolas nos territórios rurais. Os pesquisadores ressaltam a importância da criação de políticas de geração de renda voltada, entre outros, para a produção e comércio de artigos artesanais, como os artigos de arte com motivos locais, buscando a diversificação da oferta de produtos e a melhoria da sua qualidade (GRAZIANO DA SILVA; DEL GROSSI; CAMPANHOLA, 2002). Todavia, dentre as atividades rurais não agrícolas mais destacadas e estudadas no âmbito das chamadas novas ruralidades estavam o turismo rural e os produtos agroindustriais, continuando o artesanato mencionado, mas pouco estudado. Além disso, a visão teórica sobre o que significava a sua permanência na contemporaneidade permanecia polarizada: indícios de desintegração do campesinato para os neoleninistas *versus* prática vinculada às estratégias de reprodução social para os neochayanovianos.

Em 1998 teve início o Programa SEBRAE de Artesanato, e “nos primeiros dez anos do programa, a instituição capacitou 220 mil artesãos em 2.700 municípios [...]. Empenhado no estímulo ao empreendedorismo, realizou milhares de cursos [...] e centenas de oficinas entre artesãos e designers, em todos os estados” (BORGES, 2011, p. 181). Contudo, a atuação do SEBRAE no artesanato tem sido alvo de controvérsia⁹. Sendo sua base de atuação o “empreendedorismo e a ampliação de mercados, as ações de capacitação e valorização desenvolvidas pelo SEBRAE junto aos artesãos [...] tendem a priorizar, na maioria dos casos, o ponto de vista econômico, relegando aspectos sociais e culturais envolvidos na produção” (BELAS, 2012, p. 123). Contudo, apesar de focar prioritariamente nos aspectos econômicos da atividade, o SEBRAE detém papel primordial na valorização e divulgação do artesanato brasileiro, sendo, como ressaltado por Borges (2011), a organização que obteve maior amplitude de ação entre as mantidas com recursos públicos envolvidas com o artesanato.

⁹ Ver CANANI (2008); BORGES (2011); BELAS (2012).

Em 2003 foi fundado o Programa de Promoção do Artesanato Tradicional (PROMOART), a partir de iniciativa do CNFCP, cujo objetivo é apoiar grupos de artesãos tradicionais, buscando o desenvolvimento desse setor da cultura brasileira (Lima, 2011). Segundo Belas (2012), por meio da atuação em 65 polos em diferentes regiões do país, o Programa busca incentivar não só a inserção, mas também a permanência do artesanato tradicional em circuitos estáveis e justos de mercado.

O artesanato brasileiro, além de possuir políticas específicas cujos principais programas e ações se encontram especialmente no âmbito no Ministério da Cultura, recebe apoio de outros Ministérios, como o do Desenvolvimento Agrário (MDA) e o do Meio Ambiente (MMA) (BELAS, 2012). O Programa Talentos do Brasil Rural, por exemplo, foi criado em 2009 pelo MDA, por meio da Secretaria da Agricultura Familiar (SAF) em parceria com a Caixa Econômica Federal, SEBRAE e movimentos sindicais. O principal objetivo do Programa é estimular a produção artesanal de maneira sustentável, valorizando a identidade cultural e promovendo geração de renda para comunidades rurais no país (KRUCKEN, 2009).

Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (2005 apud LIMA, 2011), o Brasil conta com cerca de oito milhões de artesãos. Lima (2011) crê que este número deva ser ainda maior dada à informalidade do setor, especialmente nas áreas rurais onde a prática é vista como complementar e pouco mencionada na realização dos censos.

Em 2012, o Ministério do Desenvolvimento da Indústria e Comércio (MDIC) criou o Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro, a ser utilizado como um cadastro único visando facilitar o acesso dos trabalhadores a cursos de capacitação, feiras e eventos do PAB. O MDIC também atua em prol do mapeamento da atividade artesanal no Brasil em parceria com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA). O primeiro mapa do artesanato brasileiro, realizado a partir de dados da Pesquisa de Municípios do IBGE, indicou o bordado como principal atividade artesanal em 75% dos municípios (SEBRAE, 2012).

Devido ao grande número de artesãos existentes no país, buscou-se compreender como a questão vem sendo tratada institucionalmente. A partir de dados obtidos no site da Câmara dos Deputados, observou-se que havia cinco Projetos de Lei (PL) em trâmite na Câmara envolvendo o artesanato. Em dezembro de 2013, foi aprovado o mais antigo deles, o Projeto de Lei 7755/2010 (transformado, em outubro de 2015, na Lei Ordinária nº 13.180) e os demais foram rejeitados. A justificativa se deu em função de que o PL 7755/2010 encontrava-se em fase mais adiantada de tramitação, permitindo que a proteção ao artesão brasileiro se realizasse em prazo menor. Seguem as ementas dos Projetos de Lei rejeitados:

- PL 763/2011: Institui o Estatuto do Artesão, define a profissão de artesão, a unidade produtiva artesanal, autoriza o poder executivo a criar o Conselho Nacional do Artesanato e o Serviço Brasileiro de Apoio ao Artesanato.
- PL 925/2011: Institui o Estatuto do Artesão, define a profissão de artesão, sua unidade produtiva, estabelece diretrizes para sua valorização profissional.
- PL 4544/2012 – Institui o Estatuto do Artesão, define a profissão de artesão, a unidade produtiva artesanal, autoriza o poder executivo a criar o Conselho Nacional do Artesanato e o Serviço Brasileiro de Apoio ao Artesanato.
- PL 3795/2012 – Dispõe sobre a profissão de artesão, estabelece diretrizes para a valorização do artesanato, altera a Lei nº 9.250, de 26 de dezembro de 1995.

O PL 7755/2010 foi originado de um projeto de lei do senado de número 136/2009, cujo objetivo central era formar uma definição jurídica mais contemporânea para a atividade profissional do artesão. A partir da sua aprovação, e posterior transformação em Lei, o reconhecimento do profissional se dará a partir da Carteira Nacional de Artesão, que somente pode ser renovada mediante comprovação das contribuições previdenciárias. Além disso, foi autorizada a criação de uma Escola Técnica Federal do Artesanato, a ser dedicada exclusivamente a programas de formação do artesão. Entretanto, não há maiores esclarecimentos sobre a escola. A Carteira Nacional do Artesão se encontra em utilização por meio do Ministério do Desenvolvimento da Indústria e Comércio (MDIC).

Ao realizar uma busca por entidades brasileiras de representação do artesanato, encontrou-se uma profusão delas, algumas inclusive já descontinuadas. Destacam-se, no Quadro 1, aquelas encontradas em nível nacional.

Quadro 1 – Entidades nacionais de representação do artesanato

NOME	SIGLA	OBJETIVO	FUNDAÇÃO	SITUAÇÃO
Organização Brasileira de Artesanato	OBRART	Agregar o segmento através de associações	Não informado	Descontinuada
Associação Brasileira de Artesanato	ABRA	Representar e apoiar o setor artesanal brasileiro	Não informado	Descontinuada
Confederação Nacional dos Artesãos do Brasil	CNARTS	Representar e apoiar o setor artesanal brasileiro	2009	Em atividade
Associação Brasileira de Exportação de Artesanato	ABEXA	Promover o artesanato brasileiro no exterior	2010	Em atividade

Percebe-se que está em curso uma expansão da valorização do artesanato brasileiro, evidenciada pela abundância de instituições com atuação neste campo. No entanto, “permanece o problema da falta de uma instância que articule os diferentes agentes de forma que desenvolva uma sinergia entre eles, afastando o risco de cair na fórmula expressa com graça pela sabedoria popular: ‘Panela em que muitos mexem, ou sai insonsa ou sai salgada’” (BORGES, 2011, p. 199).

Na atualidade, o debate brasileiro em torno da valorização do artesanato se pauta muito pela importância da atividade no processo de inserção econômica e social de uma parcela expressiva da população e pelos valores simbólicos transmitidos pela produção artesanal, acionando sentidos cada vez mais estimados pelo público consumidor. Assim, há diversos estudos brasileiros contemporâneos que visam integrar o artesanato em ações de desenvolvimento territorial dentro de estratégias de diferenciação dos produtos com base em especificidades culturais locais. A seguir, foram compilados casos que representam diferentes perspectivas temáticas: (a) indicação geográfica como meio de salvaguarda do artesanato; (b) realização de adaptações no artesanato visando maior inserção do produto nos mercados; e (c) revitalização do artesanato visando o desenvolvimento territorial.

2.3.2.1 Artesanato e Indicação Geográfica

Esta perspectiva temática crê ser possível garantir reserva de mercado aos produtos portadores de identidade territorial por meio de selos de reconhecimento das suas vinculações geográficas, entre os quais se incluem os selos de origem e as Indicações Geográficas (IGs). Nos últimos anos, as IGs têm se tornado assunto de interesse no âmbito dos países latino-americanos e nos discursos das agências nacionais de fomento ao desenvolvimento na tentativa de reforçar a vinculação dos produtos aos territórios e garantir a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial das comunidades que os produzem. Para Sacco dos Anjos (2012), o entusiasmo latino-americano no que tange a Indicação Geográfica é resultado do êxito inesperado das políticas de desenvolvimento rural levadas a cabo na União Europeia, onde se destacaram os objetivos de coesão territorial e o fortalecimento de identidades a partir da concepção do território.

Tanto os selos de origem quanto as Indicações Geográficas baseiam-se no conceito de *terroir*, que abrange o produto, o território e a comunidade que o produz. De acordo com Beranger (2005 apud KRUCKEN, 2009, p. 32), “o *terroir* é criado por uma comunidade humana que construiu e constrói, ao longo do tempo, os traços culturais distintivos que se

baseiam nos conhecimentos e práticas e que formam um verdadeiro patrimônio”. No Brasil, o artesanato produzido nos territórios rurais apresenta potencial para indicação geográfica, uma vez que, como ressaltado por Belas (2013, p. 192), “sua produção, de forma geral, encontra-se historicamente associada a um território ou lugar específico ao qual confere notoriedade”.

Neste contexto, os selos de reconhecimento da vinculação territorial podem se converter em instrumento de desenvolvimento, estabelecendo-se base conceitual que contemple a identidade dos territórios no centro das estratégias de intervenções públicas e/ou privadas interessadas no processo. Isto significa que os vínculos horizontais que conectam os distintos atores que compartilham traços de uma mesma identidade vão além do fortalecimento das cadeias de valor de um produto típico, o que para Sacco dos Anjos (2012) faz emergir dos produtos seu caráter imaterial e anônimo. De tal modo, deve-se considerar que em muitas situações as IGs podem oferecer novas oportunidades para os territórios rurais. Entretanto, seus efeitos “no desenvolvimento rural não são automáticos ou determinados previamente. São muitas vezes difíceis de apreender, além de depender de vários elementos internos e externos, sendo o mais importante o apoio do quadro institucional” (CERDAN, 2013, p. 125).

Em estudo comparativo entre as legislações dos mais de cem países membros do ADPIC (Acordo sobre Aspectos de Direitos de Propriedade Intelectual relacionados ao Comércio), Audier (2008, apud BELAS, 2012) identificou 25 países com proteção para artesanato explicitada nos textos legislativos. Todavia, existem países que conferem a proteção, mesmo não estando explícito no texto da lei, como o caso do Brasil (BELAS, 2012).

No Brasil, a proteção às IGs é concedida pelo Instituto Nacional de Propriedade Industrial (INPI) e prevista pela Lei de Propriedade Industrial número 9.279 de 1996 em duas modalidades: Indicação de Procedência e Denominação e Origem. Até o momento, são sete os casos nacionais de Indicação de Procedência concedida a produtos artesanais não alimentares: o artesanato em capim-dourado da região do Jalapão, Tocantins; as panelas de barro de Goiabeiras, Espírito Santo; as peças artesanais em estanho de São João del-Rei, Minas Gerais; as joias artesanais de opalas de Pedro II, Piauí; a renda renascença do Cariri Paraibano; a renda de agulha em lacê de Divina Pastora, Sergipe; e o bordado filé da Região das Lagoas Mandaú-Manguaba, Alagoas (INPI, 2016).

Belas (2012) realizou estudo sobre as Indicações Geográficas como salvaguarda do patrimônio cultural, no qual pesquisou a Indicação de Procedência do artesanato em capim-dourado na região do Jalapão, estado de Tocantins. A conclusão a que chegou é que, mesmo que externalidades sejam geradas pela Indicação Geográfica dos produtos, como

desenvolvimento local, preservação ambiental e, até mesmo, a salvaguarda cultural, tratam-se de resultados eventuais e variáveis, sendo o principal objetivo a maior inserção dos produtos no mercado. Entende-se “a importância de considerar que o produto objeto da IG encontra-se enraizado numa cultura preexistente, que inclui a lógica de mercado, mas não se reduz a esta” (BELAS, 2012, p. 204).

Ressalta-se, portanto, a importância de se compreender o artesanato como sendo ao mesmo tempo mercadoria e bem cultural. De tal modo, sendo o artesanato uma mercadoria diferenciada das demais em função dos valores que lhes são atribuídos no seu contexto de produção, como previamente ressaltado, ganha importância o papel do artesão e as condições para que ele possa perpetuar a prática nas sociedades contemporâneas. As IGs podem contribuir possibilitando ao artesanato maior visibilidade no mercado, tornando-se relevante compreender melhor as relações entre artesanato e mercado segundo os estudos sobre o tema.

2.3.2.2 Relações entre o artesanato e o mercado

Esta perspectiva temática reúne trabalhos e estudos que reforçam a relação entre artesanato e mercado com vistas a gerar renda para as comunidades produtoras. Em muitos casos, são realizadas adaptações no artesanato visando maior geração de renda para os artesãos por meio de maior inserção nos mercados, entre os quais se destacam aqueles abertos pelo avanço do turismo nos territórios. Estas intervenções privilegiam o aspecto econômico, mas não deixam de lado o valor simbólico, já que valorizam aspectos culturais específicos do território no qual são produzidos e possibilitam a manutenção do artesanato.

Lima (2005), contudo, ressalta cuidado para que o mercado não imponha modificações simbólicas que descaracterizem o produto, como o caso ocorrido em Vale do Paraíba. Entre as personagens que compunham os presépios modelados em barro pelos artesãos locais, encontrava-se um pequeno animal semelhante a um gambá, parte da cultura popular local. Um dos consultores externos que auxiliava os artesãos decidiu que suprimir o excesso de elementos, incluindo o gambá, faria com que o presépio se tornasse mais barato e mais rápido de ser produzido. Porém, o consultor não percebeu que a retirada destes elementos implicaria em perda cultural para a comunidade do Vale do Paraíba, dada a particularidade que estes elementos representavam na cultura da comunidade (LIMA, 2005).

É importante, para a manutenção da prática artesanal, que se entenda o artesanato dentro das relações de mercado, “mas que se perceba que se trata de um produto diferenciado; que nunca se perca a dimensão cultural que está embutida nele” (LIMA, 2005, p. 4). “O

artesão produz a partir de uma cultura e o produto que faz [...] tem esse duplo caráter: é uma mercadoria por um lado, mas é também um produto cultural resultante do significado da vida daquela pessoa” (LIMA, 2011, p. 191). Compreende-se que, em nome do desenvolvimento, a valorização mercadológica do artesanato é uma maneira de introduzir os artesãos no mercado de trabalho. Porém, um aspecto bastante ressaltado pela literatura é o cuidado que se deve ter para que a relação entre os artesãos e os demais profissionais que visam auxiliá-los não se torne uma relação de dependência.

Nos últimos anos, a produção artesanal vem sendo associada cada vez mais com o turismo, fato que tem auxiliado na promoção da prática do artesanato. Como enfatizado por Cunha (2012), na agregação do artesanato à cadeia do turismo, todas as etapas do processo produtivo adquirem o mesmo grau de importância, assim como as pessoas envolvidas, pois o que atrai o turista não é apenas o produto final, mas a forma de cultivar, o modo de se relacionar e também a paisagem.

Uma das instituições brasileiras que possui forte atuação na produção de artesanato associada ao turismo é o SEBRAE. Além de publicações que visam estimular o setor, como o ‘Manual para o desenvolvimento e a integração de atividades turísticas com foco na produção associada’, produzido em parceria com o Ministério do Turismo (SEBRAE, 2011), o SEBRAE atua no sentido de prover capacitação para os artesãos com o intuito de aprimorar a inserção da produção nos mercados. A entidade acredita que uma das formas mais comuns de se alcançar este objetivo é por meio da aproximação entre designers e artesãos, para que novas linhas de produtos, com maior sintonia com as demandas atuais de mercado, sejam desenvolvidas.

No Rio Grande do Sul, a interação entre designers e artesãos ocorre nos três grupos de artesanato do território da Costa Doce apoiados pelo SEBRAE: Bichos do Mar de Dentro, Redeiras e Ladrilã. Os grupos já possuíam produção artesanal e receberam apoio para a realização de oficinas com designers com o intuito de serem desenvolvidas novas linhas de produtos utilizando a iconografia e matérias-primas presentes no território.

A aproximação de designers e artesãos suscitam diferentes perspectivas. Para Leite (2005), neste contexto existem dois grandes eixos teóricos que podem ser denominados como tradicionalista e mercadológico. A visão tradicionalista, segundo Leite (2005), entende o artesanato como uma arte de fazer tradicional que deve ser preservada sem qualquer alteração. Já a perspectiva mercadológica defende certas inovações estéticas na produção do artesanato para facilitar sua inserção no mercado e assegurar sua reprodutibilidade, ainda que em um estado alterado da tradição. Assim, muitas vezes, as ações de valorização mercadológica do

artesanato se deparam com uma encruzilhada, por um lado, auxiliam na sobrevivência da prática no atual mercado inundado por bens industriais, mas por outro, podem provocar a descaracterização simbólica do artesanato para os seus produtores. Para ir além destas duas perspectivas dicotômicas, Leite (2005, p. 41) crê que a visão do artesanato não deve se “constituir meramente em produtos, mas em processos que se inserem reflexivamente no contexto de sua produção e se refletem nos modos de vida de quem os produz”.

Segundo Belas (2012, p. 192) há, de fato, uma “importância no trabalho do designer no sentido de garantir a inserção da produção artesanal tradicional em mercados diferenciados, no entanto, para que a interação funcione numa perspectiva de longo prazo, a percepção do designer não pode se sobrepor a do artesão”. Caberia, portanto, ao poder público auxiliar os produtores a assumirem o papel de protagonistas para aumentar “as chances de reduzir as assimetrias nas negociações com o mercado, reduzindo, por conseguinte, os riscos dos bens culturais serem tratados como simples mercadorias” (BELAS, 2013, p. 197).

A estreita relação entre o artesanato e o fluxo turístico recorrente no território torna-se cada vez mais importante para o êxito de projetos que buscam valorizar atributos vinculados ao território com vistas a seu desenvolvimento. O artesanato, portanto, é apresentado pela bibliografia consultada como uma constelação de sinais diacríticos a ser potencialmente acionada nos processos de construção e projeção identitárias, especialmente quando vinculadas a estratégias de desenvolvimento territorial.

2.3.2.3 Revitalização do artesanato em territórios rurais

Esta perspectiva temática aborda a revitalização do artesanato em territórios rurais e suas contribuições para o fortalecimento das identidades culturais dos habitantes, fazendo com que eles tenham maior estima em relação às suas origens e ao seu cotidiano, aumentando seu sentido de pertencimento (LIMA, 2005; KRUCKEN, 2009; BORGES, 2011).

Segundo Lima (2011), grande parte dos artesãos brasileiros reside em territórios rurais, produzindo suas peças artesanais no intervalo da lida agrícola ou na entressafra. Quanto maior o isolamento do agricultor, maior a necessidade de produzir bens artesanalmente, aumentando a diversificação do artesanato (SILVA; WIZNIEWSKY, 2011). Neste contexto, destaca-se que a produção artesanal presente nas comunidades rurais é uma importante atividade para suprir necessidades materiais e simbólicas de seus habitantes. Desse modo, Canclini (1983) ressalta a importância para o Estado incentivar a prática artesanal:

Do ponto de vista dos camponeses, a produção artesanal faz com que seja possível manter a família unida e alimentada no povoado do qual sempre se sentiram fazendo parte. Do ponto de vista do Estado, o artesanato é um recurso econômico e ideológico utilizado para limitar o êxodo camponês e a consequente entrada nos meios urbanos de maneira constante de um volume de força de trabalho que a indústria não é capaz de absorver, e que agrava as já preocupantes deficiências habitacionais, sanitárias e educacionais (CANCLINI, 1983, p. 64).

Porém, em muitos casos os artesãos que normalmente produziam seus objetos no tempo livre entre os trabalhos agrícolas, ao deixarem de ser agricultores também cessam a prática do artesanato. Esta observação evidencia a permanência do vínculo do artesanato rural com a reatualização da questão agrária, como já alertara Canclini (1983, p. 140): “Torna-se claro [...] que a crise artesanal não pode ser solucionada de modo separado do resto da problemática agrária”. A valorização do artesanato no cenário atual parece propiciar um retorno à atividade por parte de vários grupos de agricultores familiares.

Há casos em que o artesanato foi reinserido na comunidade como uma tentativa de revitalização das técnicas e motivos tradicionais que acabou se perdendo ou sendo desvalorizado com o passar do tempo (SABATEL; NASCIMENTO, 2010; CALEGARI; SANTOS, 2011; SAPIEZINSKAS, 2012). Destaca-se, neste contexto, o estudo de Sabatel e Nascimento (2010), no qual um grupo de pescadoras de Corumbá foi auxiliado por extensionistas rurais a resgatar a prática do artesanato com a fibra do camalote, material abundante da região. Os novos produtos propiciaram a divulgação das potencialidades locais e viabilizaram uma alternativa de renda e subsistência à comunidade.

Em outros casos, o artesanato acabou suplantando a atividade agrícola, que passou a ser somente para autoconsumo (SILVA; WIZNIEWSKY, 2011; BELAS, 2012). Um exemplo é o caso da produção artesanal no município de Caçapava do Sul, relatado por Silva e Wizniewsky (2011), onde o artesanato emergiu em função de uma situação de mercado mais favorável em comparação com os ganhos provenientes da agricultura e acabou se tornando a principal atividade produtiva da comunidade. Aqui se tem uma confirmação da visão Chayanoviana do artesanato como estratégia de reprodução social, onde uma situação mercadológica mais favorável culmina no aumento da produção artesanal em detrimento da produção agrícola.

A relação com a questão ambiental também tem sido bastante acionada em estudos mais atuais sobre o artesanato rural, nos quais a busca pelo estímulo à produção artesanal de modo sustentável tem sido o foco de reflexão e análise (CARVALHO, 2001; NASCIMENTO, 2009; MOURÃO, 2011). Segundo os relatos, muitas vezes a produção artesanal tradicional se ocupa de matéria-prima atualmente em vias de extinção, como o caso

dos adornos plumários produzidos pelos índios Kayapós com penas de araras azuis (RIBEIRO, 1983); ou então sua disponibilidade diminuiu muito devido à urbanização crescente prejudicando a obtenção de renda constante pelos artesãos, como no caso da caixeta em São Sebastião, espécie arbórea de médio porte encontrada na planície litorânea de São Paulo (CARVALHO, 2001). Estes trabalhos são exemplos de integração entre os aspectos culturais e ambientais do patrimônio, pois os pesquisadores buscam trabalhar o artesanato junto aos artesãos de modo a contribuir para a conservação ambiental permitindo, conseqüentemente, sua manutenção como prática autônoma, ou seja, sem a necessidade de se ter que adquirir matéria-prima externamente ao território dos artesãos.

No caso relatado por Ribeiro (1983) dos adornos plumários produzidos pelos Kayapós com penas de araras azuis a autora conclui que as instituições de apoio aos indígenas devem recusar sistematicamente a compra de quaisquer objetos rituais, como os adornos plumários, e trabalhar para que a sua comercialização seja proibida. “O corolário dessa argumentação é que o artesanato indígena para a venda deve consistir de espécimes que, embora individualizados segundo a tribo que os confecciona, não representem a totalidade do acervo de cultura material que essa sociedade detém e produz para próprio uso, principalmente os de uso ritual.” (RIBEIRO, 1983, p. 16).

Já o artesanato em caixeta em São Sebastião foi criado pelos artesãos locais durante a década de 1980, a partir do conhecimento da técnica de entalhe em madeira dos caiçaras e da disponibilidade do recurso natural existente no município. Com a diminuição das áreas de ocorrência da caixeta e a legislação restritiva ao seu corte, este artesanato vem desaparecendo. Carvalho (2001) ressalta a importância da criação de uma unidade de conservação, do tipo reserva extrativista, constituindo-se como uma forma de aproveitar os recursos naturais sem esgotá-los e assegurando espaço aos caiçaras locais, que correm o risco de ver desaparecer parte importante da sua cultura.

Outro caso que merece destaque nesta perspectiva temática é a experiência do Projeto Imaginário Pernambucano, da Universidade Federal de Pernambuco, na comunidade quilombola Conceição das Crioulas, do sertão pernambucano, cujo objetivo era resgatar o fazer artesanal do fiar e trançar do Caruá, planta terrestre nativa do sertão que sobrevive sem dificuldade à seca, que outrora era parte da tradição da comunidade. A comunidade já produzia bolsas e vassouras, utilizadas geralmente nos afazeres diários, e o projeto os instigou a criarem novos produtos com o material e técnicas tradicionais, como jogos americanos e bonecas, o que propiciou acréscimo de renda e aumento da autonomia dos artesãos (ANDRADE, 2005).

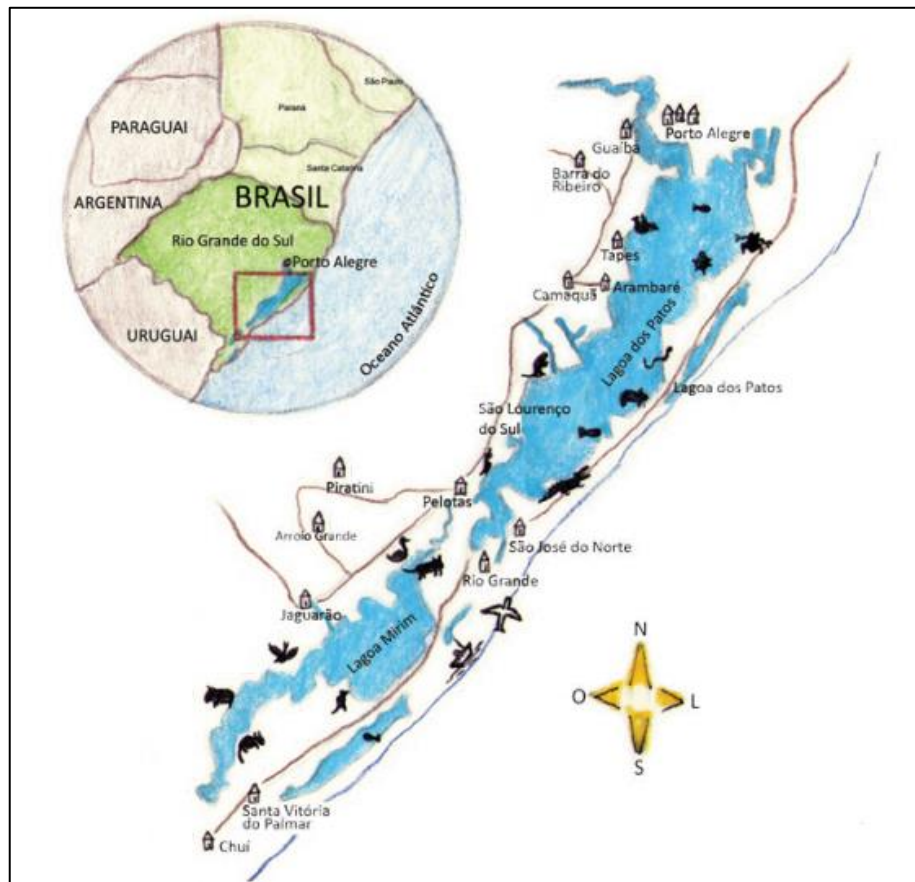
Pode-se depreender, a partir dos casos expostos, que a revitalização e a valorização do artesanato contribui para aumentar o sentido de pertencimento da comunidade, permitindo-lhes auferir renda a partir de uma prática que passou a ser cada vez mais estimada no mundo contemporâneo, especialmente por seus aspectos simbólicos. A história que faz parte do produto e o saber-fazer local, além de serem aspectos cada vez mais valorizados devido ao crescimento expressivo da demanda por bens simbólicos, em alguns casos também tem servido de apoio para a dinamização do patrimônio cultural dos territórios a partir de iniciativas que, em nome do desenvolvimento territorial, buscam dar poder aos artesãos para que mantenham sua autonomia, permitindo a permanência da prática artesanal na contemporaneidade.

A discussão teórica apresentada neste capítulo permitiu a exposição de eixos norteadores para o desenvolvimento da tese, ou seja, conceitos e noções centrais obtidas com base na revisão da literatura especializada que possuem grande pertinência à problemática de pesquisa previamente exposta e que darão balizamento teórico aos estudos de caso empíricos.

3 CASO COSTA DOCE: ARTESANATO RECONVERTIDO

Este capítulo tem por objetivo a descrição da pesquisa de campo e a análise dos dados coletados no primeiro estudo de caso realizado, no território denominado Costa Doce, localizado no extremo sul do Rio Grande do Sul. A Costa Doce começa no Lago Guaíba e se estende em faixa junto ao litoral até o sul do Estado, sendo composta por cerca de 30 municípios que circundam o maior complexo lagunar da América Latina, denominado de Mar de Dentro (Figura 2): são mais de 30 lagoas e incontáveis banhados, com destaque para o Parque Nacional da Lagoa do Peixe, a Lagoa dos Patos e a Lagoa Mirim.

Figura 2 – Mar de Dentro, Costa Doce.



Fonte: Kubrusly e Pumo (2010)

No território, encontra-se também a Estação Ecológica do Taim, uma das mais importantes unidades de conservação do Estado (NENÊ, 2009). A Estação Ecológica do Taim foi criada em 1979, ocupando uma área de aproximadamente 32.000 hectares, dos quais 70% estão no município de Santa Vitória do Palmar e o restante em Rio Grande. Sua finalidade é a

preservação de um grande viveiro natural de animais e vegetais distribuídos em banhados, campos, lagoas, praias arenosas e dunas litorâneas, além de ser um importante berçário das aves migratórias (RIO GRANDE, [20--]). A Costa Doce se destaca pela fauna e flora características e por sua relevância histórica para a formação do Estado do Rio Grande do Sul, elementos que vem sendo mobilizados em esforços de construção e projeção identitária que estão em andamento no território.

3.1 CONSTRUÇÃO E PROJEÇÃO IDENTITÁRIA NA COSTA DOCE

Esta seção procura demonstrar o processo de construção e projeção identitária que está em curso no território da Costa Doce, ressaltando elementos da identidade territorial que vem sendo vinculados em ações estratégicas em nome do desenvolvimento do território. Evidencia-se que, nos últimos anos, o território denominado de Costa Doce tem presenciado um processo de construção e projeção identitária promovido, especialmente, por entidades vinculadas ao turismo, como o SEBRAE Regional Sul, com sede em Pelotas, e a Agência de Desenvolvimento Turístico da Costa Doce (AD Costa Doce).

A AD Costa Doce conta com 25 municípios de sua abrangência, de Guaíba a Barra do Chuí, e os principais pontos de ação da Agência são o fortalecimento da governança regional, a integração do turismo no Sul e Centro Sul do Estado e a valorização do patrimônio ambiental, cultural e histórico da Costa Doce. A Agência, fundada em abril de 2005, é atualmente presidida pelo secretário de turismo do município de São Lourenço do Sul.

Segundo o entrevistado C. G., um dos idealizadores da Agência de Desenvolvimento Turístico da Costa Doce, a região tinha enorme dificuldade em lidar com a questão do turismo justamente por não ter uma designação que a representasse, como ocorre na Serra Gaúcha ou nas Missões. A partir daí, passou-se a articular um movimento a favor de uma governança territorial. Desse modo, compreende-se que um dos principais motivos que levaram à criação da Agência foi promover a integração dos municípios que circundam o chamado Mar de Dentro para compor uma agenda coletiva e, conseqüentemente, aumentar o poder de reivindicação das pautas regionais junto à Secretaria de Turismo do Estado.

E por aí partiu esse movimento, foi fundada a Agência de Desenvolvimento do Turismo da Costa Doce, foi uma governança que teve durante cinco ou seis anos um efetivo trabalho, decisivo. Tanto que hoje tu viajas de Porto Alegre a Pelotas e tu vêes a sinalização, e essa sinalização é fruto desse trabalho. Várias outras participações a nível nacional, a própria folheteria, a região conseguiu, com essa governança, articular (C. G., AD Costa Doce).

Outra ação que favoreceu o fortalecimento identitário da Costa Doce foi o Projeto Arranjo Produtivo Local (APL¹⁰) de Turismo na Costa Doce, instaurado em janeiro de 2006 pela agência SEBRAE Regional Sul, localizada em Pelotas, em parceria com outras entidades locais, como a AD Costa Doce. O APL tinha por objetivo ampliar o fluxo de turistas por meio da formatação, promoção e comercialização de produtos turísticos, consolidando o território como um destino turístico. Segundo a gestora do APL Turismo na Costa Doce, os atrativos naturais e culturais do território possibilitaram “o desenvolvimento de diversos segmentos de turismo. A união entre profissionais integrados ao APL, empreendedores Secretarias de Turismo e parceiros do projeto, transformou a Costa Doce em uma região atualmente conhecida como um destino turístico qualificado” (SEBRAE, 2008). O trabalho do APL contribuiu para fortalecer o nome Costa Doce como identidade territorial turística.

A partir de 2006 quando eu assumi os projetos de turismo da região [...] eu sempre procurei usar a identidade Costa Doce no nome dos projetos, no material que é produzido para região, sempre reforçando a identidade. E isso fez com que a gente conquistasse um espaço no mapa turístico do Estado (J. C., técnica do SEBRAE, gestora dos projetos APL Turismo na Costa Doce e Artesanato do Mar de Dentro).

Com 27 municípios, a Costa Doce é uma das 303 regiões turísticas no Mapa do Turismo Brasileiro elaborado pelo Ministério do Turismo em 2013 (MTUR, 2013) e sua identidade tem sido apresentada como um potencial mobilizável em estratégias de valorização produtiva como suporte ao desenvolvimento mediante o processo de reconversão, ou seja, busca-se reverter o patrimônio cultural local para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado. Neste processo, as especificidades culturais são valorizadas e utilizadas como instrumento para impulsionar o comércio e o turismo.

Entretanto, por se tratar de cerca de 30 municípios, este estudo focará na cidade de Pelotas, centro geoeconômico do território, onde diversos projetos são desenvolvidos com o intuito de dinamizar o turismo do território com base na valorização de seus atributos naturais e culturais, contribuindo significativamente para a construção e projeção identitária do território denominado Costa Doce.

O município de Rio Grande, vizinho de Pelotas, foi o primeiro núcleo urbano gaúcho, implantado em 1737. No ano de 1779, José Pinto Martins funda a primeira charqueada¹¹ de

¹⁰ Aglomerações de empresas, localizadas em um mesmo território, que apresentam especialização produtiva e mantêm vínculos de articulação, interação, cooperação e aprendizagem entre si e com outros atores locais, tais como: governo, associações empresariais, instituições de crédito, ensino e pesquisa (OBAPL, 2011).

¹¹ Estabelecimento próprio para a manufatura de charque, carne salgada e seca ao sol com o objetivo de mantê-la própria ao consumo por mais tempo.

caráter pré-industrial que se tem notícia, às margens do arroio Pelotas, então território de Rio Grande. A prosperidade do seu estabelecimento estimulou a criação de muitos outros, em 1820 já havia 22 charqueadas em funcionamento na região, transformando-a no grande centro saladeiril¹² do Estado (MULLER, 2010).

A fundação da cidade de Pelotas foi uma consequência da prosperidade da atividade de produção e exportação de charque, que se desenvolveu no extremo sul do Rio Grande do Sul a partir do final do século XVIII. Entre os fatores que contribuíram com a articulação para criação do município de Pelotas, estava a necessidade de maior controle da produção e circulação de matérias-primas e mercadorias por parte dos estancieiros, já que o território onde se constituiu a cidade era administrativamente subordinado ao município de Rio Grande, fato que obrigava os estancieiros a manter a sede de seus negócios lá, distante de suas unidades de produção de charque (SOARES, 2004).

Em 1810 seus moradores solicitaram a criação de uma freguesia, que veio estabelecer-se em 1812 sob o nome de São Francisco de Paula. Entre 1812 e 1830 a população dobrou, fábricas foram instaladas e ruas demarcadas. Fatos que contribuíram positivamente para sua elevação à condição de vila, em 1832, e posteriormente à cidade, em 1835 (MULLER, 2010).

As charqueadas tornaram-se a principal atividade econômica da cidade, cujo apogeu econômico ocorreu entre as décadas de 1860 e 1890. Na década de 1880, sua população se equiparava, em número, às de Porto Alegre e de São Paulo. No século XIX, a cidade de Pelotas desempenhou papel de destaque na Província do Rio Grande do Sul. Durante este período, a elite aristocrática e escravocrata prosperou em abundância, “construindo prédios inspirados na arquitetura europeia, enviando seus filhos para estudar na Europa, importando produtos para seu lazer e para o poder público” (GONÇALVES, 2013, p. 1), tornando Pelotas conhecida como a Princesa do Sul¹³.

Consequentemente, com cerca de 320 mil habitantes distribuídos em uma área de mais de 1,6 mil quilômetros quadrados de extensão, Pelotas é dona de acervo arquitetônico memorável, “herança do apogeu das charqueadas, quando a aristocracia da carne-seca habituou-se a gastar fortunas em construções suntuosas” (IPHAN, 2007b, p. 16). O acervo arquitetônico da cidade é composto por cerca de 20 monumentos tombados e um grande número de edificações inventariadas, em torno de 1,7 mil.

¹² Indústria de preparação do charque.

¹³ Pelotas tornou-se conhecida como a Princesa do Sul através dos versos de Antônio Soares da Silva, em 1863. Atualmente, o termo encontra-se empregado na bandeira da cidade (GONÇALVES, 2013).

O tombamento é um instrumento legal de proteção ao patrimônio cultural aplicado pelo poder público, em nível federal, estadual ou municipal. Os tombamentos federais são responsabilidade do IPHAN e o objetivo é evitar a destruição e/ou descaracterização de tais bens. Em Pelotas, a lei 4.568 de 2000, prevê a inventariação do patrimônio histórico e cultural da cidade, cujas fachadas e coberturas devem ser mantidas com as características originais, sendo permitidas alterações internas. Desse modo, os bens tombados, ao contrário dos inventariados, deverão ser preservados integralmente, não podendo ser demolidos e nem descaracterizados (IPHAN, 2007b; SANTOS, 2014).

O primeiro tombamento realizado pelo IPHAN no município de Pelotas data de 1955, o Obelisco Republicano, construído em homenagem a Domingos José de Almeida por sua participação na Revolução Farroupilha. Além deste tombamento, segundo Santos (2014), há outros cinco em âmbito nacional – Caixa D'água; Casarões 2, 6 e 8; Teatro Sete de Abril – dois em âmbito estadual – Casa da Banha; Palacete Paysandu – e doze em âmbito municipal – Grande Hotel; Mercado Central; Paço Municipal; Antiga Escola de Agronomia Eliseu Maciel; Antiga Escola de Belas Artes; Estação Ferroviária; Antiga sede do Jockey Club; Conservatório de Música; Clube Comercial; Solar do Barão da Conceição; Solar da Baronesa; Ponte do Arroio Santa Bárbara.

Em 2001, o município de Pelotas se integrou ao Programa Monumenta, do Ministério da Cultura e do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), com apoio da UNESCO. O Programa Monumenta promove a restauração do patrimônio arquitetônico por meio de contratos com as prefeituras e outras entidades públicas e privadas. O Programa também financia iniciativas de caráter cultural de modo a garantir a sustentabilidade econômica do patrimônio físico e imaterial que, restaurado ou recuperado, passe a gerar recursos para o equilíbrio financeiro das atividades desenvolvidas e que mantenham conservados os imóveis da área do projeto (IPHAN, 2007b).

Um elemento arquitetônico encontrado com frequência nas edificações existentes na cidade de Pelotas é o ladrilho hidráulico (Figura 3), revestimento artesanal feito à base de cimento, cujo apogeu ocorreu entre o fim do século XIX e meados do século XX. Seu nome deriva do processo de fabricação onde a cura se dá na água, sem qualquer processo de queima. Estes ladrilhos inicialmente eram importados de países como Portugal, França e Bélgica, entretanto, no final do século XIX os segredos das técnicas de manufatura do ladrilho foram passados aos imigrantes residentes no Brasil, e as primeiras fábricas começaram a ser instaladas aqui (FÁBRICA DE MOSAICOS, s.d.).

Figura 3 – Ladrilhos hidráulicos



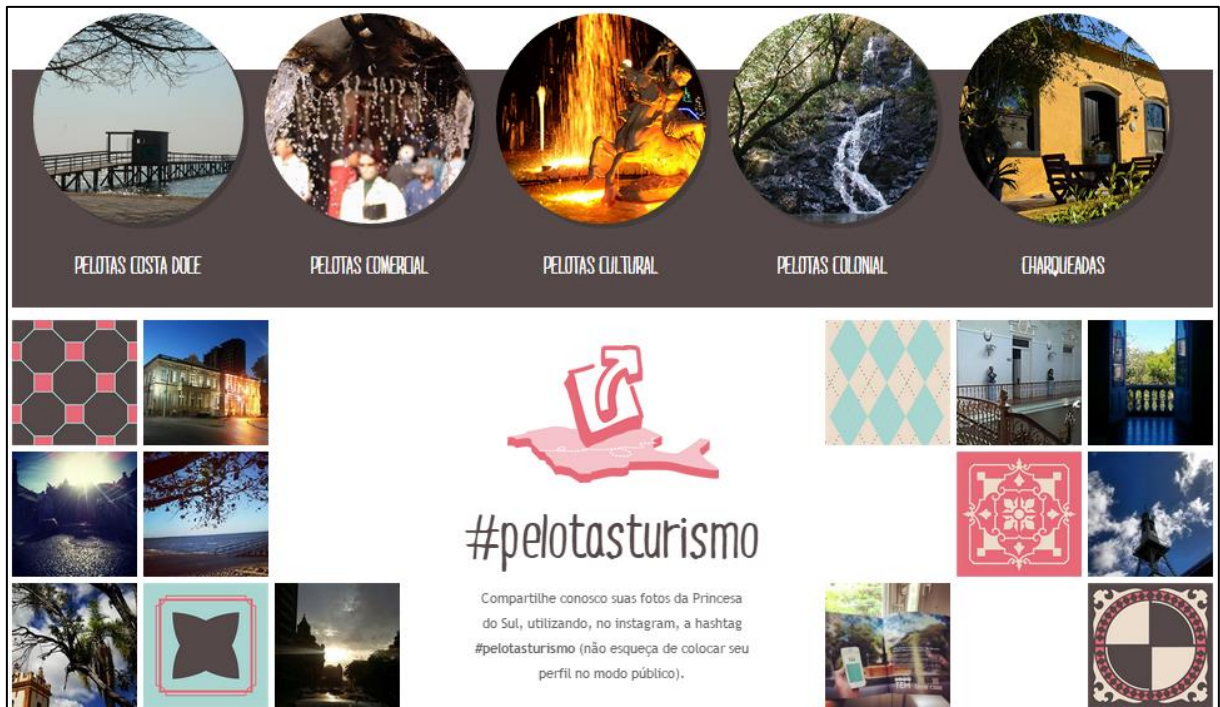
Fonte: Fábrica de Mosaicos ([s.d.])

O patrimônio cultural de Pelotas vem sendo valorizado pela Prefeitura Municipal, por meio da Secretaria de Desenvolvimento Econômico e Turismo. Uma das ações desenvolvidas com este fim consistiu na criação de um sítio eletrônico (Figura 4) com o objetivo de apresentar os atrativos da cidade juntamente com informações turísticas, como opções de hospedagem, transporte e gastronomia. Neste sítio eletrônico, denominado de Pelotas Turismo, é possível contemplar que as atrações turísticas do município foram classificadas em cinco categorias distintas: Pelotas Costa Doce; Pelotas Comercial; Pelotas Cultural; Pelotas Colonial; Charqueadas (Figura 4). Entre os atrativos presentes na categoria Pelotas Costa Doce, destaca-se a Colônia Z3, segundo distrito de Pelotas, localizado a vinte quilômetros do centro da cidade e com população aproximada de três mil habitantes.

Outra ação promovida pelo Departamento de Turismo da Prefeitura Municipal de Pelotas foi a confecção de materiais gráficos distribuídos com a intenção de divulgação turística da cidade, presentes tanto nos hotéis como nos estabelecimentos turísticos (Figura 5).

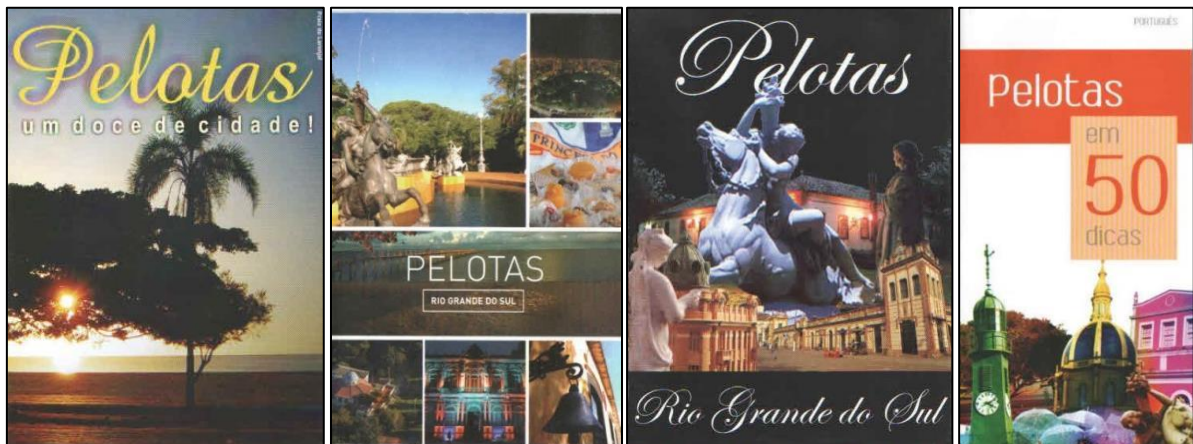
Além disso, há em Pelotas três Centros de Atendimento ao Turista, localizados na rodoviária, no Mercado Central e no Museu Municipal Parque da Baronesa. Como forma de fortalecer e divulgar os museus existentes no município, em 2006 foi instituído o Sistema Municipal de Museus (SMM), cujos objetivos consistem em promover articulação entre os museus existentes no município, implantar programas educativos e atividades culturais, estabelecer critérios de identidade baseados na função do museu junto à comunidade em que atua; fomentar e assessorar projetos museológicos em desenvolvimento; entre outros (PREFEITURA MUNICIPAL DE PELOTAS, 2006).

Figura 4 – Sítio eletrônico Pelotas Turismo



Fonte: Prefeitura Municipal de Pelotas (2014)

Figura 5 – Materiais gráficos de divulgação de Pelotas



Fonte: Pesquisa de campo

Atualmente o Sistema Municipal de Museus congrega 24 instituições, entre museus, institutos e memoriais, cuja divulgação também ocorre por meio de materiais gráficos impressos, como o fôlder 'História e cultura em cada detalhe'. Nele constam informações básicas sobre cada um dos museus, juntamente com um mapa de sua localização, tornando-o

um instrumento útil para o turista. Entre as informações disponibilizadas, consta o endereço do museu, os horários de funcionamento e o preço do ingresso.

Além da publicação em conjunto promovida pelo SSM Pelotas, cada museu possui seu pôster de divulgação individual. O do Museu Municipal Parque da Baronesa, por exemplo, é composto por um breve resumo da história da casa e seus moradores, assim como mapa de referência para localização e horário de funcionamento. Na entrada do Museu Municipal Parque da Baronesa, assim como ocorre em outras atrações turísticas em Pelotas, há uma placa informativa fornecida pela Prefeitura Municipal e munida de um código QR (códigos de barras bidimensionais que podem ser escaneados por dispositivos móveis conectados à internet), que ao ser lido acessa o sítio eletrônico Pelotas Turismo, permitindo uma conexão entre a comunicação turística física e a digital (Figura 6).

Figura 6 – Museu da Baronesa



Fonte: Pesquisa de campo

Além dos esforços previamente expostos na divulgação dos museus, institutos e memoriais, a Prefeitura Municipal de Pelotas também busca promover a restauração do seu patrimônio cultural, como é o caso do recém-restaurado Mercado Central (Figura 7).

Construído entre 1848 e 1853 em estilo neoclássico, o Mercado Central de Pelotas possui circulações internas em cruz, com um arcabouço central apoiado em setenta e quatro colunas de ferro, com tesouras ligadas por vigas de ferro abertas em ogivas e platibanda ornamentada com guirlandas de flores e frutas em relevo em estilo *Art Nouveau*. A torre do relógio e o farol de ferro foram importados de Hamburgo, na Alemanha, fazendo uma alusão

à Torre Eiffel, na França. A luz que emanava do farol era vista de longe, identificando a cidade por muitos anos (PREFEITURA MUNICIPAL DE PELOTAS, 2014).

Figura 7 – Mercado Central de Pelotas



Fonte: Pesquisa de campo

Em 2008, a partir de recursos provenientes do Programa Monumenta, a Prefeitura iniciou as obras de restauração, interna e externa, da edificação do Mercado, concluídas em dezembro de 2012. A reinauguração do Mercado Central encerrou o ciclo de ações do Programa Monumenta na cidade, que resultou em nove obras e sete intervenções em imóveis privados (IPHAN, 2012).

Além das ações na área do patrimônio edificado, o Programa Monumenta também realizou ações na área do patrimônio imaterial, no caso os doces finos de Pelotas. Em 2005, o Ministério da Cultura, em parceria com a Unesco, lançou um edital, restrito aos municípios contemplados pelo Programa Monumenta, que disponibilizava recursos para aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) naqueles municípios que entendessem ser detentores de bem imaterial e desejassem seu reconhecimento (FERREIRA; CERQUEIRA; RIETH, 2008).

Desde a criação do INRC, em 2000, o Iphan busca identificar, documentar e registrar os bens imateriais, compostos por práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas, junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados. Ou seja, são criações culturais de caráter dinâmico e processual, fundadas na tradição e manifestadas por indivíduos ou grupos de indivíduos como expressão de sua identidade cultural e social (IPHAN, 2007a).

A cidade de Pelotas conseguiu recursos deste edital para reconhecer sua produção tradicional de doces como um patrimônio distintivo de sua identidade cultural. A Câmara de Dirigentes Lojistas de Pelotas (CDL), em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura (Secult) e o IPHAN, foi a proponente do INRC ‘Produção de doces tradicionais pelotenses’ (FERREIRA; CERQUEIRA; RIETH, 2008). A tradição doceira da cidade remonta ao ciclo do charque e teve grande influência dos imigrantes portugueses:

Durante o século XIX o doce ocupou os palacetes de Pelotas tornando-se um hábito local, devido a três motivos: a) os colonizadores eram portugueses ou descendentes de portugueses e transportaram de Portugal o gosto pelo doce; b) a população da cidade, devido a excelente condição financeira, primava pelo requinte social, promovendo festas, banquetes, saraus, entre outros; c) a condição de charqueadores tornava fácil a importação de açúcar do Nordeste nos mesmos navios que levavam o charque. Pelotas exportava charque e através de troca, importava o açúcar, vindo do Nordeste, e assim as próprias mucamas em parceria com as sinhás transformavam-no em deliciosas sobremesas adaptadas ao gosto local (MAGALHÃES, 2003 apud MARCHI; PATIAS; KNEIPP, 2009).

Desde 2006, ano de início da execução do Inventário, o SEBRAE de Pelotas conduz o projeto Polo de Doces de Pelotas, e, em 2008, foi formalizada a Associação dos Produtores de Doces de Pelotas, cujo objetivo é fortalecer o setor, protegendo o legado das receitas de doces tradicionais (DOCES DE PELOTAS, 2012). Após várias tratativas, em 2011 a Associação dos Produtores de Doces de Pelotas, com o apoio do SEBRAE Regional Sul, consegue obter do INPI o reconhecimento de Indicação de Procedência. A garantia é exclusividade de 15 variedades de doces, entre os finos e os coloniais, produzidos de acordo com as receitas originais. Segundo informações contidas no sítio eletrônico da Associação, a garantia de procedência é um fator fundamental para a diferenciação e sucesso comercial dos produtos. Desse modo, para garantir a tradição dos doces ao território de Pelotas, a Associação criou um regulamento técnico de produção dos doces tradicionais (DOCES DE PELOTAS, 2012). Atualmente, Pelotas é considerada a capital brasileira do doce e realiza, desde 1986, a Feira Nacional do Doce, FENADOCE, que se constitui no maior evento da região e costuma receber mais de trezentos mil turistas por edição.

Portanto, Pelotas, centro geoeconômico do território Costa Doce, é uma cidade detentora de inestimável patrimônio cultural, material e imaterial, e vem desenvolvendo ações que visam acionar este patrimônio em nome do desenvolvimento. Nesse processo, o artesanato vem sendo acionado como expressão de identidade territorial a partir do Projeto Artesanato do Mar de Dentro, promovido pelo SEBRAE Regional Sul. Na próxima seção

serão apresentadas as estratégias de reconversão aplicadas ao artesanato do território, assim como as consequentes relações de poder e sentidos acionados por estas estratégias.

3.2 ARTESANATO NA COSTA DOCE

Conforme ressaltado por Canclini (1983, p. 51), discorrer sobre artesanato requer muito mais do que descrições dos seus desenhos e técnicas de produção,

o seu sentido só é atingido se o situamos em relação com os textos que o predizem e promovem (mitos e decretos, folhetos turísticos e condições para concursos), em conexão com as práticas sociais daqueles que o produzem e vendem, observam-no ou o compram (numa aldeia, num mercado camponês ou urbano, uma boutique ou museu), com relação ao lugar que ocupa junto a outros objetos na organização social do espaço (verduras ou antiguidades, sobre um chão de terra batida ou sob a astúcia sedutora das vitrinas).

A partir desta colocação, esta seção busca contribuir para situar o artesanato da Costa Doce em relação ao seu contexto, apresentando os incentivos institucionais que o levaram a ser acionado nas estratégias de construção e projeção identitária já em curso no território, evidenciando os processos de reconversão realizados no artesanato para que atinja este fim. Além disso, objetiva ressaltar as relações de poder existentes na seletividade dos sinais diacríticos acionados pelo artesanato identitário da Costa Doce e analisar os sentidos que a recente valorização do artesanato no território tem acionados nos artesãos.

3.2.1 Antecedências

Como previamente exposto, o território da Costa Doce vem sendo palco de diversas iniciativas com o intuito de fortalecer a sua identidade. Entre estas iniciativas, as relacionadas com o turismo merecem destaque, como a criação da Agência de Desenvolvimento Turístico da Costa Doce e do APL Turismo da Costa Doce, promovido pelo SEBRAE Regional Sul. Conforme ressaltado por Wiskerke e Ploeg (2004), a abordagem territorial do desenvolvimento busca mobilizar todos os ativos relevantes nele, e o fluxo turístico, quando expressivo em certo grau, pode servir como vertebrador de uma série de ações, de caráter intersetorial, capazes de promover sinergias entre os atores territoriais. No caso da Costa Doce, a ação de valorização do turismo promovida pelo SEBRAE acabou levando ao acionamento de outra área, o artesanato. A quantidade exata de artesãos existente no território Costa Doce é desconhecida, mas segundo a Assessoria de Comunicação Social do Governo

do Estado do Rio Grande do Sul, somente em Pelotas há 1.193 artesãos ativos cadastrados no Programa Gaúcho do Artesanato da FGTAS (Fundação Gaúcha do Trabalho e Ação Social).

[...] o artesanato tem a ver com turismo, quando a gente trabalha a questão do desenvolvimento do turismo a gente olha a produção associada ao turismo, porque isso faz parte do processo de desenvolvimento do turismo, o turista que vem nos lugares ele quer levar uma lembrança né, com uma identidade do lugar. (J. C., técnica do SEBRAE, gestora dos projetos APL Turismo na Costa Doce e Artesanato do Mar de Dentro).

Esta lembrança com identidade do lugar é comumente denominada de *souvenir*, um produto que se caracteriza por preservar memórias relacionadas ao destino turístico visitado. Sendo um objeto representante da imagem do local, serve também como meio de divulgação e propaganda dos destinos e das atrações turísticas¹⁴ (NIELSEN, 2002). É um artefato diretamente relacionado à atividade turística, pois seu consumo faz parte da experiência de muitos turistas. Para Gordon (1986), o *souvenir* é um fenômeno da vida contemporânea, impactando a sociedade de forma econômica, psicológica e antropológica.

De acordo com Krucken (2009, p. 18), “para dinamizar os recursos do território e valorizar seu patrimônio cultural, é fundamental reconhecer e tornar reconhecíveis valores e qualidades locais”. A crescente vinculação do artesanato à identidade territorial é potencializada pela área do turismo, que promove a comercialização dos artefatos artesanais possuidores de singularidades inerentes ao território como *souvenirs*, lembranças que remetem seu possuidor ao local visitado.

O *souvenir* é uma amostra da experiência, agora distanciada, que o objeto só poderá evocar e ressoar, nunca recuperar. “Na verdade, se pudesse recuperar a experiência, ele iria apagar sua própria parcialidade, a parcialidade que é própria fonte de seu poder. Em segundo lugar, o *souvenir* deve permanecer empobrecido e parcial para que ele possa ser completado por um discurso narrativo” (STEWART, 1993, p. 162, tradução nossa). Este discurso não pode ser generalizado, refere-se sempre apenas ao possuidor do objeto, que constroi sua própria narrativa a partir das suas experiências. Assim, o mesmo *souvenir* pode possuir, e frequentemente possui, diferentes significados para diferentes atores.

Neste sentido, os *souvenirs* artesanais, ao incorporarem uma identidade territorial que pode ser reconhecida pelos consumidores, podem se tornar exemplares de bens simbólicos

¹⁴ Para os diversos significados para *souvenir*, ver Stewart (1993).

com forte vinculação ao território, dinamizando ainda mais o consumo turístico previamente existente no território.

Na nova ‘economia da experiência’ os produtos que tenham histórias para contar, que remetam a fatos e lugares, saberes e fazeres tradicionais são muito mais valorizados e desejados. O desafio é colocar em evidências estes atributos, diversificar e direcionar a oferta. Produtos capazes de despertar a curiosidade e o desejo nas pessoas identificadas com a singularidade das raízes culturais brasileiras, acompanhando o crescimento da demanda por bens simbólicos com forte identificação cultural com um determinado território (BARROSO, 2011, s.p.).

Segundo Borges (2011), ao acionar signos de identidade territorial, o artesanato desencadeia um sentimento positivo de pertença entre os artesãos envolvidos, fazendo com que estes tenham maior estima em relação às suas origens e ao seu cotidiano. Deste fato derivam, atualmente, recorrentes ações e projetos que visam à valorização da identidade territorial por meio do fortalecimento do seu artesanato, especialmente quando tratado juntamente com a valorização da atividade turística.

Nos últimos anos tem havido interesse crescente dos órgãos públicos em promover a atividade turística, especialmente a partir do desenvolvimento de vantagens comparativas nos territórios, fomentando setores que, “além de apresentarem um significativo potencial de expansão, possam promover a integração desses territórios em espaços mais vastos e competitivos, para fazer frente à competitividade territorial ocasionada pelo processo de globalização” (SILVEIRA, 2005, p. 129). Este fato foi evidenciado na fala da técnica do SEBRAE ao se referir ao princípio das atividades com artesanato no território:

Quando eu tive a oportunidade de escrever um projeto de artesanato, **quando o SEBRAE solicitou que nós tivéssemos este projeto aqui na região**, a gente pensou num projeto que pudesse buscar a identidade do produto, trabalhar com os artesãos que já tem a técnica, alguma técnica, ou algumas, e **fazer com que eles olhassem para a nossa região e descobrissem nessa região algo que desse para ter essa identidade no artesanato** (J. C., técnica do SEBRAE, gestora dos projetos APL Turismo na Costa Doce e Artesanato do Mar de Dentro, grifo nosso).

O fato do SEBRAE, uma entidade nacional de apoio à micro e pequena empresa, ter solicitado um projeto na área do artesanato ressalta a relevância do tema no cenário nacional. As ações empreendidas pela instituição no artesanato marcaram sua presença em 16,6% dos municípios brasileiros e capacitaram cerca de 90 mil artesãos (SEBRAE, [20--]). “O objetivo do SEBRAE é fomentar o artesanato de forma integrada, enquanto setor econômico sustentável que valoriza a identidade cultural das comunidades e promove a melhoria da

qualidade de vida, ampliando a geração de renda e postos de trabalho” (SEBRAE, [20--]).

Entre outras, a entidade busca promover as seguintes ações:

- Contribuir para a formalização do setor;
- Ampliar o acesso ao crédito e à capitalização;
- Promover aumento e melhoria da capacidade produtiva;
- Utilizar a inovação como um dos fatores de diferenciação;
- Promover a educação empreendedora;
- Promover a cultura da cooperação;
- Promover o acesso a mercados;
- Resgatar a cultura como fator de agregação de valor ao artesanato;
- Disponibilizar informações sobre a utilização racional dos recursos naturais;
- Aumentar a participação do artesanato na produção nacional.

Como previamente ressaltado, embora os aspectos econômicos estejam em primeiro plano, o SEBRAE desempenha papel importante na valorização e divulgação do artesanato brasileiro, sendo a organização que obteve maior amplitude de ação entre as mantidas com recursos públicos envolvidas com o artesanato (BORGES, 2011).

O projeto Brasil Original (Figura 8), por exemplo, foi concebido pelo SEBRAE em 2012 para aproveitar o momento dos eventos esportivos do período: a Copa das Confederações em 2013, a Copa do Mundo da FIFA em 2014 e os Jogos Olímpicos em 2016. O propósito do Projeto, segundo seus idealizadores, era elevar o patamar de qualidade do artesanato brasileiro ao desenvolver produtos de alto valor agregado aliado a uma melhoria na percepção e valor do artesanato brasileiro pelo mercado (SEBRAE, 2014a).

As inscrições para participação no Projeto estavam abertas a artesãos de todo o território brasileiro, e foram selecionados artesãos de 21 Estados do Brasil. O processo de avaliação foi realizado por equipe multidisciplinar composta por dois profissionais dentre as áreas de gestão, administração, acesso a mercado, design e artesanato (SEBRAE, 2014b). Os critérios de seleção buscavam ressaltar elementos de referência cultural, para se levar ao mercado um produto genuíno, inovador e de qualidade.

Ao fazer referência tanto à autenticidade e à inovação, fica claro que a intenção é valorizar produtos singulares, independentemente de serem práticas ‘tradicionais’ ou ‘contemporâneas’. O relevante para a seleção do SEBRAE no Projeto Brasil Original é a singularidade existente nos produtos, ou seja, a existência de sinais de distinção que os

diferenciem de artesanatos produzidos em diversos outros territórios, para sua posterior exposição e comercialização como símbolos da identidade artesanal brasileira.

Figura 8 – Material gráfico de divulgação do Projeto Brasil Original

Um produto com a cara do Brasil, especialmente para você!

Brasil Original é uma iniciativa do SEBRAE (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas) que tem como objetivo desenvolver o artesanato brasileiro buscando agregar valor aos seus produtos do ponto de vista estético, cultural e mercadológico. O projeto visa evidenciar a riqueza de cada Estado do nosso país, traduzindo a identidade cultural em produtos que são desenvolvidos por grupos de artesãos. Esse trabalho ajuda no desenvolvimento social e econômico do país, uma vez que orienta as pessoas a se organizarem na estrutura comercial, bem como se formalizar para crescer, vender e se desenvolver.

A product with the face of Brazil, especially for you!

Brazil Original is an initiative of SEBRAE (Brazilian Micro and Small Business Support Service) which aims to develop the Brazilian handicraft seeking to add value to their products in the aesthetic, cultural and marketing perspective. The project aims to highlight the wealth of each State of our country by translating the cultural identity into products that are developed by groups of artisans. This work helps in social and economic development of the country, since it guides people to organize themselves in the commercial structure as well as formalize to grow, sell and develop.

SEBRAE. Especialistas em Pequenos Negócios.

Gestão Empresarial
Inovação e Tecnologia
Educação Empreendedora
Acesso a Mercados
Orientação ao Crédito

sebrae-rs.com.br
0800 570 0800

@sebraers
Sebrae RS (Oficial)

SEBRAE
Serviço de Apoio às
Micro e Pequenas Empresas
Rio Grande do Sul

Fonte: Pesquisa de campo

E, sendo um dos objetivos do Projeto Brasil Original contribuir para o fortalecimento da identidade artesanal brasileira, o regulamento do Projeto não considera artesanato aqueles produtos realizados com ‘habilidades aprendidas através de revistas, livros, programas de TV, dentre outros, sem identidade cultural’ (SEBRAE, 2014b). Este fato ressalta a relevância da identidade cultural no artesanato a ser apoiado pela instituição. Entretanto, a identidade cultural, neste caso, não precisa ser ‘genuína’, pode ser ‘inventada’ – em alusão à noção de tradição inventada, cunhada por Hobsbawm (2012). Ou seja, há a possibilidade de alguns dos artesanatos selecionados serem produtos criados especificamente com a intenção de representar elementos identitários do território, e não ‘tradicionalmente’ produzidos por comunidades autóctones. A hibridação não só é permitida, como é valorizada, dada a intenção da entidade de obter maior inserção mercadológica para os artefatos artesanais selecionados.

Nos espaços do Brasil Original, os visitantes podem adquirir peças produzidas em todo o país, como cestarias, cerâmicas, marchetarias e artigos de fibras naturais. A maioria das peças são confeccionadas nos tamanhos pequeno e médio, para facilitar o transporte em viagens nacionais e internacionais. Os showrooms se relacionam com a estratégia de reposicionamento do artesanato brasileiro adotada pelo Sebrae, que busca colocar essa produção em um patamar mais elevado de qualidade (SEBRAE, 2013).

Como um dos objetivos do projeto era mostrar ao turista a variedade de possibilidades existentes no artesanato brasileiro, as peças selecionadas foram expostas em *showrooms* localizados nas diversas cidades sedes dos eventos esportivos, aproveitando o movimento de turistas que estiveram nas cidades nesse período, como o caso do Shopping Rio Sul, no Rio de Janeiro (Figura 9). No Rio Grande do Sul, 16 grupos foram selecionados para fazer parte do projeto Brasil Original, entre os quais estão os três analisados neste trabalho e localizados no território da Costa Doce: Ladrilã, Bichos do Mar de Dentro e Redeiras.

Figura 9 – Material gráfico de divulgação do Projeto Brasil Original



Fonte: SEBRAE, 2013

O texto ‘arte regional para usar, ousar, brincar e decorar’, evidencia ao mesmo tempo a profusão de classificações e denominações utilizadas para se referir aos produtos feitos artesanalmente e a tentativa de reconversão simbólica do artesanato, deslocando-se de

atividade secundária à exemplar da arte popular, aumentando, assim, o valor percebido das peças e, conseqüentemente, o lucro obtido por elas no mercado. Percebe-se claramente a intenção de transformar os artefatos artesanais em signos de distinção (BOURDIEU, 2013) perante a profusão dos objetos industrializados.

Com objetivos semelhantes ao Projeto Brasil Original, foi criado, em 2005, o programa Talentos do Brasil, que buscava estimular a produção artesanal a partir da valorização da identidade cultural, gerando renda para os artesãos. Instituído pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário em parceria com a Caixa Econômica Federal, o SEBRAE e movimentos sindicais, o Programa unia agricultoras artesãs de nove estados brasileiros e buscava estimular e fortalecer o processo de gestão, promoção e comercialização dos grupos artesanais (MDA, 2014). A Coleção Copa do Mundo (Figura 10) foi composta por mais de 100 produtos desenvolvidos por mulheres de 13 grupos de artesanato, habitantes de áreas rurais em diversas regiões do Brasil. Os produtos da coleção, coordenada por uma equipe de designers do Instituto Meio, buscaram evidenciar o saber fazer dos artesãos, cuja comercialização contribui para o complemento da renda de suas famílias (MDA, 2014).

Figura 10 – Coleção Copa do Mundo, Programa Talentos do Brasil



Fonte: MDA (2014)

Dos 13 grupos de artesanato que compõem o catálogo da Coleção Copa do Mundo, somente um é pertencente à região sul do Brasil: o grupo Lã Pura, de São Borja e Uruguaiana. Os demais são grupos da região nordeste (9), norte (2) e centro-oeste (1). Esta predominância do artesanato nordestino pode ser visualizada em todas as ações nacionais de valorização ou promoção do artesanato.

Os motivos para que isto ocorra são incertos, mas podem, entre outras possibilidades, seguir duas linhas explicativas. Uma delas aponta que a região tem maior tradição artesanal do que as outras do país, o que faz com que os seus produtos se destaquem simbolicamente e, por isso, mereçam maior ênfase por parte das instituições apoiadoras. A outra linha aponta o fato de que o nordeste, por ser historicamente uma região de secas, com grande parte da sua população em condições de pobreza, acabou acionando mais fortemente sua produção artesanal como forma de prover alguns bens de consumo e gerar renda com o excedente da produção e, atualmente, as instituições apoiadoras aproveitam as oportunidades abertas no mercado simbólico para gerar maiores rendas para as populações em situação economicamente vulnerável. A gestora do Projeto Artesanato do Mar de Dentro segue esta segunda linha, de que o artesanato do nordeste é mais abundante e florescido do que o da região Sul em função de ter sido, ao longo do tempo, imprescindível para a sobrevivência de parte de sua população:

Eu acho que o **artesanato do nordeste depende daquele artesanato para sobreviver**. Posso tá errada, mas eu acho que é isso. E o nosso artesão, ele faz, começa fazendo meio que como um *hobby*, ele não depende do artesanato pra sobreviver. Tu pode olhar o artesão, tem artesão da Ladrilã que tem propriedade rural, criação gado lá em Pedras Altas, tem artesã que é professora, que já tá aposentada e resolveu fazer artesanato (J. C., técnica do SEBRAE, gestora dos projetos APL Turismo na Costa Doce e Artesanato do Mar de Dentro, grifo nosso).

Além das iniciativas previamente expostas, o SEBRAE organiza, desde 2006, o Prêmio SEBRAE TOP 100 de Artesanato, com o objetivo de reconhecer e valorizar o trabalho realizado por artesãos de todo o País por meio da seleção das 100 unidades produtivas mais competitivas do Brasil. Com este prêmio, sobressai-se o papel do SEBRAE como instituição de apoio ao empreendedorismo e à competitividade empresarial.

O artesanato tem sido acionado pelo SEBRAE como produto voltado para o mercado, com vistas a gerar renda, e não como representante bucólico de um passado longínquo. Porém, ao ressaltar os aspectos mercadológicos da produção artesanal, a instituição sofre diversas críticas, especialmente aquelas relacionadas a pouca atenção dada aos aspectos simbólicos e humanos da produção artesanal. Entretanto, não é possível negar seu importante

papel como divulgador do artesanato brasileiro, contribuindo para difundir e promover o artesanato como possível prática empreendedora que pode contribuir para o processo de inserção econômica e social de uma parcela expressiva da população brasileira.

Conforme notícia disponível no site do SEBRAE (2014c), qualidade estética e valor cultural são importantes para a confecção de peças artesanais, porém o que diferencia o Prêmio é o fato de a avaliação ir além desses quesitos e levar em conta outros elementos da cadeia de produção e comercialização do artesanato. As 100 unidades produtivas premiadas são selecionadas de acordo com os 11 critérios: grau de inovação dos produtos; adequação econômica; adequação ergonômica dos postos de trabalho; adequação ambiental; eficiência produtiva; adequação cultural; embalagem; qualidade percebida; práticas comerciais; responsabilidade social; e gestão estratégica (SEBRAE, 2014c).

O quesito ‘grau de inovação nos produtos’ ressalta o aspecto híbrido do artesanato a ser dinamizado pela instituição. Não se busca manter inalterado o artesanato dito ‘tradicional’, mas sim fazer com que os artesãos consigam se inserir no mercado de trabalho globalizado de maneira competitiva e criativa. O SEBRAE claramente incentiva o empreendedorismo, valorizando produtos que possuam diferencial estético que estejam em consonância com especificidades culturais do seu produtor.

Porém, conforme apresentado no capítulo anterior, apesar de sua atuação expressiva no artesanato, o SEBRAE também recebe muitas críticas, especialmente quando se trata de ações junto às comunidades tradicionais. Para o antropólogo Ricardo Gomes Lima, em entrevista a Paulo Keller (2011), a instituição investiu na transformação “muito violenta e rápida” de comunidades tradicionais com o intuito de inseri-las no mercado.

Outra instituição que possui importante papel na potencialização do artesanato brasileiro é o IPHAN, que busca especialmente promover ações de valorização do patrimônio cultural, pois acredita que estas são essenciais para o fortalecimento das identidades culturais e para o desenvolvimento econômico e social das comunidades locais.

Em 2010, o IPHAN passou a coordenar o Programa Monumenta, que tem como objetivo principal conservar o patrimônio histórico e artístico urbano, aumentar a consciência da população sobre a sua importância e estimular a utilização econômica, cultural e social das áreas recuperadas. Em Pelotas, o Programa Monumenta resultou em nove obras e sete intervenções em imóveis privados, além de ter promovido o registro da produção de doces tradicionais pelotenses no Inventário Nacional de Referências Culturais, entretanto, não houve nenhuma ação promovida pelo IPHAN no artesanato do território da Costa Doce.

O IPHAN atua a partir dos chamados planos de salvaguarda, que indicam de que forma o Estado e a sociedade poderão agir, a partir daquele momento, para preservar as condições que permitem a continuidade da manifestação cultural apontada. “A ideia é que se construa uma consciência e um respeito por tudo aquilo que precisa ser preservado para que o bem continue a existir e, ao mesmo tempo, que se explore o potencial desse bem cultural para o desenvolvimento da região e para a melhoria da vida das pessoas” (IPHAN, 2007c).

No tocante ao artesanato, o IPHAN coordenou o PROMOART (Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural) que, ao longo de quatro anos de existência (2008-2011), estruturou 65 polos difusores do artesanato tradicional como elementos estratégicos para o estabelecimento de uma política nacional para o artesanato, envolvendo mais de 150 comunidades tradicionais. Este Programa não teve ações realizadas no território da Costa Doce. Na verdade, não houve a identificação de nenhum polo difusor de artesanato tradicional no Estado do Rio Grande do Sul.

A aparente inexistência de artesanato de tradição cultural no Rio Grande do Sul por parte do IPHAN parece dar-se mais em função da pouca abrangência da instituição no Estado do que à sua real inexistência, já que a ideia de patrimônio cultural, para o IPHAN (2007c), estende-se a tudo aquilo que é considerado valioso pelas pessoas, mesmo que não tenha valor para outros grupos sociais ou valor de mercado. Desse modo, é possível conjecturar que deve haver diversos grupos no Estado que possuem técnicas artesanais que lhes é valiosa, mas não foram atingidos pelas ações de salvaguarda da instituição.

Especificamente no Rio Grande do Sul, uma instituição que possui papel ativo na promoção do artesanato é a Associação Rio-Grandense de Empreendimentos de Assistência Técnica e Extensão Rural (EMATER/RS), que promove ações para estimular o artesanato no meio rural. Institucionalmente, a EMATER/RS afirma estar em curso uma crescente valorização dos bens artesanais produzidos em territórios rurais, evidenciada pelo fôlder ‘Artesanato Rural’ produzido em parceria com o governo do Estado (Figura 11).

No entendimento da EMATER/RS, segundo o fôlder, a produção gaúcha de artesanato apresenta grande diversidade, utilizando-se comumente do aproveitamento de matérias-primas provenientes dos territórios rurais, como palhas, sementes, entre outras. O artesanato, segundo a EMATER/RS ([201-]), insere-se como um complemento no orçamento da agricultura e pecuária familiar, propiciando uma interação com as atividades econômicas e turísticas. Além disso, a instituição compreende o artesanato como um componente histórico e cultural que pode proporcionar inserção social ao mesmo tempo em que valoriza técnicas tradicionais.

Figura 11 – Divulgação do artesanato rural, fôlder produzido pela EMATER/RS

Artesanato Rural

- Organizar grupos, associações e cooperativas
- Agregar pessoas
- Resgatar cultura
- Descobrir e valorizar as potencialidades
- Trocar experiências
- Proporcionar o conhecimento
- Qualificar o ser humano
- Qualificar os trabalhos
- Elevar a autoestima
- Buscar e firmar parcerias
- Proporcionar alternativas de lazer e renda
- Viabilizar a comercialização
- Gerar emprego

MÃOS
«Ferramenta das Ferramentas»

Para maiores informações, procure os Escritórios Municipais da Emater/RS-Ascar
www.emater.tche.br

O Rio Grande do Sul apresenta uma produção artesanal diversificada, com o aproveitamento de matérias-primas regionais e a utilização de técnicas que variam de acordo com a cultura e o modo de vida das diferentes etnias que caracterizam o povo gaúcho.

EMATER/RS
Secretaria de Desenvolvimento Rural, Pesca e Cooperativismo
Rio Grande do Sul

Fonte: Pesquisa de campo

A Lei Federal nº 11.718, de 2008, vem auxiliar neste contexto, pois garante a seguridade especial ao agricultor que praticar atividade artesanal desenvolvida com matéria-prima produzida pelo respectivo grupo familiar, podendo ser utilizada matéria-prima de outra origem desde que a renda mensal obtida na atividade não exceda ao menor benefício de prestação continuada da Previdência Social (BRASIL, 2008).

A atuação da EMATER/RS no artesanato visa proporcionar qualificação profissional ao artesão e desenvolvimento de técnicas de aproveitamento progressivo das matérias-primas presentes no meio rural, associadas à busca de mercado para a comercialização de seus produtos e inserção da atividade nas políticas públicas (EMATER/RS, [201-]). As estratégias da EMATER/RS (2009) em relação ao artesanato são, entre outras:

- Realizar identificação dos pontos de existência de matéria-prima para estimular a produção artesanal, contribuindo para a economia familiar e local;
- Resgatar, incentivar e promover a cultura e o saber popular, por meio da valorização do conhecimento e da experiência local e regional;

- Ampliar e aprimorar o conhecimento dos(as) artesãos(ãs), por meio de cursos e oficinas e troca de experiências, visando a sua qualificação e inserção no mercado, desde a produção até o produto final;
- Intensificar a produção e a comercialização de produtos artesanais, por meio de orientações sobre processos associativos e cooperativos para extensionistas, envolvendo casas de artesãos, roteiros turísticos e outros meios;
- Manter-se atualizado sobre as legislações municipais, estadual e federal, referente ao artesanato e às áreas previdenciária e fiscal, de maneira a garantir o correto exercício das atividades profissionais dos(as) artesãos(ãs);
- Estimular produção artesanal, mediante atividades lúdicas, visando à saúde mental e ao bem-estar social, assim como incentivar a autoestima e a qualidade de vida.
- Incentivar o desenvolvimento de habilidades manuais, colaborando para o equilíbrio emocional, através produção artesanal e aprimoramento da criação artística.

O artesanato também é estimulado por outras instituições de atuação nos territórios rurais, como o Serviço Nacional de Aprendizagem Rural (SENAR). Em reportagem publicada no jornal *Correio do Povo*, em 2013, o artesanato era apresentado pela instituição como uma atividade feminina de complementação da renda familiar, produzido com a utilização de resíduos da produção agropecuária, e comercializado em feiras (KARPINSKI, 2013).

Portanto, existem diversas instituições estatais que apoiam o artesanato, como o SEBRAE, IPHAN e EMATER/RS, assim como várias políticas públicas voltadas para o seu fomento, como o Programa do Artesanato Brasileiro, do Ministério do Desenvolvimento Indústria e Comércio, as políticas do SEBRAE, as políticas do Ministério do Desenvolvimento Agrário, como o Projeto Talentos do Brasil, entre outras. Neste cenário, como ressaltado por Ortiz (2013), o Estado se torna um elemento ativo na promoção da ‘identidade brasileira’, ele incentiva, provê aos interesses privados meios e recursos, e chancela os produtos.

Estas entidades possuem seus próprios pareceres de distinção entre o que possui aptidão para ser considerado artesanato e o que pertence à esfera do trabalho manual, composta por artefatos de valoração inferior. Aquelas que atuam com grupos sociais localizados no meio rural, como a EMATER/RS, consideram artesanato somente os artefatos que utilizam matéria-prima proveniente do meio rural. As que possuem uma orientação empreendedora, como o SEBRAE, ressaltam a criatividade e inovação como critérios de diferenciação. Apesar de estas distinções serem pertinentes para definir os grupos sociais nos

quais as entidades irão atuar, a matéria-prima com a qual o objeto foi confeccionado diz respeito à sua aparência, e não à sua essência, que é a manualidade.

Além disso, definir o que é e o que não é artesanato somente a partir da análise do artefato isolado é ignorar os processos sociais e históricos envolvidos em cada comunidade. Deve-se evitar a visão tradicionalista que entende o artesanato como uma arte de fazer tradicional que deve ser preservada sem qualquer alteração (LEITE, 2005), pois muitas práticas consideradas hoje tradicionais foram inventadas ao longo do tempo pelos atores sociais ou institucionais do território (HOBSBAWM, 2012). Desse modo, não convém restringir a utilização do termo artesanato apenas para aqueles artefatos confeccionados com matéria-prima natural ou por grupos sociais relativamente isolados dos meios de produção industriais, como camponeses ou indígenas, apesar de se reconhecer que o valor cultural de tais objetos é potencialmente mais alto por ser tradicionalmente parte integrante do cotidiano e costumes de seus produtores. A inserção de inovações na cadeia produtiva do artesanato pode facilitar sua necessária inserção no mercado para assegurar sua reprodutibilidade, ainda que em um estado alterado da tradição (LEITE, 2005).

Considerando o artesanato como um processo que se insere reflexivamente no contexto de sua produção e se reflete nos modos de vida de quem os produz (LEITE, 2005), ressalta-se que são os artesãos que devem decidir quais inovações podem ser aceitas e quais se opõem aos seus interesses (CANCLINI, 1983). Neste cenário, destaca-se o conceito de mímica de Bhabha (2013), que embora tenha sido elaborado para se referir ao discurso colonial, é possível pensá-lo no âmbito das relações que se delineiam entre centro e periferia, onde grupos sociais subalternos, na investida de imitação dos grupos hegemônicos, acabam por promover processos de hibridação de certo modo contestatórios que podem resultar em aquisição de poder. Na perspectiva do artesanato brasileiro, é possível afirmar que a mímica ocorre com maior força quando o artesão está em estreita relação com o mercado, constantemente demandando por novidades. A necessidade de renovar regularmente os produtos ofertados faz com que os artesãos passem a reproduzir temas e desenhos visualizados em artefatos industrializados ou ensinados nas inúmeras revistas, páginas da internet ou programas de televisão que ensinam técnicas artesanais variadas. Contudo, durante a prática de reprodução pode ocorrer apropriação e adaptação ao contexto sociocultural do artesão, abrindo possibilidades de conciliação entre imitação e criação.

Portanto, no atual cenário global, onde a esfera cultural se expande por todo o domínio do social, a expressão 'feito à mão' tem ganhado destaque como distinção simbólica, resultando em novas estruturas de oportunidades, nas quais os artesãos podem conceber novas

formas de sustento. O argumento mais acionado para explicar a atual valorização do artesanato é aquele que crê que a globalização resultou em maior quantidade de produtos padronizados, feitos mecanicamente pelas indústrias, e, em contrapartida, o artesanal seria mais 'humano', isto aliado às denúncias de existência de trabalho análogo à escravidão, altas taxas de desemprego, entre outros fatores, faz com que no imaginário do público consumidor o artesanato remeta a um produto com mais calor humano, conforme pode ser visualizado nas falas de uma das artesãs entrevistadas:

[...] o mundo se transformou, a globalização, né, tudo, o que tu tem aqui, tu tem lá, o acesso a informação é muito fácil, e os produtos da China tomaram conta, mão de obra escrava, aquela coisa toda, então, o artesanato, acho que te leva a isso, tu querer uma coisa que é feita à mão, é uma coisa que é feita, é personalizado, tu vê que tem o trabalho de uma pessoa ali, não é uma coisa feita em série, então eu acho assim, tem mão ali, tá fazendo aquele produto, tem mão, tem gente, né, eu acho que é por isso que o artesanato é valorizado agora. [...] É um resgate do que era, as pessoas procuram o que era antigamente, eu acho que é pra ver se o mundo volta a ser um pouco mais humano, acho que é isso (M., artesã do grupo Bichos do Mar de Dentro).

A referência cultural em maior evidência nos produtos artesanais também foi ressaltada pela designer entrevistada. Para ela, os consumidores estão se cansando de adquirir produtos padronizados, de baixa qualidade, como aqueles ofertados nos estabelecimentos que comercializam a preço fixo.

Eu acho que com essa massificação da produção das coisas, tudo muito parecido, tudo muito igual, a única maneira da gente conseguir algo com um pouquinho de valor agregado, alguma coisa que tenha um valor cultural, é com o artesanato. Porque é tudo tão, a produção em massa, *made in china*. As pessoas daqui a pouco vão cansar, e já estão cansando um pouco disso. Pode ver, há um tempo a gente via muitas daquelas lojas de R\$ 1,99, hoje ninguém mais aguenta [...] Tá tudo tão banalizado, e eu acho que o artesanato vem para competir com isso (K., designer e consultora do SEBRAE).

A menção à China aparece em ambos os depoimentos, evidenciando a importância que o país assumiu nos últimos anos como emblema da globalização econômica de produtos industriais massificados e baratos. Segundo dados da Confederação Nacional da Indústria (CNI, 2015), a concorrência com a China no mercado doméstico é sentida por 28% das empresas industriais brasileiras. Para as entrevistadas, o artesanato com referência cultural, especialmente na contemporaneidade, destaca-se como uma forma de agregar valor aos produtos, de se diferenciar na arena mercadológica.

A partir da exposição prévia acerca do contexto no qual está inserido o artesanato estudado na Costa Doce, a próxima seção irá apresentar os grupos de artesanato formados

pelo Projeto Artesanato do Mar de Dentro, discorrendo sobre sua formação e alguns dos resultados alcançados, evidenciando os processos de reconversão que foram aplicados nos artefatos artesanais para que se tornassem expressão de identidade territorial.

3.2.2 Reconversões

Na Costa Doce, o Projeto Artesanato do Mar de Dentro, iniciado em 2006 pelo SEBRAE de Pelotas, tinha por objetivo o fortalecimento dos núcleos de artesanato do território por meio do apoio à criação, produção e venda de produtos diferenciados, com forte identidade territorial. O Projeto, que abrangeu diversos municípios do território, recebeu apoio do SENAR, da EMATER/RS e da FIBRIA (empresa produtora de celulose de eucalipto) e conta atualmente com aproximadamente 40 artesãos.

Durante o período de ação do Projeto Artesanato do Mar de Dentro foram formados três grupos de artesãos com o intuito de remeter a diferentes aspectos do território Costa Doce: Bichos do Mar de Dentro, com produtos em técnicas diversas que representam a fauna do território; Redeiras, utilizando-se de matéria-prima pós-uso proveniente da atividade pesqueira, como redes de pesca e escamas de peixes; e, por último, o grupo Ladrilã, cujos produtos em lã remetem a aspectos culturais do território, como os ladrilhos hidráulicos e as lendas gaúchas. Estes grupos estão atualmente em atividade, contribuindo para fortalecer os sinais diacríticos de identificação com o território. Esta seção apresenta os processos de reconversão ocorridos nos grupos a partir de entrevistas e observações realizadas no território.

3.2.2.1 *Bichos do Mar de Dentro*

O grupo Bichos do Mar de Dentro, primeiro a ser criado, é composto por artesãos de diferentes municípios do território que, já possuindo domínio de alguma técnica artesanal, foram selecionados pela equipe do SEBRAE e convidados a participar do Projeto, conforme ressaltado pela gestora do Projeto:

Quando eu comecei a pensar **no público alvo do projeto** eu fui atrás de artesãos, conhecer o que eles faziam, porque a nossa proposta é sempre manter a técnica que eles já fazem, **procurando não interferir na técnica, mas aprimorar o produto deles**. [...] Bom, eu tinha que conhecer os artesãos, eu tinha que saber quem convidar, também porque a gente tinha uma certeza, que nós não iríamos ensinar a técnica para eles, não era o nosso papel, então nós tínhamos que buscar artesãos que já conhecessem as técnicas, **que tivessem uma técnica já um pouco mais aprimorada** (J. C., técnica do SEBRAE e gestora do Projeto Artesanato do Mar de Dentro, grifo nosso).

Nesta passagem, evidencia-se a relação de poder implícita na seletividade dos artesãos que iriam participar do projeto: os atores institucionais são os que definem quais as técnicas são passíveis de mobilização e o que seria uma técnica apurada.

Aqui em Pelotas tem uma feira de artesanato aos domingos, e eu fui pra feira como cliente oculta mesmo, eu fui pra feira no domingo e comecei a olhar, cada um que tinha exposição lá, que tinha um produto, **e o que eu olhava? A qualidade do artesanato que eles tinham**, se eles trabalhavam bem a pintura, se trabalhavam bem o crochê¹⁵, se quem costurava, costurava direitinho, então isso que eu olhei, e aí num próximo domingo eu fui de novo à feira e aí eu já **comecei a me identificar para eles dizendo que nós íamos fazer um projeto de artesanato, enfim, convidá-los. Fiz um cadastro e aí a gente começou** (J. C., técnica do SEBRAE e gestora do Projeto Artesanato do Mar de Dentro, grifo nosso).

Porém, os produtos por eles produzidos não eram os mesmos que passaram a ser estimulados pelo projeto, já que muitos, até então, não possuíam caráter identitário.

O artesanato da região era aquilo que é em tudo que é lugar. **Era o artesanato que tu vê que eles copiam das revistas, que na verdade fica tudo muito igual**, enfim, e eles começaram a se dar conta disso quando a gente começou a trabalhar e mostrar pra eles o quanto **podia ter um valor muito maior se eles trabalhassem alguma coisa que tivesse identidade** desse lugar, dessa região (J. C., técnica do SEBRAE e gestora do Projeto Artesanato do Mar de Dentro, grifo nosso).

Ao se referir ao artesanato previamente produzido no território como aquele “artesanato que tu vê em tudo que é lugar”, a gestora evidencia o fato de que, apesar de hoje o grupo estar consolidado e ser reconhecido nacionalmente, grande parte do artesanato produzido pelos artesãos anteriormente à ação do SEBRAE não era de cunho tradicional e nem possuíam signos de distinção territorial que pudessem ser mobilizados como estratégia de projeção identitária. Isto foi algo construído deliberadamente.

Em entrevista com uma das artesãs, compreende-se que ela migrou de outro grupo que também produzia artesanato identitário, pois o apoio institucional que o Projeto Artesanato do Mar de Dentro recebia favorecia seu rápido crescimento em comparação com os demais grupos de artesanato do território.

Eu era de outro grupo, mas tinha algumas pessoas que também migraram para esse artesanato da Costa Doce. Era bem legal também, eu bordei uma bolsa, era o vitral da Baronesa, sabe? Ah, ficou muito bonito o trabalho até, mas é que não evoluiu, e os Bichos estavam em evolução, e aí a gente, eu passei a fazer parte dos Bichos do Mar de Dentro, isso foi em 2008 (M., artesã do grupo Bichos do Mar de Dentro).

¹⁵ Renda executada com agulhas em gancho (ZATTERA, 1988).

Para a artesã entrevistada, o fato de o grupo Bichos do Mar de Dentro estar “em evolução” facilitou sua migração do outro grupo, onde ela também desenvolveu produtos com caráter identitário, como a bolsa que representa um dos vitrais do Museu da Baronesa, patrimônio cultural da cidade de Pelotas. Portanto, apesar de existir alguma produção de artesanato identitário no território além dos grupos estudados, a falta de apoio institucional faz com que seus produtos tenham pouca visualização turística.

Este fato evidencia o caráter imprescindivelmente seletivo das ações do SEBRAE junto ao artesanato da Costa Doce, pois apenas alguns artesãos foram selecionados para fazer parte do Projeto Artesanato do Mar de Dentro, deixando os demais existentes no território sem a chancela institucional. Segundo informações da Assessoria de Comunicação Social do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, o município de Pelotas sozinho possui 1.193 artesãos ativos cadastrados no Programa Gaúcho do Artesanato da FGTAS (Fundação Gaúcha do Trabalho e Ação Social).

O Projeto Artesanato do Mar de Dentro foi iniciado na cidade de Pelotas, mas o objetivo sempre foi expandir para os demais municípios da Costa Doce. A adesão de artesãos destas localidades foi promovida pela entidade SEBRAE em parceria com entidades locais. A união de diversos artesãos que até então não se conheciam para que juntos desenvolvessem um trabalho com identidade territorial e qualidade técnica, careceu de ações em nível comportamental, para que estes passassem a se identificar como grupo:

A gente fez um trabalho comportamental com esses artesãos, se trabalhou a questão de cooperação também, porque **hoje eles estão trabalhando juntos, eles são um grupo, porque a gente trabalhou muito isso com eles** (J. C., técnica do SEBRAE e gestora do Projeto Artesanato do Mar de Dentro, grifo nosso).

A afirmação “hoje eles são um grupo, porque a gente trabalhou muito isso com eles” procura evidenciar o papel aglutinador que a entidade desempenhou junto a estes artesãos, que antes trabalhavam individualmente ou em pequenos grupos. Este fato também foi evidenciado na fala de uma das artesãs entrevistadas, que reconhece a importância da entidade para a formação e manutenção dos grupos.

A gente teve, desde o início, um apoio do SEBRAE maravilhoso [...]. O SEBRAE tá sempre muito junto com a gente. Pelo menos o nosso aqui é assim, muito presente, qualquer dificuldade que a gente tenha eles tentam buscar uma solução com a gente, sabe? Maravilhoso [...] a gente tá hoje neste patamar graças ao SEBRAE (A., artesã do grupo Bichos do Mar de Dentro).

Após reunir os artesãos em potencial, a próxima etapa foi fazer as oficinas de criação com os designers para o desenvolvimento dos produtos que passariam a ser produzidos pelo grupo. O artesanato produzido pelo Projeto Artesanato do Mar de Dentro foi intencionalmente desenvolvido com o intuito de se destacar como expressão de identidade territorial.

A primeira oficina de criação, até pra envolver as pessoas, ela foi uma semana, que a gente tinha que trabalhar bastante a questão do comportamento deles também. E aí foi contratado um designer, uma equipe, na verdade era uma equipe de designers. [...] **A nossa ideia inicial era trabalhar os bichos da região** [...] que habitam as lagoas, ou que passam por aqui na época de migração, enfim, então a gente começou isso, e lá na época a gente **até antes de começar o trabalho chamamos o projeto de Arca de Noé** [...]. **E a gente foi pra oficina e começou a ver que o Arca de Noé não soava muito bem, e na oficina já começou a se falar das lagoas, falar do mar de dentro, e aí veio Bichos do Mar de Dentro, foi quando a gente realmente adotou e os artesãos também se identificaram**, e a gente começou a trabalhar a partir daí com Bichos do Mar de Dentro, e isso foram cinco anos de trabalho com esses artesãos (J. C., técnica do SEBRAE e gestora do Projeto Artesanato do Mar de Dentro, grifo nosso).

Portanto, antes mesmo do contato com os artesãos propiciado pela oficina, os organizadores do projeto já tinham o intitulado como Arca de Noé, algo que não foi tão bem recebido pelos artesãos, já que o nome acabou sendo alterado para Bichos do Mar de Dentro, em referência à região do Mar de Dentro, no território da Costa Doce. De qualquer modo, a questão de serem retratados animais locais também foi algo definido *à priori*, antes da participação dos artesãos, conforme pode ser visualizado na fala da consultora do SEBRAE e de uma das designers que participou das oficinas.

Já se tinha essa ideia. E aí se buscou, porque a FIBRIA já era parceira, se buscou um pouco de informação a respeito desses animais, quais os que estavam mais ameaçados de extinção, então teve toda uma causa ambiental. Então, a Costa Doce generalizava, se pensava mais genérico Costa Doce, e Bichos do Mar de Dentro era o foco do trabalho (K., designer e consultora do SEBRAE).

Na seletividade dos sinais diacríticos a serem acionados, está claro que os atores institucionais possuem um peso de decisão muito maior do que dos artesãos. Percebe-se que a participação prévia do parceiro FIBRIA no Projeto do SEBRAE influenciou a seleção dos animais como elementos identitários a serem acionados pelo artesanato.

A escolha da fauna como sinal diacrítico a ser acionado pelo Projeto Artesanato do Mar de Dentro está em consonância com a posição de Escobar e Pardo (2005) de que o conceito de biodiversidade vem transformando os parâmetros de avaliação da natureza, onde determinados territórios, devido à sua biodiversidade, adquirem nova visibilidade e se

convertem em objeto de renovado interesse por parte de atores tão diversos como movimentos ambientalistas, cientistas e organizações estatais.

Desse modo, os produtos artesanais resultantes das oficinas com os designers retratam claramente a iconografia local por meio da representação dos animais silvestres que vivem ou migram pela Costa Doce. São jogos, brinquedos e acessórios para casa e de uso pessoal fabricados em técnicas diversas como costura, bordado, crochê, *patchwork*¹⁶, pintura em tecido, modelagem em *biscuit*¹⁷, entre outros (Figura 12).

Figura 12 – Produtos do grupo Bichos do Mar de Dentro



Fonte: Bichos do Mar de Dentro ([s.d.])

Porém, apesar da seleção da fauna como sinal diacrítico a ser acionado não ter partido das artesãs, elas se mostram contentes por terem participado de capacitações promovidas com o intuito de aprenderem mais sobre os animais do território onde vivem. Esse conhecimento adquirido passou a ser motivo de orgulho para as artesãs, que repassam estas informações para os visitantes da loja.

Hoje, se tu perguntar para algum artesão dos Bichos eles sabem te dizer o conhecimento do bicho. O nosso artesanato não é só o fazer o artesanato, a gente passa uma história, a gente passa o conhecimento também quando a gente apresenta o trabalho. Na loja a gente também prima por isso, porque nós precisamos vender, que é a fonte de renda de muita gente, de muitos artesãos, mas além de tudo isso a gente precisa passar este conhecimento pro nosso cliente. A gente hoje tem clientes aqui que trazem outros e eles já contam a historinha. É muito legal. Nos Bichos, nos nossos produtos, a gente tem um tagzinho que ali tem a descrição do bicho, então isso é importante, porque ele leva o artesanato, leva o produto, mas ele também leva o conhecimento junto (A., artesã do grupo Bichos do Mar de Dentro).

¹⁶ Diz-se do tecido feito de retalhos de tecidos variados, costurados entre si (MICHAELIS, 2009b).

¹⁷ Massa com base de amido de milho, também conhecida como porcelana fria, pois não precisa ir ao fogo para secar.

Em relação às oficinas de criação, as artesãs do grupo Bichos do Mar de Dentro entrevistadas relataram que elas tiveram resultado positivo, inclusive por permitir que elas criassem novos produtos a partir dos requisitos apresentados pelos designers. Percebe-se, portanto, que houve incentivo à criatividade das artesãs.

[...] as nossas oficinas com esses designers nos dão a possibilidade da gente criar também, porque a gente fazia o básico, e é diferente de tu chegar e dizer assim: ‘olha, nós precisamos fazer um bicho, tu tens o material e agora eu quero produzir um quero-quero’ e a gente tinha que buscar fotos, buscar conhecimento pra botar naquele nosso material. Então, isso foi muito desafiador.

Então nas oficinas vocês também criam, não vem pronto?

Não, até porque os designers também puxam muito de nós. Então é muito legal, dependendo do designer, é muito legal. Eles não vêm com a coisa pronta, eles sabem que a gente sabe fazer e eles têm a ideia também, e a gente junto faz. É muito bom, esse processo de criação (A., artesã do grupo Bichos do Mar de Dentro).

Portanto, cada designer possui uma postura em relação ao artesanato. Os que trabalharam com o Bichos do Mar de Dentro foram elogiados pelas artesãs entrevistadas. Além disso, elas ressaltaram que quando os designers são reconhecidos, a procura pelos produtos da coleção aumenta, especialmente devido à exposição midiática que o designer promove a partir da sua atuação. Conforme ressaltado por uma das artesãs, o artesanato associado ao design acaba tendo um *status* diferenciado daquele que alçaria sozinho.

E o interessante, o importante do designer é que o designer vende. A gente não tinha esta noção no início, de que, por exemplo, uma coleção assinada por um designer tem um valor. Nas feiras que a gente vai pra São Paulo, pra Belo Horizonte, essas feiras aí fora, o pessoal chega já dizendo assim ‘ah, esse é o trabalho de fulano de tal’ e muitas vezes compram porque é do fulano de tal. Se tu tiver um trabalho dele, ou delas, tu tem um *status*. Isso a gente não tinha essa noção. E pra gente é bom, porque a gente vende, por outro lado, não sei sabe se era isso que a gente queria no artesanato, vender pelo nome. A gente vende pela qualidade, pelo produto, né. Pra nós o que interessa é isso. Mas é importante que a gente tenha, a pessoa desenvolveu o trabalho, é a valorização do trabalho daquela pessoa, daquele profissional que nos ajudou a desenvolver (A., artesã do grupo Bichos do Mar de Dentro).

É possível perceber que ao mesmo tempo em que a artesã expressa satisfação pelo prestígio que os produtos alcançaram com a ajuda do designer, ela resente o fato de alguns consumidores procurarem o artesanato produzido pelo grupo somente pela assinatura do designer. No atual cenário global, onde as relações sociais são cada vez mais mediadas por signos (LASH; URRY, 2002), produtos assinados por designers renomados conseguem maior visibilidade mercadológica. Na fala da artesã, percebe-se uma disputa entre a vantagem comercial trazida pela ação do designer e a desvantagem percebida no fato do grupo ser

reconhecido mais pelo nome do designer do que pela qualidade dos produtos confeccionados. Desse modo, em relação às ações de promoção do artesanato,

o desafio que se impõe é o de equilibrar desvios, como a padronização e fragmentação da produção provocados por novas demandas de mercado como as bijóias para desfiles de moda ou artefatos de decorações de casas de luxo, com a manutenção de rotas que garantem o valor e o sentido histórico e contextual dessa produção artesanal enquanto bem cultural (BELAS, 2012, p. 192).

O desconforto gerado nas artesãs pela demanda motivada em virtude da assinatura do designer pode ter contribuído para a busca por uma gradativa independência dos designers no que diz respeito ao desenvolvimento dos produtos. Atualmente, novos artefatos são criados pelas artesãs, sem auxílio dos designers, especialmente a partir da demanda por parte dos clientes da loja. Para determinar quais os produtos criados pelos artesãos passariam a ser expostos aos clientes, o grupo instituiu uma equipe interna responsável pela aprovação ou não desses novos artefatos artesanais, evidenciando a crescente autonomia do grupo Bichos do Mar de Dentro em relação aos designers.

Como essas oficinas não são muito seguidas, e a gente sente a necessidade do mercado, a gente vai captando, então quando tu faz um produto a gente criou uma equipe, nossa mesma de artesãos, que aprova o produto. Porque nem sempre tem a possibilidade do designer vir e dizer que tá bom, e outra, **a gente já tá num ponto que isso se tornou desnecessário, porque a gente tem capacidade de ver que uma coisa seja padrão** (M., artesã do grupo Bichos do Mar de Dentro, grifo nosso).

Porém, caso as artesãs desejem incluir esses novos produtos nos catálogos desenvolvidos pelo SEBRAE ao final das oficinas com os designers, a partir do qual é feita a divulgação e promoção dos produtos para o mercado consumidor, elas devem apresentá-los aos designers para que eles os aproveem, realizando modificações quando julgam necessário.

Há, portanto, uma clara dependência dos designers por parte dos artesãos que, segundo a fala das artesãs entrevistadas, vem sendo minimizada a partir da abertura da loja dos grupos no Mercado Central de Pelotas, pois agora eles podem criar novos produtos e sentir sua aceitação ou não frente aos consumidores. Além disso, os próprios clientes acabam estimulando o desenvolvimento de novos produtos ao demandar artefatos inexistentes na loja.

O grupo Bichos do Mar de Dentro, conseguiu alcançar o objetivo que tinha sido proposto pelo SEBRAE na sua formação: contribuir para o fortalecimento do artesanato identitário da Costa Doce. Os desdobramentos desse fortalecimento para os artesãos serão discutidos adiante. Antes, serão apresentados os outros dois grupos que posteriormente foram apoiados pelo SEBRAE no mesmo território: Redeiras e Ladrilhã.

3.2.2.2 Redeiras

O segundo grupo de artesãos formado pelo SEBRAE é atualmente conhecido por Redeiras, sendo composto por artesãs da Colônia de Pescadores São Pedro, também conhecida como Colônia Z3 (Figura 13). Fundada em 1923 por pescadores de origem açoriana, a Colônia está localizada à margem esquerda da Laguna dos Patos. No verão e outono a Laguna tem seu nível de água diminuído significativamente, o que permite a invasão das águas do Oceano Atlântico e a entrada de peixes e camarões, que atualmente constituem a principal fonte de renda dos pescadores da Colônia (NIEDERLE; GRISA, 2005). Ressalta-se que, apesar da importância socioeconômica dos pescadores para a produção de alimentos, a história oficial do território parece pouco enfatizar a existência deste grupo social. Quanto ao artesanato, Bairros e Moura (2007) evidenciaram sua existência na Colônia Z3 prévia ao início da atuação do SEBRAE, conforme o trecho a seguir:

Outro atrativo típico da Colônia durante a comemoração da padroeira local é o artesanato. Os homens pescam o peixe, enquanto que as mulheres produzem através de materiais reciclados, oriundos da pesca artesanal da Lagoa dos Patos, brincos, colares, roupas, cintos de couro de Corvina e saídas de banho, além da venda de pequenas imagens de Nossa Senhora enfeitadas com materiais provenientes da Lagoa, como: areia, conchas, redes de pesca. Materiais esses, que antes eram devolvidos para a água, ou simplesmente jogados fora. Entretanto, hoje se transformam em uma das principais fontes de renda para a comunidade local (BAIROS; MOURA, 2007, p. 3).

Figura 13 – Pórtico de entrada da Colônia de Pescadores Z3



Entretanto, durante as entrevistas foi evidenciado que não havia tradição artesanal de longo prazo no local. As mães e avós das entrevistadas, por exemplo, não produziam artesanato com materiais pós-uso da atividade pesqueira. Esta produção foi iniciada na localidade por uma moradora que passou a utilizar estes rejeitos da pesca como matéria-prima para a fabricação de bijuterias diversas (Figura 14).

Figura 14 – Colar produzido na Colônia de Pescadores Z3



Fonte: Ecomuseu da Colônia Z3 (2009)

Uma das atuais artesãs do grupo Redeiras comenta que, apesar de sempre ter feito cursos de artesanato, estes eram percebidos como passatempo, e não como uma atividade economicamente viável. Estes cursos abarcavam técnicas comumente encontradas no território, como o crochê.

Eu sempre gostei, tinha um cursinho de crochê lá e eu ia, fazia. Uma vez teve um lá na igreja, geralmente era nas igrejas que a gente ia né, ‘ah vai ter um cursinho de tantos dias lá na igreja’, a gente fazia aquelas, pirógrafos, couro, aquelas coisinhas de artesanato, aquelas bolsas, aí a gente ia lá, fazia, e aí eles davam o material, davam tudo, e a gente ia lá, tá, mas terminava o curso e deu. Uma vez a gente fez umas almofadas de feltro, muito bonitas, com umas fitas, e nunca mais, nem guardei modelo, as fitas que a gente botava, a flor, tudo, nos ensinavam né, então assim, eu sempre gostei de fazer alguma coisa, **mas nunca foi um trabalho que tivesse uma continuidade** (E., artesã do grupo Redeiras, grifo nosso).

Foi a partir da iniciativa de uma extensionista da EMATER/RS que as técnicas de artesanato com escama de peixe e redes de pesca passaram a ser estimuladas, por meio de oficinas de capacitação e aprimoramento técnico que foram ofertadas às moradoras. A EMATER/RS, portanto, foi a entidade que inicialmente buscou compor um grupo de artesãs na Colônia Z3, aproveitando-se das técnicas já utilizadas por algumas moradoras.

Aí apareceu um projeto da EMATER que tinha as escamas de peixe. Aí a gente montou um pequeno grupo e fez umas primeiras peças que eram assim, bem, a gente não modelava elas, elas eram *in natura*, a gente pintava e fazia uns chaveiros, brincos, pintados, sem corte [...]. A EMATER deu o primeiro material, trouxe material todo para a gente. E a gente fez aquela oficina, foi ótima, pra gente assim, abriu muita coisa porque a gente nunca tinha podido se juntar todas e trocar ideias, a gente nunca tinha feito isso. Entrou gente nova também, que não tinha, que não trabalhavam a escama, mas trabalhavam o fio da rede. E a gente foi se conhecendo, trocando técnicas (F., artesã do grupo Redeiras).

Em 2007, a extensionista que havia iniciado as ações de apoio ao artesanato na Z3 se aposentou. A sua substituta, ao chegar à localidade, e percebendo a grande capacidade artesanal das moradoras, buscou continuar o trabalho iniciado pela sua antecessora. Em conversa com esta extensionista, descobriu-se que foi um árduo processo organizar as artesãs em um grupo produtivo, pois estas se viam como concorrentes, competidoras, e não parceiras.

Neste mesmo ano ocorreria, em Brasília, a quarta edição da FENAFRA, Feira Nacional de Agricultura Familiar e Reforma Agrária. Era uma oportunidade para apresentar o trabalho das artesãs da localidade. Só que elas precisavam ir como grupo, e elas não se viam assim. A extensionista relatou que reuniu os trabalhos de cada uma das dez artesãs que produziam na Z3 e solicitou que elas escolhessem alguém para ir à Brasília representá-las como grupo. Para facilitar a seleção da representante, ela ressaltou que a disponibilidade de tempo para tal atividade deveria ser o fator determinante de escolha, já que muitas possuíam compromissos familiares que não lhes possibilitariam a viagem. E a escolha foi feita.

Após esta feira, outras ações foram promovidas para reforçar a continuidade do grupo de artesanato na Colônia Z3. Qualidade de vida e associativismo são os motes da EMATER/RS, assim, o foco das ações era ampliar a ação das pescadoras, apresentando-lhes uma alternativa de renda por meio da utilização de matérias-primas naturais e locais, como conchas e sementes, e proporcionando uma nova alternativa para os resíduos da atividade pesqueira, como redes e escamas.

As redes de pescar camarão, por exemplo, até então eram jogados nas lagoas, ou ficavam decompondo-se ao lado das casas. Eram montes de resíduos deste material na localidade. Também foi promovido um curso de curtimento da pele/do couro do peixe de

modo a não utilizar cromo, material tóxico, e sim tanino vegetal, extraído da casca de diversas árvores. Porém, durante a pesquisa de campo se constatou que o curtimento ainda está sendo terceirizado.

Pescando Arte foi o nome escolhido para o grupo, pelas artesãs, através de votação. A extensionista da EMATER/RS reiterou mais de uma vez, durante a entrevista, que no período em que atuava junto às artesãs da Colônia Z3 o aspecto criativo era livre, sem interferências externas, tanto na escolha do nome do grupo quanto na estética e funcionalidade dos artefatos criados. Este fato pode ser interpretado como uma crítica à ação do SEBRAE junto ao grupo, que será posteriormente retomada.

Como havia muitos problemas de relações humanas no grupo, a extensionista sentiu a necessidade de conseguir verba para obter a atuação de um psicólogo junto ao grupo. E conseguiu, por meio do Ministério da Pesca. Porém, foi uma grande dificuldade, já que não é corriqueiro que os técnicos da entidade solicitem verba para psicólogos, mesmo que uma das principais barreiras na união de indivíduos em grupos produtivos seja a relação interpessoal. O psicólogo contratado realizou uma capacitação em módulos. Isto já era 2008.

Contudo, havia a necessidade de conseguir recursos financeiros para viabilizar a continuidade do grupo, e para arrecadar fundos seria necessário escrever um projeto para pleitear verbas. As artesãs inicialmente entendiam que a extensionista da EMATER/RS deveria escrever o projeto. A extensionista, por outro lado, acreditava ser importante que elas participassem ativamente da construção do projeto para que se sentissem comprometidas e passassem a se reconhecer como grupo. E foi o que ocorreu.

Entretanto, não havia verba da EMATER para este projeto na época, e no SEBRAE estava em curso um projeto cujo objetivo era estimular a produção artesanal brasileira. Desse modo, após tratativas entre as duas entidades, uma das consultoras do SEBRAE de Pelotas incumbiu-se de representar o projeto junto ao SEBRAE nacional. E, com isso, o grupo de artesãs Pescando Arte passou a fazer parte do Projeto Artesanato do Mar de Dentro.

Em entrevista com a gestora do Projeto descobriu-se que algumas artesãs já haviam procurado o SEBRAE anteriormente, em busca de apoio para obter oficinas com designers para o desenvolvimento de uma nova linha de produtos.

[...] uma delas que me procurou aqui no SEBRAE porque ela tinha ido numa feira, acho que foi Minas ou Mato Grosso, não lembro bem, a convite da EMATER [...], e lá ela viu um trabalho que o SEBRAE tinha feito lá, com a pele do peixe, que era Mulher Peixe o nome, da coleção. E aí ela veio encantada com aquilo e achando que ela também podia fazer isso, porque elas também tinham esse resíduo da pesca (J. C., técnica do SEBRAE e gestora do Projeto Artesanato do Mar de Dentro).

Percebe-se, portanto, que inicialmente a demanda por novos produtos a serem desenvolvidos com o auxílio de designers veio das próprias artesãs que, ao visualizarem ação semelhante da entidade SEBRAE em outra localidade, perceberam o potencial latente que possuíam em mãos, dada a disponibilidade de matéria prima natural existente na Colônia Z3 e da habilidade técnica de suas moradoras, que poderia ser trabalhada em produtos artesanais visando um mercado além do território.

A gestora do Projeto considera que a ação da EMATER/RS no artesanato da Colônia Z3 não teve o sucesso esperado por não trabalhar a inovação nos produtos, o que, segundo ela, contribui para a baixa qualidade dos produtos. Como o SEBRAE é uma entidade que busca promover o empreendedorismo e a competitividade, a existência de inovação no artesanato permite que ele acesse a mercados maiores, tendo melhores possibilidades de sucesso comercial. Os artefatos diferenciados, seja na matéria-prima ou na temática retratada, possuem maiores oportunidades de se transformarem em signos de distinção em mercados simbólicos, auferindo maiores rendas para os artesãos e visibilidade para a instituição.

A Emater já tinha feito uma capacitação com as Redeiras, lá na própria colônia de pescadores, elas aprenderam a trabalhar com a escama, aprenderam a curtir o couro/a pele do peixe, e aprenderam a cortar a rede, que era a rede de pesca de camarão, que elas usam, e faziam algumas bijoias, já faziam algumas bijuterias, na verdade, e vendiam na própria localidade. **Mas não tinha muita inovação, não tinha qualidade para ir para um mercado maior** (J. C., técnica do SEBRAE e gestora do Projeto Artesanato do Mar de Dentro, grifo nosso).

Quando as artesãs da Colônia Z3 passaram a fazer parte do Projeto Artesanato do Mar de Dentro, o SEBRAE realizou oficinas de criação comandadas por uma designer de Porto Alegre para criar produtos ‘inovadores’ e, na opinião da gestora do Projeto, com maior qualidade para ir para um mercado maior. O processo de criação levou cerca de 9 meses. A coleção foi intitulada de Redeiras, em referência à rede de pesca de camarão muito utilizada nos artefatos desenvolvidos (Figura 15).

Segundo uma das artesãs, antes da ação do SEBRAE elas não possuíam reconhecimento, e conseqüentemente, demanda suficiente para conseguir comercializar os produtos de modo financeiramente viável.

Porque produzir, a gente produzia, mas não tinha uma demanda que alguém comprasse, nem conhecia, não tinha uma divulgação daquele produto [...]. Ficava só ali dentro, a gente vendia pras pessoas que conheciam. Quando dava de presente, mas não uma feira específica para aquilo ali [...], então ficava meio difícil. Aí a gente ficou um ano, mais ou menos, parada (F., artesã do grupo Redeiras).

Figura 15 – Produtos da Coleção Redeiras



Fonte: Redeiras ([s.d.])

Em entrevista com a designer que atuou na criação da Coleção Redeiras, foi possível elucidar como ocorre o processo criativo em ações promovidas pelo SEBRAE junto aos grupos de artesãos. O que normalmente ocorre é que o designer adquire conhecimentos prévios sobre a localidade, assim como sobre os artesãos e as técnicas por eles conhecidas, a partir de e-mail enviado pelo consultor local do SEBRAE. Após este diagnóstico inicial, o designer se desloca até a localidade para efetuar a oficina de criação, que dura em torno de uma semana, e resulta em artefatos artesanais de cunho identitário. Estes produtos são então fotografados e organizados em um catálogo e, posteriormente, lançados em alguma feira.

Entretanto, no caso da Coleção Redeiras, a gestora do Projeto Artesanato no Mar de Dentro conseguiu estender o tempo de ação da designer, e o período de criação das novas peças e acompanhamento da produção durou em torno de nove meses. Durante a entrevista realizada, a gestora revelou que a intenção inicial com as artesãs da colônia Z3 era seguir o protocolo do SEBRAE nacional e finalizar a coleção em uma semana. Contudo, este objetivo não foi alcançado, fazendo-a repensar as peculiaridades na relação de tempo das artesãs.

Mas no final de uma semana não tínhamos o resultado que a gente queria, e eu, como gestora do projeto, tinha que mostrar para o SEBRAE, eu fiz um investimento alto e eu tinha que mostrar qual era o resultado. Eu quase me desesperei, e eu dizia pra elas: mas como que não vai ter a coleção? Aí eu comecei a conversar com a designer e aí **a gente se deu conta que a gente está querendo atropelar pessoas que tem um ritmo de vida diferente, elas moram numa colônia de pescadores que para pescar o peixe tem que esperar, tem a época do defeso que eles não podem pescar, [...] o tempo deles é outro, sabe?** (J. C., técnica do SEBRAE e gestora do Projeto Artesanato do Mar de Dentro, grifo nosso).

Outro fato relevante e ressaltado durante a pesquisa de campo foi que antes das artesãs procurarem o SEBRAE para obter o auxílio de designers na confecção de novas peças, elas já produziam sob encomenda para uma designer que desenhava as peças e as levava para serem comercializadas no Rio de Janeiro. Contudo, neste sistema de produção, as artesãs somente proviam mão de obra para os projetos da designer. A proposta do SEBRAE era desenvolver peças com as quais as artesãs pudessem gerar maior renda para si e manter a autonomia na produção, mesmo que limitada, já que as coleções são propostas pelos designers.

Eu cheguei lá e tirei elas da zona de conforto delas, totalmente. Eu introduzi o tear [...]. Eu mudei muito o trabalho delas, e isso é que gerou um conflito ali no início, muito no início, porque depois que vendeu, depois que foi pra feira, acabou. Acabou o conflito. E hoje elas ganham muito mais (K., designer e consultora do SEBRAE).

O conflito existente no início ao qual a designer se referiu, também foi relatado pelas artesãs entrevistadas. Percebe-se que há uma clara relação de poder entre aquele que detém o conhecimento sobre o mercado e aquele que detém o conhecimento sobre a técnica. O resultado são produtos com qualidade técnica e voltados fortemente para o mercado. O fato dos produtos terem sido bem aceitos pelos consumidores abrandou a desconfiança das artesãs em relação ao trabalho da designer.

À primeira vista, a primeira oficina foi um horror. A gente achava que nem queria outra. Mas quando a gente foi pra feira e viu que funcionou [...]. A gente ia no centro [de Pelotas] e não tinha nada parecido com o produto da gente. Agora, quando tu vai pra São Paulo, em uma feira que tem mil expositores, tu vê muita coisa diferente, aí tu vê o que é funcional, o que não é, o que pode ser pra decoração da loja. A gente começou a aprender a fazer produtos também, porque primeiro era aquela coisa de chaveirinho, brinquinho, chaveirinho, brinquinho. A designer abriu um leque de ideias que nos assustou a princípio. A gente achou que não ia vender, que o nosso dinheiro estava sendo mal empregado (F., artesã do grupo Redeiras).

A maior vantagem percebida pela artesã entrevistada na aproximação com a designer foi a ampliação das possibilidades de artefatos que elas poderiam confeccionar com a matéria-prima que possuem. Antes da oficina, conforme relatado, os principais produtos confeccionados eram chaveiros e brincos. Posteriormente, passaram a produzir bolsas, carteiras, chapéus, pulseiras, entre outros, com inúmeras configurações dos materiais. Entretanto, conforme o relato de outra artesã do grupo Redeiras, o designer é o ator que determina como os produtos artesanais devem ser configurados, permitindo margem de manobra por parte das artesãs somente dentro do padrão da linha previamente criada nas oficinas de criação.

[...] depois não se fez nada daquilo, aquilo se esqueceu, também os colares que se fazia, muito bonitos, mas não era nada disso aí, juntava muita bijuteria, nada disso aí, tudo é diferente, inclusive as, tudo, tudo é diferente. Então teve o design, entrou um designer, a partir dali as gurias até podem criar alguma coisinha, mas tá dentro, como é que a gente diz, tem o designer né, ele diz 'tá vamos fazer isso', e dentro daquilo, depois de muito tempo, as gurias criam às vezes alguma coisa, mas dentro daquele padrão (E., artesã do grupo Redeiras).

Portanto, segundo as entrevistas, percebe-se que no grupo de artesanato da colônia Z3 a criação das peças é de responsabilidade da designer, sendo realizadas pequenas alterações nos produtos desde que estejam dentro do padrão da linha projetada na oficina. Esse fato foi a principal crítica levantada pelas extensionistas da EMATER/RS, pois a separação do processo de execução e projeto das peças, este agora realizada pelos designers, diminuiu a autonomia criativa das artesãs.

A designer trouxe tudo fotografado, montado, tudo desenhado. Aí quando o produto chegou no ponto que ela disse 'ah esse aqui foi aprovado', a gente fotografa, faz uma ficha técnica e ela assina aqueles produtos. Só que como ela, assim, o SEBRAE tá pagando menos oficinas, e o dia que ela veio a ultima vez foi só dois dias, aí ela ligou pra gente e disse assim 'gurias, tudo o que vocês querem fazer vocês façam e deixem a amostra pronta que eu vou olhar e vou dizer 'ah isso aqui funciona' e assino embaixo'. Então as últimas peças foram modificadas por ela, mas a gente fez muitos brincos, só para ela aprovar e para ela assinar. Hoje em dia todas as peças que a gente tem são assinadas pela designer (F., artesã do grupo Redeiras).

Outra ressalva percebida na entrevista às extensionistas da EMATER/RS foi em relação à mudança do nome do grupo, de Pescando Arte para Redeiras, percebida por elas como uma interferência externa negativa, já que o nome anterior havia sido escolhido por votação pelas próprias artesãs. Porém, a fala de uma das artesãs da Z3 entrevistadas evidencia que a alteração no nome do grupo se deu de forma gradual, influenciada pelo sucesso que a coleção obteve nas feiras que elas participaram.

A primeira feira que a gente fez foi um sucesso. E a gente chamava Pescando Arte, o nome do grupo, nós éramos doze e era Pescando Arte [...]. Aí a segunda vez que a nossa designer veio a gente montou uma coleção. E o nome da coleção chamava-se Redeiras. Aí quando a gente foi pra São Paulo [...] as gurias da feira e as pessoas tudo nos chamavam as Redeiras, Redeiras, Redeiras. Aí a gente dizia que o nome era Pescando Arte e elas ficavam meio perdidas né, então a gente desistiu do Pescando Arte e ficou só Redeiras (F., artesã do grupo Redeiras).

A alteração no nome de Pescando Arte para Redeiras pode ser um indicativo da maior aproximação das participantes à identidade de artesãs em detrimento da de pescadoras, o que pode ser explicado por uma situação de mercado mais favorável ao artesanato do que à pesca.

Contudo, apesar das críticas tecidas pelas extensionistas da EMATER/RS em relação aos aspectos sociais da ação do SEBRAE no artesanato da Colônia Z3, elas reconhecem que o resultado mercadológico da Coleção Redeiras foi positivo. Se o objetivo era gerar renda que permitisse a continuidade da produção, ele foi alcançado. Conforme pode ser visualizado na fala da gestora do SEBRAE, os grupos passaram a ter uma renda muito superior à anterior.

O grupo gostou, adorou, pra te dar um exemplo, com aquilo que elas já faziam, porque elas partiram pra fazer um produto bem diferenciado, quando eu comecei, eu fiz a pergunta para elas: quando vocês faziam o artesanato da forma que tinham aprendido primeiro, quando vocês vendiam? Ela disse: 'ah, nós vendemos quatro mil por ano'. Eu disse: tá. E agora no lançamento, no primeiro lançamento da Redeiras que a gente fez em São Paulo, elas venderam 28 mil, no primeiro lançamento, nos dois dias de feira, entendeu? Então assim, foi um salto e o trabalho foi pra outros lugares, enfim, tomou uma dimensão enorme, que elas são bem reconhecidas (J. C., técnica do SEBRAE e gestora do Projeto Artesanato do Mar de Dentro).

Esse fato foi corroborado pelas artesãs entrevistadas, sendo que o principal motivo que levou várias delas a fazer artesanato foi conseguir uma renda paralela à da pesca, especialmente devido ao baixo retorno que a atividade pesqueira tem oferecido aos moradores da Z3 nos últimos anos. Para ilustrar, no início de 2015 o prefeito de Pelotas, a pedido do presidente do Sindicato dos Pescadores da Colônia Z3, assinou um decreto de emergência para os pescadores artesanais do município devido às sucessivas safras desfavoráveis.

Uma renda paralela. Porque a gente se preocupa, quando não tem peixe não tem como fazer feira de peixe. Esse ano mesmo a gente tá vindo de duas safras frustradas de camarão. Agora a nossa renda é quase compatível com a do marido. De primeiro não era. De primeiro a gente vendia artesanato assim, pra uma vizinha, uma conhecida, para uma pessoa que queria um produto diferente. Lá de vez em quando, uma vez por mês, a gente vendia artesanato. Hoje em dia não, hoje em dia dá pra se dizer que a nossa renda é quase igual à do marido (F., artesã do grupo Redeiras).

A maior valorização dos seus produtos artesanais no mercado fez com que materiais antes percebidos como resíduos de baixo valor, como as redes e as escamas, passassem a ser considerados matérias-primas valiosas, contribuindo para aumentar o sentimento de orgulho de pertencimento à Colônia de Pescadores Z3.

As Redeiras quando elas vão pras feiras em São Paulo, elas tinham um pouco, no início, a questão de usar a rede, porque para elas a rede era lixo, era nojento até. E aí, quando elas viram que a rede era o *top* delas e que as pessoas queriam rede, elas começaram a levar pedaços de rede para as pessoas verem o que era, da onde saía, e elas achavam o máximo aquilo, sabe? Poder mostrar. Então muda o conceito, total, do resíduo. Isso é muito legal. Elas enchiam a boca para falar, isso é rede de camarão reaproveitada (K., designer e consultora do SEBRAE).

E a mudança de percepção em relação aos materiais não se deu somente entre as artesãs. Os demais habitantes da Z3, que inicialmente doavam seus resíduos da pesca para as artesãs, reconhecendo o sucesso comercial que os produtos alcançaram, passaram a comercializar esses resíduos. Assim, os ganhos econômicos gerados pelo artesanato são estendidos a outros atores do território, contribuindo, mesmo que indiretamente para a manutenção da atividade pesqueira na Colônia Z3.

E, às vezes, a gente ri que a gente andava pedindo rede pros pescadores na praia né, porque a rede era bem grande e o pescador tem que descartar ela. Às vezes eles queimavam, eles jogavam na lagoa, queimavam. E agora a gente junta lá, o velho corta. E hoje em dia eles viram reportagem na TV, sabem que a gente tem loja e eles querem nos vender a rede agora! [risos] Eles não querem mais nos dar a rede. Eles querem ganhar em cima de nós. Agora, a gente tá comprando a rede do pescador, porque as redes dos nossos maridos já esgotaram e a gente tá comprando do pescador, lá de vez em quando um nos dá uma rede (F., artesã do grupo Redeiras).

Assim, no caso Redeiras, os objetivos traçados pelo SEBRAE para o grupo foram alcançados: há geração de renda suficiente para mantê-las como artesãs em uma colônia que tradicionalmente retira seu sustento da pesca. Porém, algumas ações realizadas para que este objetivo fosse alcançado minaram a autonomia criativa das artesãs, principal crítica tecida pelas extensionistas da EMATER/RS, instituição que iniciou a mobilização das artesãs da Z3.

3.2.2.3 Ladrilã

Por fim, o terceiro grupo constituído pelo Projeto Artesanato no Mar de Dentro, denominado Ladrilã, é formado por artesãos de Jaguarão, Pedras Altas e Pelotas. Alguns dos artesãos já se conheciam e produziam coletivamente artefatos em lã, mas eram essencialmente peças de vestuário, como palas, mantas e toucas. Estes artesãos procuraram o SEBRAE para conseguir auxílio no design das peças de vestuário por eles produzidas, pois já conheciam o trabalho desenvolvido pela entidade junto a outros grupos. Entretanto, a equipe do SEBRAE tinha uma ideia diferente para este grupo, que era fazer com que eles passassem a produzir uma linha de decoração para casa, tendo como matéria-prima principal a lã.

No grupo Ladrilã nós conversamos, a equipe interna toda disse: ‘ah, a lã é um produto que vende muito no inverno, porque se faz muito mais vestuário, confecção e não tem uma linha que pudesse vender fora da época do inverno, por exemplo’. Então **a sugestão foi trabalhar a Ladrilã com uma linha de decoração, e que deu muito certo. No início a resistência foi grande porque o grupo também trabalhava muito com confecção** (J. C., técnica do SEBRAE e gestora do Projeto Artesanato do Mar de Dentro, grifo nosso).

Portanto, percebe-se pela fala da técnica do SEBRAE e gestora do Projeto Artesanato do Mar de Dentro que, por mais que a demanda pelas oficinas com os designers tenha partido dos artesãos, é a instituição que determina o tipo de produto que será desenvolvido com base no que teria maior possibilidade de ser aceito pelo mercado. No caso da lã, devido ao clima, os artigos de vestuário possuem menor aceitação fora da região Sul do país do que objetos para decoração, um dos motivos que levaram a equipe do SEBRAE a recomendar a alteração, apesar da resistência por parte dos artesãos. Além disso, já havia outro grupo apoiado pelo SEBRAE no município de Bagé que produzia artigos de vestuário em lã, e se queria evitar a concorrência entre eles.

Como nós tínhamos um grupo no SEBRAE já trabalhando, lá no pampa gaúcho, [...] chamado Lã Pura, então eu disse: **‘nós não vamos incentivar um outro grupo a trabalhar com vestuário, porque nós vamos tá fazendo concorrência um com o outro, vamos tentar fazer uma coisa diferente aqui com o Ladrilã’** (J. C., técnica do SEBRAE e gestora do Projeto Artesanato do Mar de Dentro, grifo nosso).

A abordagem mercadológica do SEBRAE, que defende inovações estéticas nos padrões tradicionais com o fim de acompanhar tendências de mercado, ilustrada na alteração dos produtos a serem produzidos pelo grupo Ladrilã, vem sendo criticada por diversos pesquisadores, que acreditam que o mercado não deve sozinho definir a conformação das peças, pois “quando o trabalho é mediado apenas pela dimensão econômica há o risco do artesão perder a sua condição de artífice constituindo-se apenas como mão de obra de produtos concebidos por outro” (BELAS, 2012, p. 190).

Contudo, a dimensão econômica é importante para assegurar a continuidade da prática artesanal como um meio de subsistência para os artesãos e não deve ser deixada de lado. É o encontro entre as adaptações estéticas, visando melhor inserção do produto no mercado e os nexos simbólicos constitutivos do ofício que deve ser estimulado. Ou seja, segundo Canclini (1983), o ideal é o equilíbrio entre os aspectos culturais e econômicos do fazer artesanal.

Segundo uma das artesãs do grupo Ladrilã, na primeira oficina que elas participaram, a designer responsável buscou desenvolver uma linha de produtos mais tradicionais, resgatando aspectos simbólicos do território do pampa gaúcho trabalhados com a lã grossa e sem tingimento. Porém, a coleção resultante não agradou os artesãos, pois, segundo ela, os produtos tinham pouca saída, já que eram pesados e caros. Além disso, não agradavam os consumidores de outras regiões do Brasil, onde o frio não é tão rigoroso como no Sul.

Foi assim, a primeira coleção não foi muito boa, não teve uma boa aceitação, ela foi muito, muito tradicional. **Muito aquela coisa assim do gaúcho, muito regional, lá do final da campanha, sabe? As cobertas grossas, pesadas, e não conseguimos um mercado fora daqui.** Muito lembrando a lã que era antigamente, porque antes a lã não tinha cor, era só nas três cores naturais né, e a lã era diferente, era uma lã, um trabalho que a gente trabalhava com a lã lavada a mão, cardada a mão, ela fica mais dura. (T., artesã do grupo Ladrilã, grifo nosso).

Fica claro que estes grupos, apesar de serem sediados e inspirados por temas do território da Costa Doce, possuem clientela que o extrapola geograficamente. Apesar de ser um produto identitário, ele não é somente comercializado no território. Este fato demonstra que o artesanato do território está em íntima relação com o mercado, os produtos precisam de demanda ou param de ser produzidos. Como uma das artesãs confidenciou, quando não há demanda, não há estímulo para continuar a produção.

Já a segunda coleção foi liderada por designers distintas e buscou vincular o artesanato a usos atuais para atingir maior número de compradores. Os artefatos desenvolvidos passaram a utilizar um fio de lã mais fino e focar em produtos decorativos com o intuito de agradar também consumidores de localidades quentes, ampliando a demanda.

[...] a gente passou a fazer, trabalhar com o fio mais fino, começou a trabalhar cor, e começou a trabalhar outras técnicas, não só a tecelagem, porque antes era muita coisa de tecelagem, aí tu começa também a concorrer com muita gente que faz em casa né, e os próprios chineses [...]. **Com a lã bem mais leve, a gente conseguiu entrar num mercado tipo São Paulo, porque se eu fizer hoje uma manta muito pesada, tipo fio grosso, eu vendo aqui, mas lá que não faz frio, eu não vendo.** Aí, se a gente fizer ela mais fina, mudar os tons, botar cor, isso a gente já vende, a gente vendeu em São Paulo, vendeu no Rio, que normalmente é lugar que faz calor. (T., artesã do grupo Ladrilã, grifo nosso).

A coleção, intitulada 'Lã em Casa', resultou em produtos artesanais para a decoração da casa, como almofadas, mantas, vasos, luminárias, entre outros. Alguns exemplos podem ser visualizados na Figura 16. Estes artefatos, apesar de serem produzidos em lã, matéria-prima abundante no território, e terem referencial simbólico na cultura do gaúcho ou na fauna regional, possuem uma estética inspirada nas tendências de moda, contribuindo para aumentar a aceitação das peças no mercado.

Para a gestora do SEBRAE entrevistada, o fato de alguns dos artefatos desenvolvidos durante a oficina conduzida pelas designers terem sido premiados é motivo de orgulho para o grupo, mesmo que a criação e assinatura da peça sejam das designers. Percebe-se claramente que, para o SEBRAE, o êxito da coleção é medido pela abrangência mercadológica das peças, catalisada pela aproximação com o design e, conseqüente, maior inserção do artesanato no mercado ditado pela moda. Sendo as relações de poder evidenciadas pela ação de uns sobre a

ação dos outros (FOUCAULT, 1991), fica visível a relação de poder existente entre aqueles que projetam e aqueles que produzem. As assinaturas de designers reconhecidos no projeto das peças artesanais as promovem midiaticamente e, conseqüentemente, mercadologicamente, conforme depoimento:

[...] Hoje elas são premiadas, e aquelas luminárias que elas têm, que tá lá na loja e que elas vendem em vários lugares foi premiada em vários lugares, em feiras que elas expuseram. Eu acho que o casamento do designer com o artesão hoje tá dando uma identidade, um produto mais qualificado para o mercado (J. C., técnica do SEBRAE e gestora do Projeto Artesanato do Mar de Dentro).

Figura 16 – Produtos do grupo Ladrilã



Fonte: Ladrilã ([s.d.])

Em relação ao processo criativo, durante a pesquisa de campo se constatou no discurso das artesãs entrevistadas que, passado um tempo das oficinas, eles começaram a criar novos produtos com base na interação diária com o público consumidor, e sentiram-se confiantes para desconsiderar o julgamento da designer e produzir o que acreditavam ser um bom artesanato para o grupo. Este fato demonstra a aquisição de poder e gradual independência dos artesãos frente aos atores institucionais.

Há horas queria fazer tipo um terço, um terço de bolinhas, aí a gente levou pra designer a ideia e ela disse: ‘ah, não, já parte pro lado religioso, não sei o que’. Não gostou da ideia, não vamos colocar. A gente fez pra loja, o terço, e foi super bem aceito, vendido, ficou bonito, e agora nessa última feira eu levei, e a gente teve um monte de encomenda. Então são coisas assim, que as vezes o designer não aprova e a gente termina no dia a dia de coisas que pedem pra fazer e termina vendendo super bem (T., artesã do grupo Ladrilã).

Uma característica que diferencia a Ladrilã dos demais grupos estudados é que alguns de seus membros também produzem individualmente, inclusive possuindo marca própria. O motivo que levou estes membros a ingressar no projeto do SEBRAE foi exatamente a visibilidade proporcionada por trabalhar junto a designers de renome. Desse modo, tendências de mercado e visibilidade comercial seriam os objetivos para os artefatos produzidos pelo grupo, o que se pode afirmar que tem sido alcançado.

3.2.3 Decorrências

Esta seção objetiva debater os desdobramentos dos processos de reconversão ocorridos no artesanato da Costa Doce, evidenciando os sentidos despertados nos artesãos e como se efetiva a sua participação na seletividade dos sinais diacríticos a serem reconvertidos. Os casos expostos reiteram o valor atribuído aos produtos artesanais que buscam expressar aspectos identitários do território onde são produzidos, seja por meio da representação de elementos característicos da região, como no caso do grupo Bichos do Mar de Dentro, seja por meio da realocação de matéria-prima abundante e utilizada tradicionalmente em outro processo produtivo, como no caso dos grupos Ladrilã e Redeiras.

Na contemporaneidade, frequentemente os significados simbólicos dos artefatos são produzidos dentro do ‘terceiro espaço’, em estreita relação com as práticas discursivas e, assim como as identidades, são temporais e relacionais. As tecnologias de informação e comunicação contemporâneas potencializaram as hibridações na prática artesanal, cujos significados simbólicos são cada vez mais representantes de uma tradução cultural. Como previamente evidenciado, os artefatos produzidos pelos grupos da Costa Doce foram desenvolvidos em oficinas comandadas por designers vindos de centros maiores, como Porto Alegre ou São Paulo. Este fato evidencia o caráter híbrido do artesanato identitário produzido no território, tendo sido deliberadamente projetado de modo a que faça referência aos elementos identitários previamente selecionados do território.

Para Stross (1999), os híbridos, em particular no domínio cultural, são muitas vezes criados para cumprir funções ambientalmente sancionadas, para preencher as necessidades contextuais, ou para aproveitar as oportunidades criadas pelas novas situações. Neste caso, as oportunidades mercadológicas, possibilitadas pela maior valorização dos bens simbólicos e pelo crescimento da demanda turística, formam o pano de fundo para a reconversão do artesanato previamente existente no território em artesanato identitário.

Compreende-se, portanto, que o Projeto Artesanato do Mar de Dentro promoveu estratégias de reconversão no artesanato existente no território com o intuito de ser reinserido em novas condições de produção e mercado. Signos de identificação com o território foram deliberadamente atribuídos aos artefatos artesanais pelos designers para que eles passassem a se tornar expressão de identidade territorial nos processos de construção e projeção identitária já em andamento na Costa Doce.

Em consonância com a noção de modelo/série de Baudrillard (2009), é possível alegar que, no caso dos objetos artesanais, os poucos artefatos designados de ‘arte popular’ ou ‘objetos de desejo’ representam o modelo, o ideal a ser alcançado pela série, cuja fascinação reside no prestígio que tais peças adquirem no mercado. Essa distinção pode ser comprovada nos materiais gráficos produzidos pelo SEBRAE que apresentam o artesanato brasileiro como arte regional (Figura 9) em um claro intuito de aproximá-lo do modelo, onde o valor simbólico sobressai.

O deslocamento da predominância do valor de uso, denotativo, para o valor simbólico, conotativo, é, portanto, um modo de tentar aproximar a série do modelo. Os grupos de artesanato estudados na Costa Doce são exemplos deste deslocamento. Durante as entrevistas foi verificado que, previamente à ação do SEBRAE, eles comercializavam os artefatos especialmente pelo seu valor de uso, seja adornar, agasalhar ou presentear. Posteriormente, quando designers passam a ‘assinar’ as coleções, as peças se tornaram signos no mercado de bens simbólicos. De bijuterias, ganharam o status de bijoias. De artesanato, passaram a peças de arte. Esta ressignificação pode ser confirmada pelos seguintes trechos encontrados nas páginas de divulgação dos grupos na internet:

A Coleção Redeiras apresenta produtos produzidos pelas mãos de um grupo de artesãs da Colônia de Pescadores São Pedro – Z-3, localizada no extremo sul do Brasil. **Elas transformam lixo em arte**, reciclando escamas de peixe, redes de pesca e couro de peixe (REDEIRAS, [s.d.], grifo nosso).

A lã é arte. Graças às técnicas utilizadas no tecido de lã, pode adquirir as mais diversas formas estéticas, transformando-se em **verdadeiras peças de arte** (LADRILÁ, [s.d.], grifo nosso).

A narrativa que acompanha os produtos é utilizada para inventar o simbólico (STEWART, 1993), contribuindo para a aproximação do artesanato do modelo que está sendo perseguido no momento, determinado pela moda. As narrativas auxiliam no deslocamento do artesanato em direção a um crescente valor simbólico, alcançando melhores resultados na arena dos mercados. Esse contexto pode se tornar positivo para os artesãos quando eles se

apoderam do processo, quando possuem autonomia de definir os rumos que querem para o seu artesanato. Caso contrário, tornam-se mão de obra, apenas confeccionando os artefatos projetados por designers, desassociando as etapas de criação e produção que sempre se fizeram presentes na atividade do artesão.

[...] muitas vezes, muitas interferências que feriram radicalmente as comunidades [...] no seu fazer criativo, onde o designer chegava e apelando para o discurso da competência, a partir de um domínio de classe muito forte, implantava uma verdade que era dele: “eu sou aquele que sabe, eu sou o representante de uma camada social que tem o domínio do saber e o artesão é o representante da camada social que tem a habilidade no fazer”. Quer dizer, aquela velha dicotomia entre o pensar e o fazer, pela qual cabe a mim pensar, criar, conceber a coleção, projetar a coleção, porque eu domino o que o mercado quer, domino as novas tendências, fui para Milão, fui ver o desfile na Itália, então, esse saber é meu, e eu projeto e você vai fazer, você é artesão, você é extremamente habilidoso, você domina a técnica, você vai executar o que eu projetar (KELLER, 2011, p. 195).

Segundo o antropólogo Ricardo Lima, em entrevista a Paulo Keller, é possível mudar esse quadro se passar do modelo de design no centro, que se julga a cabeça que vai pensar o processo de criação do objeto, para o design no lado, colocando-se em nível de igualdade com o artesão (KELLER, 2011). “Trata-se sim, duma colaboração que tem muito a ver com um processo de consciencialização [...] que lhes há de facultar a integração dos seus valores, usos e formas de expressão características, num universo novo e mais amplo” (FERREIRA, 1983, p. 117-8). Borges (2011) entende que a aproximação de designer e artesão é importante devido ao impacto social e econômico que gera e por seu significado cultural.

A aproximação entre designers e artesãos é, sem dúvida, um fenômeno de extrema importância pelo impacto social e econômico que gera e por seu significado cultural. Ela está mudando a feição do objeto artesanal brasileiro e ampliando em muito o seu alcance. Nessa troca, ambos os lados têm a ganhar. O designer passa, no mínimo, a ter acesso a uma sabedoria empírica, popular, à qual não teria entrada por outras vias, além de obter um mercado de trabalho considerável. O artesão, por sua vez, tem ao menos a possibilidade de interlocução sobre a sua prática e de um intervalo no tempo para refletir sobre ela (BORGES, 2011, p. 137).

Contudo, Borges (2011) também ressalta que o trabalho resultante deste intercâmbio deve ter significado e relevância para a comunidade local, de modo que possa ser continuado sem a atuação direta do designer. Além disso, a interação entre designers e artesãos deve ser uma interação que não considere as pessoas com instrução formal como superiores às demais.

No caso Costa Doce, percebe-se que há, ao menos na retórica, uma preocupação para que a relação entre os designers e os artesãos seja respeitosa, uma troca de experiências e não

de submissão ao conhecimento técnico (do designer) pelo tácito (os artesãos). Essa intenção foi exposta pela gestora do Projeto Artesanato do Mar de Dentro:

A união do design com o artesão dá um trabalho muito rico. Uma coisa que eu acho que a gente fez, que a gente sempre procurou fazer, e que eu acho que tem que ser feito é o respeito ao artesão, aquela técnica que ele tem, o designer tem que saber que o artesanato, todas as ideias que ele tem, se não tiver o artesão pra fazer, talvez ele não consiga ter o resultado que ele imagina. Então acho que isso a gente colocou bem e foi bem tranquilo porque os nossos designers que trabalharam conosco [...], eles souberam e sabem respeitar o artesão. E eu acho que isso é muito importante (J. C., técnica do SEBRAE e gestora do Projeto Artesanato do Mar de Dentro).

Além disso, a atuação de uma psicóloga consultora durante as oficinas de criação facilitou a interação entre os designers, com suas ideias para o grupo previamente estabelecidas, e os artesãos, com sua realidade, seus anseios e aspirações, que não são necessariamente as mesmas dos atores institucionais.

[...] porque geralmente a primeira coisa é reclamar: ‘ah, mas isso não fazia, isso não gosto, isso não sei, não vai dar certo’. [...] tanto que nós tínhamos uma psicóloga junto ao grupo, consultoras nas reuniões acompanhando pra tratar isso com eles (J. C., técnica do SEBRAE e gestora do Projeto Artesanato do Mar de Dentro).

Portanto, o discurso institucional no caso dos grupos de artesanato apoiados pelo SEBRAE no território da Costa Doce está em consonância com o proposto na literatura sobre o assunto: o modelo de design ao lado, trabalhando com os artesãos e para eles. Porém, as relações de poder se fazem presentes, mesmo sem a intenção dos envolvidos. Um exemplo pode ser visualizado no fôlder de divulgação da exposição da coleção Lã em Casa, a segunda produzida pelo grupo de artesanato Ladrilã, pelo museu A CASA, localizado em São Paulo (Figura 17). Percebe-se que o foco é exclusivamente nos objetos, há uma clara despersonalização, não havendo menções aos atores envolvidos na produção das peças. Na descrição da mostra, por outro lado, os atores foram aludidos, mas os produtos são apresentados como tendo sido desenvolvido pelas designers, com parceria das artesãs. O que, segundo a normatividade da literatura crítica sobre a relação entre designer e artesãos, deveria ser o contrário: objetos desenvolvidos pelas artesãs, com parceria das designers.

A CASA museu do objeto brasileiro apresenta a exposição Lã em Casa, de objetos artesanais desenvolvidos pelas arquitetas e designers Tina Moura e Lui Lo Pumo, em parceria com artesãos do grupo Ladrilã, das cidades de Pelotas, Jaguarão e Pedras Altas, Rio Grande do Sul. O material prosaico – a lã – surpreende em novas formas de utilização e técnicas inusitadas, criando uma linha de objetos utilitários e decorativos para casa e também acessórios pessoais (MUSEU A CASA, 2012).

Figura 17 – Fôlder da exposição Lã em Casa



Fonte: MUSEU A CASA, 2012.

A omissão da personificação dos artesãos e a importância desproporcional dada ao nome dos designers envolvidos é um dos principais alertas feitos pelas extensionistas da EMATER entrevistadas em relação à atuação dos grupos estudados. Uma vez que, para elas, a inexistência da indicação no produto do nome do artesão que o produziu faz com que a identidade individual de cada artesão seja suplantada pela identidade de grupo do produto SEBRAE, o que acaba por promover o nome dos designers como ‘proprietários’ dos objetos desenvolvidos pelos grupos.

Como destacado por Foucault (1991), o poder não é tomado exclusivamente como o monopólio da força ou consenso institucional, mas uma rede de relações onde os efeitos do poder são sentidos na ação de uns sobre as ações dos outros. Se, segundo Foucault (1991), o exercício do poder consiste em conduzir condutas e em ordenar possibilidades, pode-se afirmar que o fôlder da exposição Lã em Casa é ilustrativo das relações de poder existente entre artesãos e designers, estes comumente mais bem posicionados na rede de relações de poder. O desequilíbrio das forças que atuam em cada esfera acaba por estabelecer a distinção, mesmo que implicitamente, reforçando a separação há muito existente entre aqueles que projetam e aqueles que produzem.

Em relação à qualidade de vida, percebeu-se uma clara mudança para as artesãs entrevistadas com a participação no Projeto do SEBRAE. Tanto nos aspectos pessoais, como no caso da artesã do grupo Bichos do Mar de Dentro que conseguiu superar a depressão ao realizar artesanato, quanto nos aspectos financeiros, como o caso daquelas artesãs do grupo

Redeiras que agora não mais dependem da renda dos seus maridos para adquirir bens de consumo. Estas mudanças também foram evidenciadas pela designer durante a entrevista.

Eu acho que um bom exemplo disso é as Redeiras. Por quê? Porque ali, além de ter toda essa mudança de pensamento, de consciência ambiental, mudou total com a utilização da rede, também teve a questão social que gerou renda não só para as artesãs, mas agora a terceirização do processo está se ampliando, maridos na época do defeso, que eles não podem pescar, eles pegam e trabalham pra elas. Eu acho que ali é um grande exemplo, as mulheres que ajudavam os maridos, agora elas além delas não ajudam, elas conseguem se sustentar, e ainda pagam para eles. Inverteu todo o processo, sabe? Elas estão ganhando mais que os maridos. E, uma das vezes que eu tive lá, uma delas me convidou para almoçar na casa dela, e me levou e me mostrou: 'olha, a cozinha eu que comprei, o micro-ondas eu que comprei'. É uma mudança muito grande na vida dessas pessoas, não só por elas estarem complementando, ou até, andando junto com os maridos na questão da renda, mas a consciência ambiental mudou muito para aquelas pessoas ali, elas têm outra visão na questão do reaproveitamento da rede. Até quando elas estavam tingindo o couro, elas estavam usando um material tóxico, eu disse: 'como que vocês vão ser um grupo ecologicamente correto usando este produto?' Aí, elas pararam com isso. Então, eu acho que tem várias influências essa questão do trabalho do designer, como ele pode influenciar (K., designer e consultora do SEBRAE).

As mudanças positivas no aspecto da consciência ambiental também foram ressaltadas por uma das artesãs entrevistadas. A utilização dos resíduos da pesca como matéria prima para o artesanato, fez com que aqueles diminuíssem consideravelmente.

Sempre quando a gente fala pras pessoas a gente quer falar na mudança que teve na Z3, na colônia. Porque a gente sempre explica muito que a pele que a gente tira, que a gente tá fazendo aquela bolsa ali, que eu tô vendendo aquela bolsa, não tá dentro da lagoa, não tá rolando. A escama de peixe não tá poluindo a beira da praia que os veranistas vêm tomar banho. Aquela rede não tá mais sendo queimada né, ela não tá mais sendo jogada no fundo da lagoa, que mata os peixes, mata outros bichos que vem, né? Então, a gente sempre fortalece isso que essa bolsa que tu tá levando tá ajudando, um lugarzinho lá pequenininho né, mas tá (F., artesã do grupo Redeiras).

Além disso, o fato dos grupos criados pelo Projeto evidenciarem elementos identitários do território contribuiu para o sentimento de pertencimento dos artesãos participantes, que agora passam a ter orgulho de poder contribuir para a valorização do território do qual fazem parte. Para Borges (2011), os produtos que trabalham as identidades culturais locais fazem com que os artesãos envolvidos tenham maior estima em relação às suas origens e ao seu cotidiano, aumentando seu sentido de pertencimento.

Com base nas entrevistas e observações, percebe-se que, ao menos para as artesãs entrevistadas, participar do Projeto Artesanato do Mar de Dentro está sendo uma experiência positiva, apesar de ser uma construção recente e não uma atividade tradicional do território.

Há um claro sentimento de orgulho por parte das artesãs, por estarem participando da consolidação e projeção da identidade da Costa Doce, território ao qual pertencem.

Até vou te dizer, até no sentido de tu te sentir [...] diferente, e faz bem pra ti que tu tá falando aquilo ali, tu tem segurança daquilo que tu tá falando e que é uma coisa que tu vivencia. Como é que eu vou te explicar, eu antes nem dava bola, eu via os passarinhos, ‘ah passarinho’, agora não, agora eu passo, lá, eu moro lá na praia, né, lá no Laranjal, eu passo, ‘olha!’, aquilo me dá uma ternura de ver, a noivinha na cerquinha. Ver o biguá, [...] e eu conheço, e eu conheço graças ao artesanato. Isso eu acho muito legal. E isso não é só eu, tu nota nas pessoas que é assim, aqui mesmo vem uns sabiás e uns, aqueles amarelinhos, bem-te-vi, ‘ah! Olha que bonitinho!’ É, a gente fica, parece assim que eles são, fazem parte da gente mesmo, e isso eu acho que é o mais legal, sabe? (M., artesã do grupo Bichos do Mar de Dentro).

Para a gestora do Projeto Artesanato do Mar de Dentro, a identificação do artesanato com o território contribui para o fortalecimento identitário do próprio território Costa Doce.

Quando a pessoa leva um produto do Bichos, ela sabe que é um produto feito aqui nessa região, por artesãos dessa região, os bichos que são encontrados aqui. Embora, às vezes, sejam bichos que são migratórios, que só passam, mas eles fazem parte do ambiente da região (J. C., gestora do Projeto Artesanato do Mar de Dentro).

Esta identificação dos grupos com o território facilitou que o SEBRAE conseguisse propiciar aos grupos um espaço no recém-reformado Mercado Central de Pelotas. O nome da loja foi escolhido pelos artesãos: Artesanato da Costa Doce. O estabelecimento comercial dos grupos no Mercado Central, portanto, também contribui para reforçar o nome Costa Doce como identidade territorial, aspecto ressaltado pelas artesãs (Figura 18).

Figura 18 – Loja ‘Artesanato da Costa Doce’ no Mercado Central de Pelotas



Em visita à loja, foi possível visualizar logo na entrada um painel com *post-its* com recados de visitantes de vários lugares do Brasil e do mundo, motivo de orgulho para as artesãs que são as responsáveis pelo cuidado da loja e evidência do reconhecimento e popularidade do seu artesanato. Durante o período do estudo de caso percebeu-se que o estabelecimento recebe visitantes de diferentes Estados do Brasil, especialmente devido à existência da Universidade Federal de Pelotas, que agrega estudantes de origens diversas.

A loja Artesanato da Costa Doce é totalmente gerida pelos artesãos, que se revezam no atendimento ao público e demais atividades demandadas pelo estabelecimento. Os produtos são expostos sem clara distinção entre os grupos, exceto pelo seu posicionamento nas paredes: à esquerda é possível encontrar os artesanatos das Redeiras, mais à direita os dos Bichos do Mar de Dentro, e centralizado entre os dois estão os produtos do grupo Ladrilã (Figura 19). A disposição dos produtos é definida de acordo com a oferta, todavia se percebe que não há destaque desproporcional para algum grupo, todos são apresentados ao público com o mesmo grau de importância. Além disso, independente do grupo ao qual faz parte a artesã que está comercializando os produtos na loja, ela discorre sobre os demais com o mesmo domínio.

Figura 19 – Interior da loja ‘Artesanato da Costa Doce’ no Mercado Central de Pelotas



Outro aspecto relevante evidenciado na fala de uma das artesãs é em relação ao caráter diferenciado do artesanato dos grupos pesquisados que, apesar de representarem o território Costa Doce, não possuem o nome do território ou municípios impresso no produto, somente na etiqueta explicativa que o acompanha.

E uma coisa interessante, a gente, o nosso artesanato, é um artesanato diferenciado, ele não leva nome específico. A gente até tá pensando em fazer uma linha nesse sentido, porque às vezes as pessoas vêm e querem levar uma camiseta ‘estive em Pelotas’, sabe? Essa coisa mais básica assim. E às vezes a gente também viaja e quer levar alguma coisa. Então tu dar um que é daqui, foi feita aqui, isso tem que dizer. Mas tem a etiqueta. E outros segmentos, né, que tem mais assim (A., artesã do grupo Bichos do Mar de Dentro).

Percebe-se, na fala da artesã, que os produtos artesanais dos grupos pesquisados diferenciam-se de *souvenirs* mais generalizados, pois cada grupo faz referências a alguns aspectos do território Costa Doce sem trazer explicitamente a relação entre eles. Isto somado ao fato de a loja se chamar Artesanato da Costa Doce faz com que muitos consumidores entrem no estabelecimento procurando produtos com os dizeres ‘estive em Pelotas’, um tipo de *souvenir* diferente do que a proposta dos grupos estudados.

No Mercado Público há outro estabelecimento que comercializa *souvenirs* como canecas, camisetas, blocos de notas (Figura 20). A maioria é produzida industrialmente, não constituindo em um concorrente direto para os produtos do Artesanato da Costa Doce.

Figura 20 – Loja de *souvenirs* no Mercado Central de Pelotas



Fonte: Pesquisa de campo

Além de comercializarem seus produtos na loja do Mercado Público, onde podem tratar diretamente com o público consumidor, os grupos do Projeto Artesanato do Mar de

Dentro também participam de feiras onde podem negociar com lojistas de diferentes partes do Brasil, e até exterior, que revendem seus produtos.

Quando a gente foi pra Minas a gente abriu muitas portas, a gente conseguiu quatro lojistas, e a gente conheceu uma moça da França, aí a gente exportou, a gente fez a nossa primeira exportação, que foi da biojoia. A gente fez acho que cinco encomendas pra ela e estamos esperando ela nos contatar de novo para fazer. E foi a nossa primeira experiência em exportação, ficamos muito faceiras, muito contentes. E a gente tem lojistas que nos encomendam todo o ano, todo o ano, agora a gente tá mandando uma pra Fortaleza, que é da bolsa Lagoa dos Patos, que é o nosso carro chefe, que ganhou o prêmio da moda casa lá em São Paulo, do museu moda casa ela ficou em segundo lugar (F., artesã do grupo Redeiras).

Um aspecto interessante é que estas feiras são voltadas exclusivamente para o comércio de artesanato, entretanto, a demanda por novidades é muito grande, de modo que as artesãs se envergonham de participar de duas edições da mesma feira com os mesmos produtos. A demanda do mercado por novidades faz com que elas estejam sempre buscando alterar os produtos existentes ou criar novos.

Porque a feira de São Paulo mesmo que a gente foi, a última que a gente foi, a gente levou os mesmos produtos que a gente levou na primeira. **E aí o lojista vai querendo novidade. Aí ele disse, ‘ah, qual é a novidade?’** ‘A novidade é a cor’, eu disse pra ele, ‘a gente tá tingindo em três tons agora, a gente tingia no primeiro uma cor só, aí a gente começou a tingir em dois tons, e agora a gente tá tingindo em três tons’, eu disse pra ele. Fizemos uma bolsa menor, porque às vezes as mulheres queriam a Lagoa dos Patos menor, com fecho, a gente fez uma menor com fecho. [...] Então ficou, mas novidades mesmo a gente não tem né (F., artesã do grupo Redeiras, grifo nosso).

Em uma sociedade de consumidores, a instabilidade dos desejos e a insaciabilidade das necessidades resultam na tendência ao consumo instantâneo de novidades logo descartáveis (BAUMAN, 2008). O consumismo contemporâneo, em oposição às formas de vida precedentes, associa a felicidade não tanto à satisfação de necessidades [...], mas a um volume e uma intensidade de desejos sempre crescentes, o que por sua vez implica o uso imediato e a rápida substituição dos objetos destinados a satisfazê-la” (BAUMAN, 2008, p. 44). A segurança advinda da posse de objetos duráveis e de longo prazo na sociedade sólida-moderna de produtores é substituída pela incansável busca por satisfação, que por sua vez só é alcançada temporariamente. Desse modo, quando o artesanato passa a se inserir nos circuitos comerciais, sendo produzido com o intuito principal de gerar renda, a novidade se torna um requisito imprescindível para manter os consumidores interessados nos produtos. Mesmo bolsas premiadas, como a Lagoa dos Patos confeccionada pelas artesãs do grupo Redeiras,

precisam se adequar à demanda constante por novidades imposta pela sociedade de consumidores.

Além disso, as artesãs entrevistadas evidenciaram o caráter comercial do artesanato produzido por elas, cujo objetivo maior é alcançar a venda, gerar renda. Assim, elas precisam se adequar às demandas mercadológicas para continuar comercializando os produtos.

[...] a gente quer vender, **artesão quer vender**. Artesão quer chegar na feira com uma bolsa que seja funcional, que seja bonita, que chame a atenção e que a pessoa leve (F., artesã do grupo Redeiras, grifo nosso).

[...] porque a intenção do artesão não é criar por criar, **além de tudo é vender** (T., artesã do grupo Ladrilã, grifo nosso).

Porém, elas compreendem que o que diferencia o produto que elas comercializam é a manualidade do processo do artesanato, fator que impossibilita a criação de muitas peças em um pequeno espaço de tempo. Este fato é constantemente ressaltado aos lojistas, que seguidamente solicitam pedidos de grande quantidade de peças, muitas vezes impossíveis de cumprir dentro de um processo de produção artesanal.

Na última feira que eu fui eu fui bem firme nessa parte: ‘o senhor tá olhando’, porque, por exemplo, eles encomendaram umas bolas, umas bolas que a gente faz que não quer dizer que sejam de natal, aquelas lá, são umas bolas decorativas que tu pode usar no centro de mesa, colocar um essência pra perfumar o ambiente e a lá conserva. Eles compraram as bolas, bom, ‘queiro deixar bem claro o seguinte, essa bola o senhor tá comprando a ideia, da bola, o senhor pode me dizer a cor que o senhor quer, o resto, o artesão vai criar, não faço, ou se quiser essa, ela vai ver, pode ser esse desenho, mas não necessariamente vai ser as 20 bolas iguais, não tem como fazer, é humanamente impossível’ (T., artesã do grupo Ladrilã).

Há, portanto, alguns lojistas que demandam produtos de forma incompatível com o sistema artesanal de produção. A produção de produtos aparentemente artesanais, mas em um sistema de produção industrial, é denominada de ‘industrianato’, condição frequentemente combatida pelas artesãs entrevistadas.

Durante uma das visitas realizadas ao município de Pelotas estava ocorrendo a FENADOCE, Feira Nacional do Doce, maior evento da região. Os grupos do Artesanato da Costa Doce estavam com um estande na feira, onde se lia Artesanato SEBRAE/RS. Ao indagá-las sobre sua participação na feira, constatou-se que o estande foi pago pelo SEBRAE e pelo Sindilojas como forma de possibilitar a participação dos grupos na feira, que não teriam condições financeiras de comprarem um estande por conta própria.

Portanto, o fato de os grupos serem apoiados pelo SEBRAE possibilita sua participação em eventos onde, de outra forma, não teriam como participar. O mesmo ocorre com o grupo Redeiras e a sua relação com a EMATER/RS, que as permite participar de eventos promovidos pela instituição, como a Expofeira Pelotas.

A gente se dá muito bem com as gurias né [da Emater], agora mesmo teve uma feira para agricultor, a Expofeira, e a gente foi porque a [extensionista da Emater] convidou, montou o estande pra gente, aí a gente foi. Sem custo algum, só do transporte, aí a gente foi. Foi bom. A gente fez bastante contato. É sempre assim, estamos sempre se conversando, se vendo, porque a gente já tem aquele apego de anos trabalhando (F., artesã do grupo Redeiras).

Ressalta-se que se os grupos apoiados pelo SEBRAE não conseguem adquirir estande por conta própria, os outros grupos de artesãos existentes no território provavelmente terão a mesma dificuldade. Durante a visita a feira foi possível visualizar que além dos grupos estudados, o único outro estande com artesanato era o da FGTAS, que expunha artefatos dos associados à Casa do Artesão de Pelotas. Este fato ilustra a inevitável exclusão existente em todo processo de seleção. O dilema a ser enfrentado pelas instituições como o SEBRAE é como ampliar benefícios para os demais artesãos do território. A partir do estudo de caso, crê-se que a maior valorização do artesanato promovida pelos resultados positivos que o Projeto Artesanato do Mar de Dentro alcançou acaba favorecendo os demais artesãos do território. Mas, uma sugestão de ação que poderia ser realizada com esse intuito seria transformar alguns dos artesãos beneficiados em replicadores dos conhecimentos adquiridos com o SEBRAE, promovendo uma rede de colaboração entre diversos artesãos do território.

Ao serem questionadas sobre a situação do artesanato na sociedade contemporânea, todas as artesãs entrevistadas concordaram que está havendo uma crescente valorização do tema. Há mais espaço para o artesanato na mídia e nas feiras, que é estimulado tanto por atores institucionais, como o SEBRAE, como pelo público geral, que vê no artesanato um produto com maior personalidade do que os industrializados em série.

A percepção do objeto artesanal como antiquado ou tradicional agora tem sido evitada em favor do artesanato como uma estratégia para examinar e desafiar questões contemporâneas. Ao invés de ver o artesanato como pré-industrial, práticas ativistas artesanais atuais estão situadas dentro dos desafios da urbanidade, da globalização e do capitalismo em um mundo pós-industrial, saturado de tecnologia. **A proliferação de artesanato na Internet e na galeria é mais uma evidência de mudança de pontos de vista sobre as tecnologias e espaços adequados para seu intercâmbio e contextualização** (BLACK; BURISCH, 2010, p. 610, tradução nossa, grifo nosso).

Este fato é corroborado pela abertura da loja Histórias na Garagem, no bairro Moinhos de Vento em Porto Alegre, montada na garagem de uma casa tombada pelo patrimônio histórico do município. Este estabelecimento, de propriedade de uma dupla de designers que atuam com apoio do SEBRAE junto a grupos de artesanato em diversas regiões do país, tem por objetivo expor e comercializar trabalhos de artesanato aliados ao design que valorizem a identidade cultural dos artesãos (Figura 21).

Figura 21 – Loja Histórias na Garagem



Fonte: Pesquisa de campo

Logo, os desafios gerados pelo mundo globalizado alteraram significativamente os intercâmbios e contextualizações do artesanato, oportunizando seu acionamento enquanto sinal diacrítico em nome do desenvolvimento, especialmente naqueles territórios onde estão em curso narrativas de construção e projeção identitária. Retoma-se aqui o conceito de identidade de projeto (CASTELLS, 1999, p. 24), que ocorre “quando os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade.

No caso dos grupos de artesanato estudados na Costa Doce, a identidade de projeto foi construída para os artesãos pelos atores institucionais. A nova identidade foi bem recebida pelos artesãos, encontrando-se em sintonia com a valorização contemporânea do artesanato com identidade territorial. Isso acionou nos atores o sentimento de orgulho de ser artesão e poder participar do processo de projeção identitária do próprio território. Portanto, a posição

de artesão no território em questão foi redefinida positivamente a partir das ações de valorização da atividade promovidas pelo SEBRAE, contribuindo para que os artesãos tenham maior estima em relação às suas origens, aumentando seu sentido de pertencimento.

Em relação às ações das instituições no artesanato do território da Costa Doce, apesar das divergências, os resultados foram positivos para os atores envolvidos. Como ressaltado por Belas (2012), tendo como base o empreendedorismo e a ampliação de mercados, as ações do SEBRAE tendem a priorizar o ponto de vista econômico em detrimento dos aspectos sociais e culturais envolvidos na produção¹⁸. Esse posicionamento por vezes entra em conflito com a atuação da EMATER/RS, que prioriza processos educativos e participativos visando a melhoria da qualidade de vida dos artesãos.

Compreende-se, portanto, que o artesanato depende de especificidades que vão além dos aspectos econômicos, mas não o excluem, pois o artesão necessita da comercialização dos seus produtos para se manter na atividade. Desse modo, o apoio dado pelas instituições estatais é relevante para sua manutenção, porém, há de se ter o cuidado para que as ações orientadas à ampliação de mercados não resultem na descaracterização da produção artesanal já existente no território, nem na dependência dos artesãos de padrões técnicos definidos por terceiros. Neste aspecto, Canclini (1983, p. 110) afirma que os artesãos devem pleitear o “controle econômico e cultural da sua produção e de todas as instâncias onde ela pode ser refuncionalizada e ressignificada” e, a respeito das inovações no desenho, “devem ser os artesãos [...] os que devem decidir quais mudanças podem ser aceitas e quais se opõem aos seus interesses”.

No grupo de artesãs da Colônia Z3, na Costa Doce, as inovações no desenho das peças promovidas pela designer consultora do SEBRAE foi motivo de controvérsia entre as instituições. As extensionistas da EMATER/RS entrevistadas, que iniciaram as ações junto ao artesanato do território, acreditam que o processo criativo de confecção das peças deve ser deixado inteiramente a critério das artesãs, contrariamente às ações realizadas pelo SEBRAE. Entretanto, uma das artesãs entrevistadas ressaltou positivamente o incremento nas vendas, e consequentemente na renda, que obtiveram após as alterações no desenho realizadas pela aproximação com o design, área historicamente em íntima relação com o mercado.

Assim, não se pode desconsiderar a importância econômica que a inserção nos mercados desempenha para os artesãos, pelo menos para aqueles que não se encontram em

¹⁸ O SEBRAE é uma instituição que trabalha com consultores que possuem metas e prazos a cumprir. Conforme vislumbrado durante as entrevistas, o protocolo do SEBRAE nacional possui o prazo de uma semana para a realização das oficinas e confecção dos catálogos. Esse fato dificulta uma ação mais prolongada e em profundidade.

comunidades autosuficientes. Idealmente, o processo criativo voltado aos mercados, inerente à área do design, deveria ser gradualmente incorporado pelos artesãos de maneira democrática e crítica para que eles não se tornem dependentes de atores externos no momento que sentirem necessidade mercadológica de realizar inovações no desenho dos objetos.

Ademais, sobre a relação dos artesãos com os mercados, Belas (2012, p. 124) ressalta que a negociação em termo de “volume e prazo das encomendas, é fundamental para evitar demandas que ultrapassem a capacidade de escala e de ritmo temporal dos produtores e respeitem as condições socioambientais de produção”. Essa negociação pode ser facilitada quando os artesãos possuem apoio institucional que os preparem para essas situações, como nos casos vislumbrados na Costa Doce onde as artesãs relataram que os lojistas seguidamente tentam encomendar quantidades excessivas de peças, incompatível com o tempo demandado para a confecção artesanal que é, por natureza, muito mais vagarosa que a industrial. Elas ressaltaram que, muitas vezes, o que os lojistas querem é o ‘industrianato’, um misto de indústria e artesanato que resulta em artefatos idênticos produzidos em grande escala, com utilização de moldes e formas em máquinas e equipamentos de reprodução. Porém, elas são firmes nas negociações, pois acreditam que o diferencial de mercado dos seus produtos é exatamente a manualidade inerente ao trabalho artesanal.

Quando eu tive em São Paulo teve uma lojista que sentou comigo e disse: ‘eu quero 600 bolsas pra daqui a um mês’. Eu disse pra ela: ‘eu não vendo industrianato, eu vendo artesanato. [...] ‘uma bolsa leva um dia pra ficar pronta, eu não posso te entregar 600 bolsas em um mês’. Aí ela disse: ‘mas eu queria uma tiragem grande porque eu vou pra França’. Eu digo: ‘eu queria muito fechar o contrato contigo, porque eu dependo do artesanato, só que eu faço artesanato, eu não posso dizer que a minha bolsa preta e vermelha vai ficar preta e vermelha da mesma tonalidade que tu quer. Uma peça é única. Eu posso fazer com o mesmo fio, com o mesmo tingimento e ela pode pegar tonalidade diferente (F., artesã do grupo Redeiras).

Portanto, a partir do exposto se torna possível afirmar que a produção de artesanato tem se modificado nos territórios onde estratégias de reconversão, e consequentes processos de hibridação, compõem processos de construção e projeção identitária, como é o caso da Costa Doce. Na contemporaneidade, o artesanato possui potencial de ser acionado como sinal diacrítico em nome do desenvolvimento no mercado simbólico, porém, sem ultrapassar os limites do sentido histórico e contextual da prática artesanal, caso contrário se torna mero apêndice do capitalismo pós-fordista, onde um ritmo cada vez mais rápido de mudanças na moda e no estilo tornam os produtos de consumo rapidamente obsoletos. O ideal a ser perseguido é, conforme sugerido por Ferreira (1983), um processo de consciencialização dos

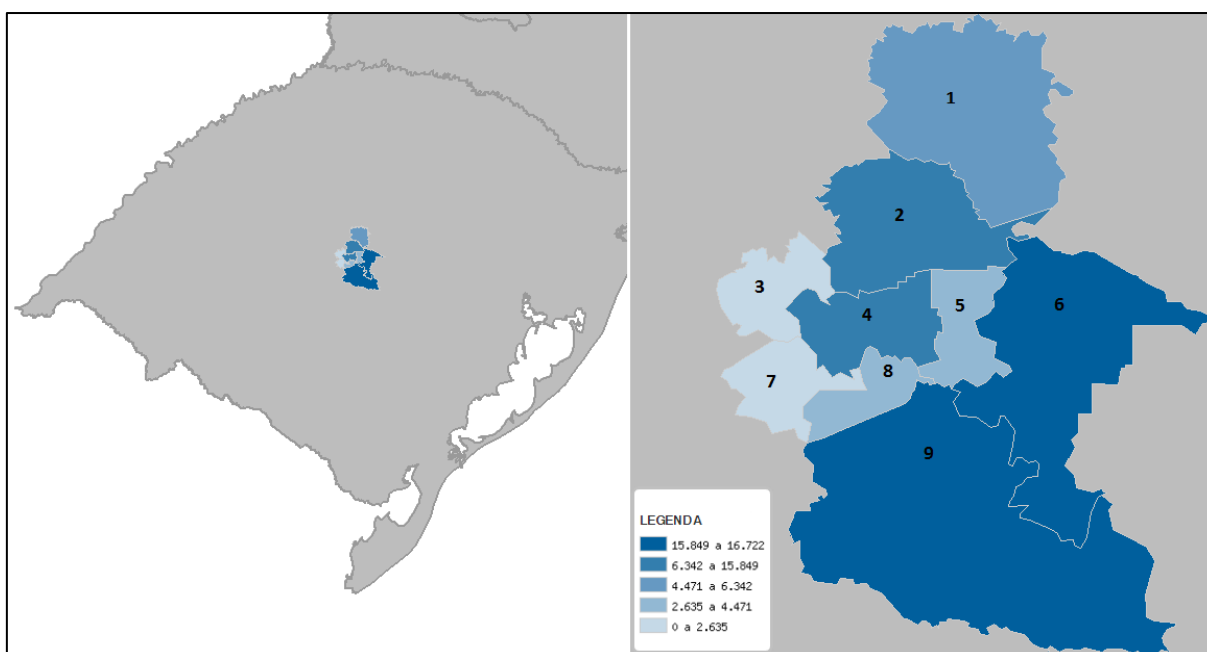
artesãos que possibilita a integração dos seus valores, usos e formas de expressão características, em um universo novo e mais amplo.

4 CASO QUARTA COLÔNIA: ARTESANATO SUBSISTIDO¹⁹

O segundo estudo de caso ocorreu no território denominado de Quarta Colônia, localizado no centro geográfico do Rio Grande do Sul, fazendo fronteira ao oeste com o município de Santa Maria, 5º maior município do Estado em população, com cerca de 260 mil habitantes segundo o censo demográfico de 2010 (IBGE, 2014). A cidade de Santa Maria se destaca por possuir a maior concentração populacional da região, sendo um forte centro de polarização especialmente devido às diversas instituições de ensino e militares presentes.

O território Quarta Colônia congrega os municípios de Agudo, Restinga Sêca, Faxinal do Soturno, Nova Palma, Pinhal Grande, Dona Francisca, São João do Polêsine, Silveira Martins e Ivorá (Figura 22). Sua escolha como caso a ser estudado foi motivada especialmente pela proximidade geográfica e pela riqueza patrimonial ali existente, recentemente reconhecida e acionada em narrativas de construção identitária (FROEHLICH, 2002; ZANINI, 2006; FROEHLICH; ALVES, 2007; FROEHLICH; VENDRUSCOLO, 2008; VENDRUSCOLO, 2009; FROEHLICH, VENDRUSCOLO; DULLIUS, 2010).

Figura 22 – Quarta Colônia



Fonte: Adaptado de Atlas... (2013)

Legenda: 1: Pinhal Grande; 2: Nova Palma; 3: Ivorá; 4: Faxinal do Soturno; 5: Dona Francisca; 6: Agudo; 7: Silveira Martins; 8: São João do Polêsine; 9: Restinga Sêca.

¹⁹ Subsistido é o particípio passado do verbo subsistir, não se tratando, assim, de um neologismo.

De acordo com o censo demográfico de 2010 (IBGE, 2014), a Quarta Colônia possui população total aproximada de 60 mil habitantes, com equilibrada divisão entre urbano e rural, conforme pode ser visualizado no Quadro 2. Os municípios com maiores contingentes populacionais são Agudo e Restinga Sêca, ambos com população acima de quinze mil habitantes. Já os menos habitados são Ivorá, Silveira Martins e São João do Polêsine, todos com população inferior a três mil habitantes (ATLAS..., 2013).

Quadro 2 – Quarta Colônia: População urbana e rural em 2010

	População urbana	População rural	População total
Agudo	6.889	9.833	16.722
Restinga Sêca	8.982	6.869	15.849
Faxinal do Soturno	4.175	2.497	6.672
Nova Palma	3.083	3.259	6.342
Pinhal Grande	1.895	2.576	4.471
Dona Francisca	2.146	1.255	3.401
São João do Polêsine	1.354	1.281	2.635
Silveira Martins	1.091	1.358	2.449
Ivorá	705	1.451	2.156
TOTAL	30.320	30.379	60.697

Fonte: Atlas... (2013)

O território da Quarta Colônia é composto majoritariamente por descendentes de imigrantes, especialmente italianos e alemães, cujo costume do fazer artesanal foi propiciado pelas poucas condições que possuíam de adquirirem bens manufaturados (DE BONI; COSTA, 1991). Contudo, com o passar do tempo muitas das produções artesanais foram abandonadas, e as poucas ainda existentes no território não tem sido reconvertidas para se tornar expressão de identidade territorial. Desse modo, pesquisar o contexto do artesanato na Quarta Colônia pode contribuir para a ampliação do leque de alternativas passíveis de mobilização na promoção do seu desenvolvimento.

4.1 CONSTRUÇÃO E PROJEÇÃO IDENTITÁRIA NA QUARTA COLÔNIA

O povoamento dos territórios do Rio Grande do Sul esteve permanentemente presente nas metas geopolíticas. A destinação de sesmarias não foi suficiente para ocupá-lo por completo, pois as grandes áreas de mato não despertavam o interesse dos estancieiros

pecuaristas. As imensas áreas vazias representavam uma ameaça, já que o território era historicamente disputado com os espanhóis. Este fato levou o Governo Imperial, a partir de 1824, a buscar colonizar o território com imigrantes europeus, principalmente alemães e italianos²⁰ (NEUMANN, 2003).

Na região serrana do COREDE-Central ocorre a implantação de duas grandes colônias oficiais: a Colônia Alemã de Santo Ângelo, na região dos atuais municípios de Agudo e Paraíso do Sul, e a Colônia Italiana de Silveira Martins (atualmente conhecida como Quarta Colônia), nos municípios de Santa Maria e Silveira Martins (NEUMANN, 2003).

As diversas denúncias sobre as péssimas condições de recepção dos imigrantes alemães no país resultaram em restrições por parte da Alemanha para a vinda deles para o Brasil (DE BONI; COSTA, 1991). Desse modo, os italianos passaram a ser atraídos para o Sul do Brasil com o intuito de substituir a colonização alemã. Porém, com a chegada dos alemães de forma antecessora, restaram aos italianos as áreas de mata (NEUMANN, 2003).

Pelo lado italiano, a migração foi facilitada com o intuito de deslocar mão de obra excedente. Pelo lado brasileiro, com a proibição do tráfico de escravos em 1850, a vinda de imigrantes europeus surgia como uma oportunidade para evitar o declínio da produção agrária. Com a abolição da escravidão, crescia a necessidade por parte do Império de substituir a mão de obra escrava nas lavouras de café, segundo Vendruscolo (2009), bem como a necessidade de produzir e fazer prosperar a região sul, a qual também passava por períodos de crise.

O fluxo de imigrantes italianos para a América do Sul aumentou exponencialmente a partir da década de 1880, como ressaltado por De Boni e Costa (1991). No Rio Grande do Sul, as duas primeiras colônias foram criadas em 1870: Dona Isabel (Bento Gonçalves) e Conde D'Eu (Garibaldi), localizadas na Serra Geral (DE BONI; COSTA, 1991). Dois anos depois, o governo imperial retomou para si a colonização das duas colônias já referenciadas, criando a terceira, Fundos de Nova Palmira (posteriormente denominada de Caxias do Sul), e a quarta colônia, com o nome de Silveira Martins, localizada na região central do Estado (DE BONI; COSTA, 1991). Seu nome foi uma homenagem ao senador Gaspar de Silveira Martins, político que teve papel importante na imigração italiana.

Santin (1986) destaca que a colônia de Silveira Martins abrigou o contingente de imigrantes tratado com mais descaso pelas autoridades provinciais. Os imigrantes foram, inicialmente, instalados no barracão de Val de Buia, e somente a partir da morte de 400 pessoas,

²⁰ Em relação à presença dos negros, é importante destacar que o território era circundado por grandes latifúndios que utilizavam a mão de obra escrava. Com a abolição dos escravos em 1888, um grande contingente de negros foi ocupado como mão de obra pelos prósperos colonos de arroz, localizados principalmente nas áreas planas (NEUMANN, 2003).

vitimadas por uma doença desencadeada pelas péssimas condições de higiene no barracão que se aceleraram as providências para a demarcação das terras (ZANINI, 2006).

Os primeiros anos foram marcados pela preocupação em produzir alimentos para garantir a sua subsistência²¹. Cultivavam milho, feijão, batata, uva e mandioca. Criavam suínos e gado. Os equipamentos empregados eram artesanais, com destaque para enxadas, arados e tração animal (NEUMANN, 2003).

Em 1882, o governo Imperial decretou a autonomia da colônia de Silveira Martins e em 1884, decretou a autonomia das outras colônias restantes, passando a serem conhecidas como ex-colônias. E em 1888, o território da ex-colônia Silveira Martins é dividido entre as cidades de Santa Maria, Júlio de Castilhos e Cachoeira do Sul, por meio de um decreto promulgado pelo Governo Imperial no ano de 1886 (SANTIN, 1986). De acordo com Zanini (2006), nesta época um grupo de descendentes italianos tentou, junto ao governo, a criação de um município que incorporasse os territórios de Silveira Martins, Arroio Grande, Vale Vêneto, Núcleo Norte (Ivorá), Faxinal do Soturno e Dona Francisca, cujo pedido foi negado²².

Posterior a estas tentativas iniciais de emancipação da Quarta Colônia, os municípios membros começaram a se emancipar individualmente no final da década de 1950, motivados pela expectativa de melhor qualidade de vida e pela necessidade de acesso a direitos básicos como saúde, educação e melhores vias de acesso²³ (ITAQUI, 2002). Cabe aqui ressaltar que desde o início da ocupação italiana na ex-colônia Silveira Martins, houve um grande movimento migratório para os distritos do município de Santa Maria, em especial Arroio Grande e Estação Colônia (atual bairro Camobi), principalmente pela proximidade das vias pelas quais o trem passava e pela busca por melhores condições de vida (ZANINI, 2006).

Para Santin (1986), foi com a comemoração do Centenário da Imigração Italiana no Rio Grande do Sul, em 1975, que a ex-colônia Silveira Martins se mostrou e passou a ser lembrada no cenário histórico do Rio Grande do Sul. Entretanto, somente na década de 1990 começa o processo de retomada da ideia de conformação da ex-colônia, a Quarta Colônia.

Entre 1991 e 1992, deu-se início a diversas ações denominadas Projeto Identidade, promovidas pela Secretaria de Cultura e Turismo de Silveira Martins e integradas aos demais

²¹ Segundo De Boni e Costa (1991) o governo imperial brasileiro tinha interesse que agricultores povoassem o Rio Grande do Sul, por isso a maioria dos imigrantes declarava-se como tal. No entanto, muitos se declaravam sob esta condição para serem aceitos, pois objetivavam exercerem outras profissões, surgindo daí muitos artífices e comerciantes.

²² A colônia Caxias foi a primeira a se emancipar, em junho de 1890, seguida da colônia Dona Isabel, que se emancipou em outubro com o nome de Bento Gonçalves. Em 1900 a colônia Conde d'Eu consegue sua emancipação, hoje município de Garibaldi, enquanto que a Quarta Colônia Imperial tinha suas tentativas de emancipação frustradas (SAQUET, 1999).

²³ Os municípios da Quarta Colônia foram emancipados na seguinte ordem: Agudo, Restinga Sêca e Faxinal do Soturno no ano de 1959, Nova Palma em 1960, Dona Francisca em 1965, Silveira Martins em 1987, Ivorá em 1988, São João do Polêsine em 1992, e Pinhal Grande em 1992.

municípios pertencentes à Quarta Colônia, com o objetivo de valorização do patrimônio cultural, natural e histórico da região (ITAQUI, 2002). O Quarto Núcleo Colonial de Imigração Italiana seria a área de atuação do projeto que se justificava a partir do histórico de ocupação das terras loteadas pelo governo no século XIX (VENDRUSCOLO, 2009).

Em meados de 1990, aproveitando-se as oportunidades de financiamento existentes voltadas para a questão de preservação ambiental, é apresentado o Projeto de Desenvolvimento Sustentável da Quarta Colônia (PRODESUS), no qual os municípios reuniram-se com o objetivo de implementar ações para o desenvolvimento sustentável e potencialização dos recursos naturais e culturais da região (BATTISTELLA et al., 2008). Para administrar o PRODESUS, é criado em 1996 o Consórcio de Desenvolvimento Sustentável da Quarta Colônia (CONDESUS), buscando afirmar uma identidade territorial como suporte ao desenvolvimento regional. A Figura 23 apresenta a identidade visual criada para o Consórcio, constituída pelo signo árvore, que remete claramente à natureza²⁴.

Figura 23 – Identidade visual do CONDESUS



Fonte: Kegler (2011)

As ações do PRODESUS, via CONDESUS, buscaram abranger também os municípios de Agudo, Dona Francisca e Restinga Sêca, pertencentes historicamente à Colônia Santo Ângelo, de imigração alemã. Esta incorporação ocorreu em função da sua proximidade geográfica e agroecológica com os municípios que fazem parte da Quarta Colônia de Imigração Italiana (VENDRUSCOLO, 2009). “O Consórcio configura uma estratégia

²⁴ Uma análise mais detalhada da identidade visual do CONDESUS foi realizada por Kegler (2011).

diferenciada de conformação territorial sobrepujando as delimitações político-administrativas criadas ao longo dos processos emancipatórios” (VENDRUSCOLO, 2009, p. 67).

Diversos projetos vêm sendo realizados ao longo da constituição do Condesus, mobilizados por um espírito de cooperação e de sentimento de territorialidade. Projetos de sinalização turística, de educação ambiental e patrimonial, de capacitação e incentivo à agroindustrialização, bem como de formação de cooperativas de comercialização como a ‘Rede da Casa’. Os projetos passaram a ser pensados em nível territorial adquirindo maior força e reconhecimento em nível estadual e federal (VENDRUSCOLO, 2009, p. 80).

Segundo Vendruscolo (2009), a união dos municípios de colonização germânica era vista como positiva pelos membros fundadores do CONDESUS, pois ressaltava a diversidade étnica do território, elemento da identidade territorial que se buscava.

Muitos aspectos rotineiros do território, como as práticas religiosas, a paisagem arquitetônica, os hábitos alimentares e práticas produtivas são agora ressaltados como bens culturais, passando a serem acionados como sinais diacríticos em narrativas de construção e projeção identitária. As matas e encostas, por exemplo, que antes eram sinônimos de terras não trabalhadas, passaram a ser consideradas patrimônio natural e apresentadas como potencial turístico a ser explorado pelos municípios pertencentes ao território Quarta Colônia (FROEHLICH; ALVES, 2007).

Neste contexto, entre os anos de 2003 e 2005 foi firmado um convênio do CONDESUS com o SEBRAE/RS para a implantação do Projeto de Turismo Integrado na Quarta Colônia, com a proposta de fortalecer o desenvolvimento sustentável do turismo nos municípios integrantes. Segundo Froehlich e Alves (2007), foram desenvolvidas ações pontuais de incentivo ao turismo da Quarta Colônia, como a criação e sinalização de dezoito roteiros turísticos que buscaram integrar o território a partir de suas mais marcantes características com o intuito de atrair maior fluxo turístico.

O Projeto de Turismo Integrado da Quarta Colônia também objetivava criar as condições necessárias para que as unidades de produção agrícola familiar desenvolvessem o turismo como alternativa de renda (MARIN, 2010). O Projeto foi concebido como um APL, contando com diversos apoiadores, como o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI); o Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC); a Associação Rio-grandense de Empreendimentos de Assistência Técnica e Extensão Rural (EMATER); Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); entre outros (MARQUETTO, 2007).

O SEBRAE disponibilizou diversas consultorias como: arquitetura, marcas e rótulos, paisagismo, formatação de trilhas ecológicas, pesque-pague, **oficinas para artesãos** e para empreendedores de produtos coloniais. Promoveu, ainda, capacitações em turismo no meio rural; qualidade no atendimento turístico [...]; **oficinas de artesanato**; boas práticas de fabricação; administração de pequenos negócios de turismo; comercialização do produto turístico, e monitores de trilhas ecológicas. Decorrentes dessas ações, muitos agricultores motivaram-se em desenvolver atividades não agrícolas em suas propriedades, como as destacadas anteriormente (MARIN, 2010, p. 186, grifo nosso).

Além das potencialidades ambientais, a dimensão cultural também tem sido articulada economicamente para diversificar a oferta do produto turístico da Quarta Colônia, buscando ampliação do fluxo turístico do território (FROEHLICH; ALVES, 2007). Para Ortiz (1994), especialmente na contemporaneidade, esta ressignificação simbólica é determinante na construção do perfil de qualidade dos produtos e na sua aquisição, pois os indivíduos, por meio dos objetos consumidos, exprimem e reafirmam seu status.

A diversidade de saberes, costumes e práticas historicamente configuradas revela um patrimônio imaterial antes desvalorizado diante da cultura urbano-industrial [...] A valorização da história e da cultura local potencializou um sentimento de pertença dos sujeitos locais com seus costumes e tradições advindas de um processo de colonização, como resquício de uma identificação com o local de origem comum (FROEHLICH, VENDRUSCOLO; DULLIUS, 2010, p. 178).

Entre as diversas ações realizadas no território com o intuito de evidenciar seus aspectos identitários, uma ganha proeminência no presente estudo: são os cartões postais desenvolvidos retratando elementos histórico-culturais da Quarta Colônia de Imigração Italiana como uma estratégia de marketing visando inserir a região no mercado de atração turística, entre os quais dois retratam atividades artesanais desenvolvidas do território: a produção de chapéus de palha (Figura 24) e construção de pipas para vinho (Figura 25).

O primeiro dos cartões postais analisados (Figura 24) busca representar a produção artesanal de chapéus a partir do trançado de palha de trigo, técnica tradicionalmente existente no território. Os créditos da fotografia são de Adriana Zanoello. Em primeiro plano na imagem visualiza-se a senhora Daiva Pivoto, sentada na sombra de uma árvore, trançando a palha de trigo para a produção dos chapéus, ainda comumente utilizados na lida agrícola. A fotografia foi tirada ao ar livre, provavelmente com a intenção de ressaltar o aspecto bucólico da paisagem do território Quarta Colônia. Porém, o poste de luz no segundo plano evidencia a proximidade do território com atributos associados à cidade, no caso a energia elétrica.

O outro cartão postal analisado (Figura 25) traz a imagem de um senhor construindo pipas de madeira para o armazenamento dos vinhos produzidos localmente. O ofício do

tanoeiro, como era conhecido o artesão especializado na construção de barris e pipas para o transporte de líquidos, foi trazido pelos imigrantes italianos e mantida pelos seus descendentes no território da Quarta Colônia. Este ofício foi bastante difundido entre os meados dos séculos XIX e XX, tornando-se mais incomum na medida em que a economia do vinho perdeu espaço e competitividade em favor da viticultura nas demais colônias de imigração italiana do Estado, como Caxias do Sul, Bento Gonçalves e Garibaldi (GEHRKE; CERQUEIRA, 2010).

Figura 24 – Cartão postal Quarta Colônia: trançado em palha de trigo



Fonte: Pesquisa de campo

No verso de ambos os cartões postais é possível visualizar a descrição da imagem e os apoiadores do desenvolvimento dos cartões postais. A descrição é composta pelo seguinte texto: “Na Quarta Colônia, a tradição italiana mantém-se presente nos hábitos, nas crenças e nas atividades de seu povo”. Este dizer se repete nos dois postais analisados. Não há descrições mais aprofundadas sobre cada atividade retratada nos postais e nem o município de origem dos retratados. Este fato pode ser atribuído à intenção de se demonstrar um território único e coeso, a Quarta Colônia, e não enfatizar os municípios separadamente.

Figura 25 – Cartão postal Quarta Colônia: construção de pipas



Fonte: Pesquisa de campo

Um aspecto importante no fortalecimento do consumo turístico via cartões postais é que este implica em seleção prévia que condiciona, de algum modo, a experiência do observador/turista, não sendo este um ato inteiramente livre a ser vivenciado de maneira espontânea pelo sujeito observador (LUCHIARI, 2000; URRY, 1996).

Na margem inferior do verso dos cartões postais é possível visualizar uma marca identitária da Quarta Colônia (Figura 26), da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal de Santa Maria, do grupo Pés Molhados, assim como as prefeituras de todos os municípios de origem italiana da Quarta Colônia (são eles: Silveira Martins, Ivorá, Faxinal do Soturno, Nova Palma, Dona Francisca, São João do Polêsine, Pinhal Grande²⁵). A identidade visual da Quarta Colônia, conforme ressaltado por Kegler (2011), faz alusão direta ao patrimônio edificado, um dos seus elementos identitários mais visíveis e acionados²⁶. Durante a elaboração da pesquisa, a marca não foi visualizada nos impressos recentes, nem encontrada em produtos locais.

²⁵ Desconhece-se o ano de confecção dos postais. Porém, como as prefeituras de Agudo e Restinga não aparecem entre as apoiadoras, eles devem ter sido produzidos antes de 1995, ano em que estes municípios passaram a integrar a Quarta Colônia.

²⁶ Para uma análise mais aprofundada da identidade visual da Quarta Colônia ver Kegler (2011).

Figura 26 – Identidade visual Quarta Colônia



Fonte: Pesquisa de campo

De acordo com o secretário executivo do CONDESUS, J.I., esta omissão se deve ao fato de que, para utilizá-la, os produtores agroindustriais ou os artesãos deveriam primeiramente obter uma certificação de qualidade, de modo a evitar que a marca seja associada a produtos de baixa qualidade ou que não representem o território Quarta Colônia. Contudo, não existe atualmente uma comissão que possa fazer este julgamento e, desse modo, ocorre que a identidade visual em questão não vem sendo acionada, algo que poderia contribuir para reforçar a identidade da Quarta Colônia.

Portanto, a partir do exposto, pode-se afirmar que diversos aspectos do território vêm sendo acionados em nome do desenvolvimento, especialmente a partir do início da década de 1990, quando o CONDESUS começou a promover ações de afirmação de uma identidade territorial para a Quarta Colônia. A próxima seção irá analisar o contexto passado e presente do artesanato no território, buscando contribuir para ampliar o leque de alternativas passíveis de mobilização na promoção do seu desenvolvimento.

4.2 ARTESANATO NA QUARTA COLÔNIA

Analogamente ao estudo realizado no capítulo anterior sobre o artesanato no território da Costa Doce, esta seção objetiva compreender o artesanato produzido na Quarta Colônia, não em relação aos desenhos e técnicas utilizadas, mas em relação às práticas sociais daqueles que o produzem e vendem e aos textos que o predizem e promovem (CANCLINI, 1983).

Busca-se, portanto, compreender se e como os processos de hibridação implicados nas estratégias de construção e projeção identitária em curso no território da Quarta Colônia

afetam a produção de artesanato, ressaltando também as relações de poder existentes na seletividade dos sinais diacríticos a serem acionados por estas estratégias. Por fim, procura-se compreender quais sentidos que a prática aciona nos artesãos do território.

4.2.1 Antecedências

Conforme previamente ressaltado, o território hoje conhecido como Quarta Colônia abriga municípios que antes pertenciam a duas grandes colônias oficiais do Governo Imperial: a Colônia Alemã de Santo Ângelo, território atualmente pertencente aos municípios de Agudo, Restinga Sêca, e partes de Nova Palma e Dona Francisca, e a Colônia Italiana de Silveira Martins, que atualmente engloba os municípios de Silveira Martins, Ivorá, Faxinal do Soturno, Pinhal Grande, São João do Polêsine, e partes de Nova Palma e Dona Francisca. Desse modo, há clara predominância italiana entre as famílias de imigrantes no atual território da Quarta Colônia, apesar da forte influência da colonização alemã²⁷.

Em relação à imigração italiana, inúmeras atividades artesanais envolveram sua trajetória, como a confecção de artefatos utilitários em couro, a cestaria em vime, os chapéus em palha de trigo, entre outros, como enfatizado por Tedesco (2005). Segundo De Boni e Costa (1991, p. 194), os imigrantes italianos, “ilhados, com poucos recursos, em uma região de difícil acesso, num país de poucas indústrias, [...] valeram-se das habilidades artesanais a fim de suprir boa parte de suas necessidades”.

De acordo com Tejo (1939 apud HERÉDIA, 2005, p. 61), a atividade industrial gaúcha surgiu de “um desenvolvimento lógico da agricultura e da pecuária regionais, a princípio como simples beneficiamento da matéria-prima, depois como acabamento dessa matéria-prima beneficiada”. Alguns imigrantes se tornaram artesãos ao chegarem ao território de destino, outros já trouxeram consigo o costume do fazer artesanal. A prática artesanal exercida pelos imigrantes, segundo Tedesco (2005), passou a ser uma hibridação entre os conhecimentos trazidos por eles e aqueles encontrados nos destinos.

As famílias que abandonaram o velho mundo onde a vida se lhes tornara terrivelmente difícil, *pour faire l’Amerique*, trouxeram uma tradição de trabalho e uma experiência das coisas que as gentes do Novo Mundo não haviam tido tempo ainda de adquirir. Não foram somente os agricultores que vieram ter aqui, sonhando com a fartura da terra virgem. Foram também os artesãos cuja linhagem profissionalmente se perdia nas corporações da Idade Média (TEJO, 1939, p. 19 apud HERÉDIA, 2005, p. 61).

²⁷ Ressalta-se que a formação do território da Quarta Colônia também recebeu influências dos imigrantes açorianos e dos escravos negros que, após a abolição em 1888, formaram diversos núcleos quilombolas nas redondezas (NEUMANN, 2003).

Para Singer (1968 apud HERÉDIA, 2005), a indústria brasileira surgiu com o intuito de substituir os artigos importados e, como o artesanato do imigrante não tinha essa pretensão, manteve-se enquanto economia autossuficiente de subsistência nas colônias. Porém, “não se pode negar a vocação artesanal do imigrante italiano, presente na criação de oficinas e fábricas que se especializaram na produção do vinho, no trabalho da madeira, na conservação de alimentos, no desenvolvimento da fundição e na produção têxtil” (HERÉDIA, 2005, p. 61).

A indústria vitivinicultora, à qual se dedicaram muitos imigrantes italianos, requeria a produção de cestos reforçados, tramados com vime e taquara, para a colheita da uva. Além disso, “a trança de trigo, ‘dressa’, possibilitava a confecção de chapéus e cestas pequenas, ‘sportas’. As cadeiras são tramadas com palha torcida e os garrafões de vinho são envolvidos com tramas de vime cortado” (ZATTERA, 1988, p. 27). Estes trabalhos eram comumente executados pelas mulheres:

Era natural que as mulheres imigrantes se dedicassem em seu tempo livre a embelezar o lar e a executar sua vestimenta. Com seus conhecimentos, mais os adquiridos através de amigas, executavam as rendas de crochê, filé²⁸ e mais tarde de tricô²⁹ e os bordados de ponto cruz, cheio, crivo e pontos contínuos³⁰. O ‘filó’³¹ tinha lugar principalmente nas temporadas de trabalhos artesanais e as mulheres italianas trabalhavam as palhas nesses encontros, aproveitando para se comunicarem e divertirem (ZATTERA, 1988, p.27-8).

O artesanato com fios e tecidos era uma atividade exercida predominantemente pelo público feminino, enquanto outras técnicas artesanais, como o trabalho em couro ou em ferro, era mais frequentemente praticada pelos homens. Esta divisão sexual do trabalho artesanal foi evidenciada pelo Projeto Documenta, acervo histórico-cultural da Universidade de Caxias do Sul (UCS) que, entre peças antigas e reconstituições históricas, apresentou itens da cultura gaúcha e dos usos e costumes da colonização italiana (UCS, 2012):

O artesanato voltado a casa, executado individualmente ou em grupo, [...] era tarefa geralmente realizada pela mulher. Ela dedicava-se aos trabalhos decorativos do lar e do vestuário. Esse ofício era desenvolvido nas horas de lazer, ou seja, nos feriados, à noite, após as lides caseiras, nas visitas às famílias amigas, ou, também, nos dias chuvosos que impediam o seu trabalho na agricultura. Aos homens eram reservados os ofícios mais pesados como trançados de vime e cipó, marcenaria e ferraria, os objetos de utilidade no trabalho (UCS, 2012, s. p.).

²⁸ Renda que se compõe de dois trabalhos: uma rede de suporte e um bordado sobreposto (ZATTERA, 1988).

²⁹ Renda por vezes fechada, executada geralmente com duas agulhas longas (ZATTERA, 1988).

³⁰ Ponto cruz se caracteriza por duas laçadas de agulha que resultam em uma cruz em diagonal. Ponto cheio é aquele que, com várias camadas justapostas de fios, cobre todo o espaço já determinado. Crivo é o bordado executado depois da retirada de alguns fios do tecido. Ponto contínuo: todos os bordados feitos com pontos que não se interrompem (ZATTERA, 1988).

³¹ Reuniões realizadas à noite entre parentes ou vizinhos mais próximos.

Em meados da década de 2000, o CONDESUS buscou promover aspectos identitários do território a partir da elaboração de folders de divulgação turística que ressaltavam diferentes aspectos do patrimônio existente no território, como religiosidade, gastronomia, natureza e cultura. O fôlder do tema da cultura (Figura 27) trazia na capa a fotografia de um exemplar do patrimônio edificado presente no território (a Casa Colonial em Agudo) e, na contracapa, a imagem das mãos de uma senhora fazendo crochê, técnica de artesanato comumente praticada entre os habitantes da Quarta Colônia, precedida do seguinte texto:

A cultura está presente nas ruas, nos prédios, nas praças, nas formas de ser e fazer das pessoas. Ela está em cada produto material e imaterial fruto da nossa ação. Como programa a cultura é um processo aberto, dinâmico e a sua expressão assume tantos rostos, formas, ritmos e movimentos quantos forem os seus atores. Na Quarta Colônia ela é palavra, dialetos alemães e italianos, artesanato, prédios, lavouras, o badalar dos sinos, a gastronomia, as danças, os cantos populares e religiosos. A cultura é uma herança renovada a cada dia e nos cabe o papel de entendê-la, protegê-la e qualificá-la como um patrimônio individual e coletivo (FÔLDER DE DIVULGAÇÃO DA CULTURA DA QUARTA COLÔNIA/CONDESUS).

O destaque dado para o artesanato no fôlder pode ser explicado por sua importância como representante de saberes envolvidos no conjunto da vida social dos imigrantes. “Da realidade material, esses objetos deixam lugar à realidade imaterial e imaginária, fazendo parte de uma árvore que congrega memórias de ofícios e saberes pessoais que, materializados, produzem identidades, signos sociais e étnicos” (TEDESCO, 2005, p. 89).

Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE apud BARBOSA; D’ÁVILA, 2014), o Brasil tem mais de oito milhões de artesãos, sendo que destes 87% são mulheres que aprenderam as técnicas artesanais no próprio núcleo familiar, geralmente passada de mãe para filha. A predominância do gênero feminino no artesanato, especialmente nos decorativos, permanece até a atualidade, fato confirmado pela pesquisa de campo, onde poucos foram os artesãos encontrados durante os estudos de caso realizados. Esta divisão sexual do trabalho tem por característica a destinação prioritária dos homens à esfera produtiva e das mulheres à esfera reprodutiva a partir de dois princípios organizadores: o de separação e o de hierarquização³² (KERGOAT, 2003). Além disso, a atividade artesanal para as mulheres era incentivada pela Igreja, que a entendia como uma forma pedagógica de aprendizagem dos ‘papéis femininos’ (SILVA, 2015).

³² A noção de divisão sexual do trabalho foi primeiramente utilizada pelos etnólogos para designar uma repartição complementar das tarefas entre os homens e as mulheres nas sociedades que eles estudavam. Mas, para as antropólogas feministas, ela traduzia uma relação de poder dos homens sobre as mulheres (KERGOAT, 2003).

Figura 27 – Exterior do fôlder de divulgação da cultura da Quarta Colônia/CONDESUS



Fonte: Pesquisa de campo

Com o passar do tempo, muitos artefatos artesanais tradicionais no território da Quarta Colônia foram sendo substituídos por produtos industrializados, suprimindo alguns ofícios. É o caso do ofício do tanoeiro (Figura 25), artesão especializado na construção de barris e pipas para o transporte de líquidos, que foi desaparecendo à medida que máquinas progressivamente mais complexas passavam a ser empregadas na produção do setor vinícola. Este fato pode ser corroborado pelo depoimento de Ernesto Bernardi, tanoeiro ítalo-brasileiro, encontrado no trabalho de Favaro (2002, p. 281): “Os tanoeiros foram diminuindo cada vez mais, vendo que não tinham futuro mesmo, procurando outra profissão. Outros, fazendo ‘barriletes’ em casa, outros se aposentaram, a profissão foi desaparecendo, a maioria morreu”.

Outras técnicas artesanais estão em vias de desaparecimento, como o caso do artesanato em couro voltado para a lida campeira, como rédeas, buçal, loros³³, entre outros. Ofício comumente encontrado nas primeiras décadas do século XX, onde cada comunidade

³³ Rédeas: corda para conduzir o cavalo. Buçal: parte do arreamento do cavalo que se prende à sua cabeça e pescoço. Loros: tira de couro presa à sela na qual se prendem os estribos, que servem como apoio ao montar o animal.

possuía um comércio forte composto por diversos estabelecimentos que produziam artefatos em couro. Atualmente, são poucos os artesãos que ainda exercem a atividade.

Por outro lado, outras técnicas, como o crochê e o tricô, permanecem sendo praticadas, mas de maneira atualizada: as técnicas são semelhantes às tradicionais, mas os motivos são contemporâneos. A aproximação com o design também favoreceu a permanência destas técnicas artesanais na atualidade.

Não há dúvida de que novas técnicas vão substituindo utensílios ou despertando interesse por objetos manipulados, como é o caso de chapéus de fibra industrializada, de ternos e costuras tradicionais, mas com novo design; de tricô, crochê, bordados, pinturas sobre e em tecidos, adaptados às tendências do momento (TEDESCO, 2005, p. 88).

Como previamente visualizado no estudo de caso na Costa Doce, encontros entre artesãos e designers podem contribuir para a mobilização e valorização do artesanato do território. Neste sentido, destaca-se o grupo de artesãos ‘Imigrantes Della Montagna’ criado em 2012, com auxílio do SEBRAE, nos territórios atualmente pertencentes às outras três colônias italianas no Estado (Bento Gonçalves, Garibaldi e Caxias do Sul) com o objetivo de desenvolver artesanatos que representem a cultura italiana (Figura 28).

Tentativa semelhante ocorreu na Quarta Colônia em 2005, quando o CONDESUS e as prefeituras locais, em parceria com o SEBRAE, investiram em cursos com o objetivo de fortalecer o artesanato do território. Uma grande oficina de criação de produtos foi conduzida por designers consultores do SEBRAE em Vale Vêneto, distrito de São João do Polêsine, com o intuito de unir artesãos dos nove municípios da Quarta Colônia em torno de uma coleção que os representassem, ressaltando técnicas e temas locais. Durante uma semana, artesãos de diversas localidades da Quarta Colônia foram orientados por designers na criação de novos produtos artesanais que resultaram na coleção ‘Colônia Natal’ (Figura 29).

A designer e consultora do SEBRAE entrevistada durante o estudo de caso da Costa Doce participou desta ação realizada na Quarta Colônia, na época como estudante. Ela explicou que as atividades faziam parte do projeto FABER, onde diversos designers reconhecidos nacionalmente formaram uma equipe que, em parceria com o SEBRAE, objetivava capacitar jovens estudantes para trabalhar com o artesanato brasileiro. Para isto, foram selecionados dezesseis discentes de áreas criativas, como design, artes plásticas e arquitetura, que tiveram aulas teóricas e participaram de vivências com estes profissionais durante aproximadamente um ano. As vivências eram oficinas de cinco dias com a

participação de artesãos, designers e alunos visando o desenvolvimento de uma nova coleção de artefatos artesanais. Na Quarta Colônia a vivência resultou na coleção Colônia Natal.

Figura 28 – Artesanatos do grupo Imigrantes Della Montagna



Fonte: IMIGRANTES DELLA MONTAGNA (2015)

Figura 29 – Artesanatos da coleção Colônia Natal, Quarta Colônia



Fonte: Interior do pôster de divulgação da cultura da Quarta Colônia/CONDESUS

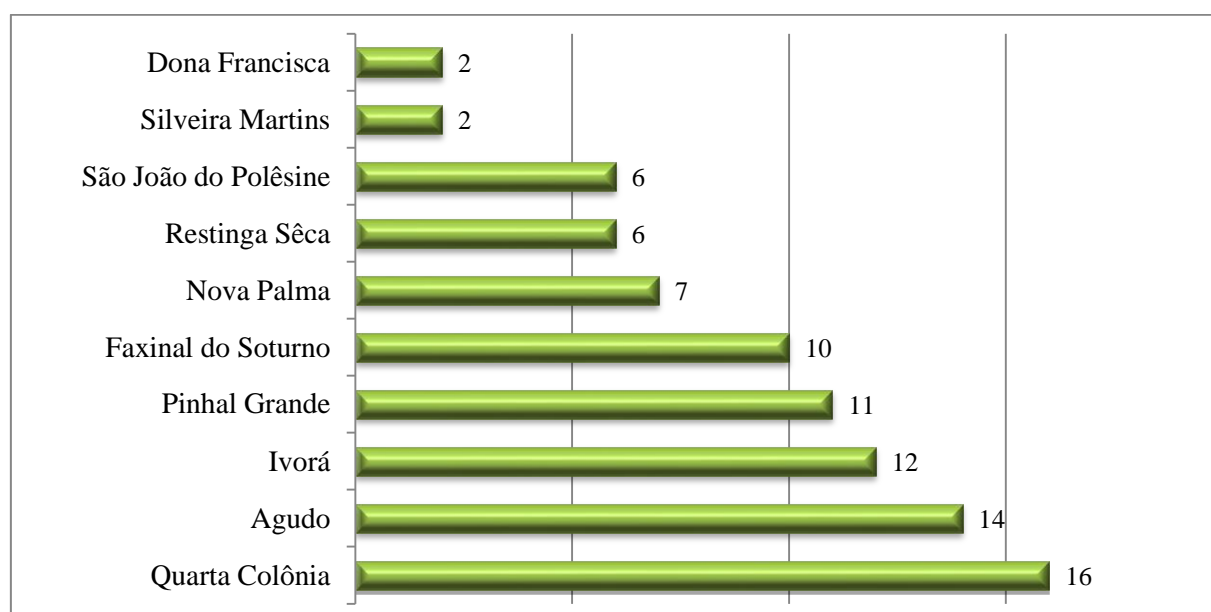
Contudo, apesar de todas as artesãs entrevistadas que participaram da ação terem gostado muito do resultado, elas relataram que o grupo de artesãos formado durante a oficina acabou se dissolvendo, e os artefatos criados não são mais encontrados para comercialização atualmente, com exceção de alguns exemplares ainda produzidos individualmente.

Com o intuito de compreender melhor o pano de fundo do artesanato na Quarta Colônia, e também o modo e a frequência com que o artesanato é apresentado nos impressos

sobre o território, foram analisados 225 fascículos do Caderno Quarta Colônia. O Caderno Quarta Colônia, publicado entre agosto de 2006 e novembro de 2011, foi desenvolvido pelo CONDESUS como estratégia de promoção do patrimônio tangível e intangível de um território até então recentemente construído. Os fascículos semanalmente encartados no Jornal Diário de Santa Maria tinham circulação nas regiões Central e Fronteira Oeste do Rio Grande do Sul, atendendo às expectativas de exposição e promoção das potencialidades dos municípios que compõem o consórcio (VENDRUSCOLO, et al., 2008).

Durante a análise dos fascículos, foram encontradas 86 reportagens com menções ao artesanato, sendo que em 16, o município não era especificado, tratando-se do artesanato da Quarta Colônia como um todo. As demais estavam divididas entre os nove municípios, conforme Figura 30.

Figura 30 – Menções ao artesanato no Caderno Quarta Colônia



Fonte: Elaborado pela autora

É possível perceber que o número de habitantes do município não tem relação direta com a divulgação de seu artesanato, já que os mais destacados foram Agudo e Ivorá, este com a menor população da Quarta Colônia e aquele com a maior. Em relação à frequência, pôde-se visualizar que a referência ao artesanato era substancialmente maior nos primeiros três anos de publicação do Caderno Quarta Colônia do que nos demais, com destaque para o ano de 2007, que totalizou vinte e duas menções ao artesanato, conforme pode ser visto no Quadro 3.

Quadro 3 – Menções ao artesanato no Caderno Quarta Colônia

	Agudo	Ivorá	Pinhal Grande	Faxinal do Soturno	Nova Palma	Restinga Seca	São João do Polésine	Silveira Martins	Dona Francisca	Quarta Colônia	Total /ano
2006 01-22	01	02	02	01	01	03	00	00	00	04	14
2007 23-74	01	05	03	05	02	01	00	01	00	04	22
2008 75-126	04	02	03	01	01	02	03	00	00	04	20
2009 127-167	02	01	00	02	00	00	01	00	00	00	06
2010 168-211	03	02	00	00	01	00	01	01	02	03	13
2011 212-255	03	00	03	01	02	00	01	00	00	01	11
Total/ município	14	12	11	10	07	06	06	02	02	16	

Fonte: Elaborado pela autora

Das 86 reportagens que mencionavam o artesanato, serão aqui destacadas aquelas consideradas mais singulares e relevantes para o presente estudo. Nos primeiros anos do fascículo as menções ao artesanato eram mais frequentes e com maior destaque, como o caso da reportagem de capa da edição número 09, ‘Mãos talentosas de Pinhal Grande’, que apresenta uma fotografia da artesã Carmelinda Darin Barbieri fazendo um chapéu de palha de trigo (Figura 31). Dentro do fascículo, o texto da reportagem ressalta que “nenhuma de suas duas filhas se interessou em dar continuidade à tradição de trançar a palha”. Apesar de Carmelinda ter quatro filhos, eles não foram mencionados como possíveis atores a dar continuidade à técnica artesanal em questão, reforçando a divisão sexual existente no trabalho artesanal, onde os trabalhos com palhas são popularmente atribuídos a mulheres.

Além da referência ao artesanato em palha, a reportagem também ressalta que os artesãos do município trabalham com diversas técnicas artesanais e que distintas entidades atuam em prol de construir uma identidade para o artesanato de Pinhal Grande, conforme pode ser corroborado no trecho transcrito a seguir.

O município de Pinhal Grande possui um número significativo de artesãos, que trabalham com pintura, bordado, crochê, tricô e *biscuit*. Várias entidades, como Senac, Sebrae e Emater, buscam qualificar o artesanato local, bem como **construir uma identidade para o que é feito no município** (CADERNO QUARTA COLÔNIA n.º. 09, publicado em 29/09/2006, grifo nosso).

Figura 31 – Mãos talentosas de Pinhal Grande



Fonte: Fascículo Caderno Quarta Colônia nº. 09, publicado em 29/09/2006

O trecho citado é de grande relevância para esta tese, pois evidencia a intenção de tornar o artesanato da Quarta Colônia expressão de identidade territorial, submetendo-o a processos de hibridação para reforçar sua identificação com o território, ou seja, ‘construir uma identidade para o que é feito no município’.

A existência de um significativo número de artesãos na Quarta Colônia é corroborada por reportagens que anunciam a formação de associações de artesãos, reunindo artefatos artesanais produzidos a partir de diferentes técnicas e motivos para comercialização conjunta. Entre os anos de 2006 e 2007 foram apresentadas aos leitores do Caderno as associações de artesãos dos seguintes municípios:

- Ivorá: Associação de Artesãos de Ivorá, ArtIvorá, fundada em fevereiro de 2006 por dezoito artesãos;
- Agudo: Associação de Artesãos de Agudo, em atividade desde o ano 2000, contando com aproximadamente vinte associados;

- Nova Palma: Associação de Artesãos de Nova Palma, concebida há quase vinte anos, mantém uma média constante de quinze participantes;
- Restinga Sêca: Associação das Arroeiras reúne cerca de 30 mulheres que fazem artesanato e produtos coloniais;
- Pinhal Grande: Associação das Artesãs Pinhal Grande que, desde 2007, então com o nome Salão do Artesão, reúne aproximadamente quinze artesãs do município.
- Faxinal do Soturno: Associação dos Artesãos de Faxinal do Soturno, inaugurada em 2006, conta com aproximadamente 15 integrantes.

Ainda no ano de 2007, a reportagem ‘Artesanato unido’ ressaltava a união existente entre os artesãos dos municípios da Quarta Colônia na época, que participam em conjunto de eventos, promovendo o artesanato produzido do território. Contudo, durante o estudo de caso conduzido para este estudo, percebeu-se que a aproximação dos artesãos de diferentes municípios já não ocorre nestes termos, incluindo a participação em conjunto nos eventos.

Artesanato unido. O trabalho de 48 artesãos de Agudo, de Faxinal do Soturno, de Nova Palma, de Pinhal Grande, de Restinga Sêca e de São Joao do Polêsine foi exposto durante a 1ª Mostra Gastronômica da Quarta Colônia. [...] Além de divulgar o que é feito na região, as artesãs responsáveis pelo estande conseguiram vender diversas peças. Esta não é a primeira vez que os artesãos se unem para divulgar e vender suas produções. A Feisma e o Fórum do Turismo, em Porto Alegre, foram alguns dos últimos eventos que o artesanato da região fez bonito [...] (CADERNO QUARTA COLÔNIA nº. 38, publicado em 20/04/2007).

Em 2008, o destaque foi a reportagem ‘Artesanato de Pinhal nas passarelas do Canadá’, que apresentava a produção de crochê feita por artesãs de Pinhal Grande para a coleção da estilista brasileira e radicada no Canadá Clarice Michelin (Figura 32), ressaltando a exportação do artesanato produzido na Quarta Colônia. Durante o estudo de caso houve diversos relatos de artesãs que vendiam seus artesanatos para o exterior, geralmente por meio de encomendas de parentes ou amigos.

No ano de 2009, a reportagem mais extensa que menciona o artesanato era sobre o artesanato das irmãs Elesbão, pertencente à Rota Turística Caminhos da Pommern-Serra, rota de turismo rural que intencionava divulgar o patrimônio natural da Linha dos Pomeranos, interior do município de Agudo. O trecho, além de apresentar ao leitor o artesanato das irmãs, ressalta a relevância cultural e social do artesanato, pois é uma opção de renda que contribui para a manutenção de diferentes técnicas manuais aprendidas com as gerações passadas. Entretanto, apesar das irmãs terem feito parte da Rota (que atualmente não está ativa), sua

propriedade se localiza no município de Cerro Branco, não sendo parte do território denominado de Quarta Colônia.

Figura 32 – Artesanato de Pinhal nas passarelas do Canadá



Fonte: Adaptado de: Fascículo Caderno Quarta Colônia nº. 110, publicado em 05/09/2008

Em 2010, o destaque ficou por conta da reportagem ‘Um cantinho para o artesanato em Dona Francisca’, que apresentava a Casa do Artesanato, espaço fundado em 2009 por uma moradora local que convidou um grupo de artesãs para exporem juntas e trocaram ideias e técnicas em um ambiente próprio para a criação. Infelizmente, no momento da realização deste estudo, a Casa já não estava em funcionamento. Segundo uma das artesãs entrevistadas, após a dissolução do grupo elas continuam a produzir individualmente.

Em 2011, foram publicadas três reportagens que tratavam especificamente do artesanato – nas demais a prática era mencionada, mas não era o foco principal do texto. Duas delas eram sobre o artesanato de Pinhal Grande, com o destaque para a Associação das Artesãs do município. A terceira, era sobre o artesanato de Novo Paraíso, interior de Nova Palma. A reportagem intitulada ‘O último artesão de Novo Paraíso’ (Figura 33) foi publicada em fevereiro de 2011, apresentava uma fotografia de Ademar Bonaldo e seu filho, Cristiano, junto aos objetos produzidos artesanalmente, acompanhada de um texto que alertava para a iminente extinção da prática de produzir objetos em couro artesanalmente na Quarta Colônia.

Durante a coleta de dados, a localidade de Novo Paraíso foi visitada na intenção de descobrir se o artesão ainda produzia artefatos em couro. Logo na entrada da pequena

comunidade foi possível vislumbrar uma placa indicativa de direção de atrativos turísticos, na qual constava o artesanato. Na frente do estabelecimento de Ademar há outra placa, agora especificando que ali é possível encontrar artesanato em couro (Figura 34). A placa de identificação de atrativo turístico é padronizada, parte do guia brasileiro de Sinalização de Orientação Turística elaborado pelo Departamento Nacional de Trânsito. Ao entrar, encontrou-se Ademar Bonaldo, que ainda produz artefatos em couro (Figura 35). Ele relatou que a demanda por tais produtos está cada vez mais escassa, composta predominantemente por encomendas de moradores da região que obtêm no artesanato, produtos sob medida para suas necessidades, o que seria mais custoso com artefatos industrializados.

Figura 33 – O último artesão de Novo Paraíso, Nova Palma.



Fonte: Fascículo Caderno Quarta Colônia n°. 218, publicado em 12/02/2011.

Além das mencionadas acima, as alusões ao artesanato mais comumente encontradas no Caderno Quarta Colônia estavam nas reportagens sobre os eventos da região, nos quais ele aparecia como uma atração junto à gastronomia, shows musicais, entre outros, o que pode ser exemplificado pelo trecho a seguir, extraído da edição de julho de 2011:

A festa do povo inicia amanhã. A 18ª Ein Volksfest in Agudo inicia amanhã e segue até o dia 25 de julho. Entre os atrativos estarão o desfile do colono e motoristas, encontro de corais, shows, bailes, café colonial, bandinhas, artesanato, gastronomia, danças, chopp, café colonial e atrações artísticas e culturais. [...] (Fascículo Caderno Quarta Colônia n°. 239, publicado em 15/07/2011, p. 7).

Figura 34 – Placas de Atrativos Turísticos em Novo Paraíso



Fonte: Pesquisa de campo

Figura 35 – Artefatos em couro produzidos em Novo Paraíso



Fonte: Pesquisa de campo

Após a análise dos fascículos do Caderno Quarta Colônia previamente apresentada, foi realizada, em setembro de 2015 uma busca no sítio eletrônico das prefeituras dos nove municípios com o intuito de encontrar informações sobre o artesanato local. Os resultados corroboraram a estreita relação já visualizada nos fascículos entre os eventos municipais e o artesanato, apresentado pelas prefeituras como uma das atrações do evento a ser conferida pelo público visitante, como a seguinte notícia, publicada no sítio eletrônico da prefeitura municipal de Agudo:

Definida a programação da Festa do Moranguinho e da Cuca. No local, também ocorrerão apresentações de Bandinha Típica Alemã, feira do artesanato, produtos hortifrutigranjeiros e a exposição “Arte até suas origens, com novo surgimento” (PREFEITURA MUNICIPAL DE AGUDO, 2014).

A prefeitura de Faxinal do Soturno, seguida de perto pela de Agudo, era a que possuía o maior número de publicações mencionando o artesanato, incluindo o texto de apresentação do município, que ressaltava a permanência da produção de artesanatos no seu interior:

Historicamente, Faxinal do Soturno faz parte dos municípios da Quarta Colônia de Imigração Italiana do Rio Grande do Sul, colonizado por imigrantes italianos, tem presença desta cultura que se manifesta nos costumes, hábitos, alimentação, nos monumentos e na vivência religiosa de sua gente. [...] Os costumes da geração imigrante são conservados e o **artesanato ainda é encontrado no interior** (PREFEITURA MUNICIPAL DE FAXINAL DO SOTURNO, [20--] grifo nosso).

Apesar de tentativas prévias de inserir o artesanato produzido na Quarta Colônia nos processos de construções identitárias, sua visibilidade não é acentuada, embora a prática subsista em todos os municípios do território. Desse modo, os nove municípios foram visitados para desvendar como a produção de artesanato está configurada na atualidade.

4.2.2 Subsistências

Os nove municípios que compõem o território foram visitados com o objetivo de compreender como o artesanato da Quarta Colônia vem subsistindo. Como o território é vasto e com produção artesanal difusa, optou-se por dar prioridade às casas de artesão, nos municípios onde ela se faz presente, pois se trata de uma entidade aglutinadora que representa o artesanato presente na localidade. Nas demais cidades, os artesãos entrevistados foram aqueles apontados por atores institucionais, como Emater e secretarias de cultura. O intuito desta investigação não é expor a produção de artesanato da Quarta Colônia em sua plenitude, mas oferecer um panorama que sirva de base para discussões teóricas.

As visitas aos municípios ocorreram sem uma ordem pré-definida, geralmente a partir da disponibilidade dos entrevistados. Porém, para melhor organização e apresentação dos resultados, os municípios serão apresentados em ordem decrescente do seu total populacional.

4.2.2.1 Agudo

Agudo é o berço da Colônia alemã Santo Ângelo, tendo sido emancipado em 1959. Possui aproximadamente 17 mil habitantes, sendo quase 10 mil localizados na zona rural. Com mais de 500 quilômetros quadrados, apresenta densidade populacional próxima dos 30 habitantes por quilômetro quadrado (IBGE, 2014). Segundo a Assessoria de Comunicação

Social do Governo do Rio Grande do Sul, o município possui 48 artesãos ativos cadastrados no Programa Gaúcho do Artesanato da FGTAS.

Como a análise dos Cadernos Quarta Colônia havia revelado a existência de uma associação de artesãos no município, sendo este o local selecionado para iniciar a pesquisa de campo. As artesãs presentes na sede da Associação durante a visita sugeriram que se conversasse com o presidente da Associação, de modo que ele poderia falar em nome do grupo. Segundo o atual presidente, a Associação foi fundada em 1992, o que conflitou com a informação disponibilizada no Caderno Quarta Colônia, de que ela teria sido criada em 2000. Esta disparidade nas datas se deve ao fato de que a entidade teve alguns momentos de inatividade durante sua história, conforme o seguinte trecho da entrevista:

Essa associação foi fundada no ano de 1992 e em certos momentos teve vários artesãos atuando, e também alguns períodos quase que parou, houve assim desaceleração bem grande, não sei se foi falta de motivação, ou falta de vontade ou de incentivo, não saberia o porquê disso, mas agora, de dois anos pra cá, praticamente nós retomamos, e a gente está atuando, e os associados estão com bastante dinamismo [...] (R., presidente da Associação dos Artesãos de Agudo).

Para o presidente da Associação, um dos fatores que anima os artesãos atualmente é o apoio que eles têm recebido da administração pública do município, especialmente através da Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Cultura e Turismo, cujo ponto de destaque foi a inauguração da Casa do Artesão. Nela, atual sede da Associação, localizada na Praça Padre Francisco Shuster, foi possível visualizar diversos trabalhos do grupo (Figura 36). A Casa é aberta ao público nas segundas, quartas e sexta-feiras, no turno da tarde, com o atendimento realizado pelos próprios artesãos associados, que se revezam na tarefa.

As técnicas artesanais encontradas são diversas, como crochê, bordados, entre outros, com destaque para a produção de peças em jornal, não comumente encontrada no território. O artesão que trabalha com a técnica produz, há sete ou oito anos, uma réplica do pórtico de entrada do município para ser comercializada como *souvenir*, uma lembrança de Agudo a ser levada pelos turistas ou entregue aos visitantes ilustres em eventos oficiais. O artesão aprendeu a técnica em revistas por sugestão de sua neta que, conhecendo as habilidades manuais do avô, propôs a ele esta nova técnica. Já a miniaturização do pórtico foi sugerida pelo genro-neto ao ver os diversos artefatos criados em jornal pelo artesão. Este fato evidencia o caráter híbrido do artesanato no território em questão, pois, apesar de não haver interferências institucionais no artesanato ali produzido, como ocorreu na Costa Doce, os artesãos vão mesclando referências e alterando sua prática para se adequar às demandas.

Figura 36 – Casa do Artesão de Agudo



Fonte: Pesquisa de campo

Para a secretária de Desenvolvimento Econômico, Cultura e Turismo de Agudo entrevistada, o artesanato é uma atividade de grande importância para o município, tanto no segmento cultural como turístico. Para ela, as pessoas que adquirem artesanato adquirem também aspectos culturais da cidade. Agudo é um município onde predomina a ascendência germânica, notabilizada em alguns exemplares do artesanato local, como o caso das guirlandas produzidas artesanalmente e agregando diversos símbolos do município para serem entregues a convidados ilustres em festividades municipais.

Inclusive [...] essa guirlanda de bem-vindos na porta, com essas flores coloridas, também tem ligação à origem germânica. [...] A gente faz a guirlanda em volta [da miniatura do pórtico em jornal], a guirlanda tem uma base de sisal e a gente enfeita com amor perfeito, que é uma flor símbolo daqui, o amor perfeito a gente faz de feltro [...] (R., presidente da Associação dos Artesãos de Agudo).

O presidente da Associação ressalta que ultimamente o artesanato, além de ser um passatempo, tem sido considerado fonte de renda. Ele, por exemplo, iniciou a prática enquanto se recuperava de um problema de saúde – do mesmo modo que diversos outros artesãos nos demais municípios investigados – e a renda adquirida com a venda dos produtos atualmente auxilia nas finanças pessoais. Ao ser questionado sobre o motivo que leva os visitantes do município a adquirir artesanatos produzidos localmente – como o pórtico em jornal –, ele afirma que a exclusividade é o fator chave. A impossibilidade de encontrar o mesmo produto em outros municípios é o que impulsiona a compra.

Outro fator relevante é em relação à baixa participação de produtores rurais na associação, apesar de notadamente existir artesãos nas áreas rurais do município. Para o presidente da Associação, tal fato se deve à obrigatoriedade da Carteira de Artesão para se tornar sócio, sendo que muitos artesãos rurais não a fazem por receio de que ela possa influenciar negativamente na sua situação previdenciária.

Quanto à questão de integração territorial, vislumbra-se pouca aproximação do artesanato de Agudo e demais municípios da Quarta Colônia. Contribui para isso o fato do município não ter prevalência de descendência italiana, como ocorre na maioria dos demais.

Portanto, o município de Agudo possui produção artesanal diversificada, uma Associação de Artesãos com sede para comercializar os produtos e exemplares que procuram representar o município. Porém, não há, em seu artesanato, nenhuma referência ao território Quarta Colônia, evidenciando a pouca aproximação existente na prática entre os municípios agregados sob essa denominação.

4.2.2.2 Restinga Sêca

Restinga Sêca surgiu no município de Cachoeira do Sul, em 1899, sendo emancipada em 1959. Possui quase 16 mil habitantes, sendo maioria população urbana. Com mais de 900 quilômetros quadrados, apresenta densidade populacional próxima dos 16 habitantes por quilômetro quadrado. A formação étnica do município é composta predominantemente por quatro etnias: alemã, italiana, portuguesa e afro-brasileira (IBGE, 2014). Segundo a Assessoria de Comunicação Social do Governo do Rio Grande do Sul, Restinga Sêca possui 32 artesãos ativos cadastrados no Programa Gaúcho do Artesanato da FGTAS.

No município não há Casa do Artesão e o artesanato local é representado pela Associação das Arrozeiras de Restinga Sêca, produtoras rurais que há quase uma década se reuniram para unir esforços e comercializar associadamente seus produtos. Em visita à sede da Associação foi possível visualizar grande diversidade de artesanato exposta, confeccionados com distintas técnicas artesanais, com destaque para os trabalhos em pintura, crochê e decupagem, técnica que consiste em revestir superfícies com gravuras (Figura 37).

Entretanto, apesar de uma das reportagens do Caderno Quarta Colônia do ano de 2007 ter afirmado haver, entre as associadas, preocupação em criar peças que remetam ao município, estas não foram encontradas durante a visita. Um dos artefatos citados pelo Caderno eram lembranças que remetiam ao artista plástico Iberê Camargo, natural de Restinga Sêca, cuja arte alcançou renome internacional. Porém, atualmente esses artefatos

identitários não são mais confeccionados, possivelmente devido à baixa participação do grupo em eventos turísticos, tendo pouca aproximação com os turistas, o que é agravado pelo fato de a localização da loja ser em uma galeria comercial, o que dificulta o acesso por eventuais turistas que estejam visitando Restinga Sêca.

Figura 37 – Artesanato exposto na Associação das Arroeiras de Restinga Sêca



Fonte: Pesquisa de campo

Em relação à participação do grupo nas feiras dos demais municípios pertencentes ao território Quarta Colônia, a artesã entrevistada afirmou que, como Restinga Sêca não realiza mais sua feira anual, aumenta a dificuldade de se conseguir espaço para expor nas demais feiras, já que impossibilita a reciprocidade.

A gente tinha muita vontade de participar em todas as feiras que tivesse, perto né. Até eu já fui na prefeitura já me informar e elas acharam meio difícil, que não tem. Um município de fora teria que convidar Restinga, no caso né, aí teria um estande, mas como Restinga não faz feira anual então os outros municípios não convidam Restinga. [...] Eu já cheguei a comentar ali na prefeitura, que eu participo das reuniões da cultura, que a gente falou nessa possibilidade de participar das outras feiras, mas eles falaram que como o município não faz feira, a gente não tem como participar das outras feiras, das outras cidades. (R., artesã de Restinga Sêca).

A artesã entrevistada na Associação das Arroeiras de Restinga Sêca é, assim como todas as participantes do grupo, agricultora. Conforme relato, a produção de artesanato ocorre nas horas vagas, sendo uma distração, um modo de relaxar e contornar a rotina da lavoura. Inclusive, o aprendizado do artesanato se deu no mesmo momento em que começou a ajudar a família na agricultura, quando tinha entre doze e treze anos. Quem lhe ensinou as primeiras

técnicas manuais foi sua avó, que fazia crochê e ponto cruz. As demais técnicas conhecidas por ela atualmente foram aprendidas em cursos, revistas e programas televisivos.

Com minha avó eu aprendi bastante trabalhar com crochê, ponto cruz. Depois eu fui conhecendo outros tipos de artesanato. Eu acho que eu tenho o dom da vó, ela gosta de artesanato, ela vai olhando e vai fazendo. Eu também. Tem coisas que eu gosto, aí eu procuro fazer cursos a mais, pra tentar aprender e me profissionalizar mais. [...] Eu gosto bastante é essa parte de fazer fuxico, de trabalhar com *patchwork*, eu gosto muito dessa parte aí, que é os tecido, os restos de tecido, eu reaproveito. [...] Eu vi, acho que foi na televisão, e achei legal (R., artesã de Restinga Sêca).

A artesã entrevistada, apesar de ser produtora rural, não produz seus artesanatos utilizando matéria-prima encontrada no meio, como palhas, sementes, cipós, o que poderia ser um diferencial para a sua produção. Ela mencionou que houve um curso do SENAR no município que tinha como objetivo incentivar o artesanato com palha de arroz, porém, apesar dela e demais colegas terem participado, nenhuma seguiu produzindo após o fim do curso. Durante a pesquisa de campo, não se encontrou nenhum exemplar de artesanato com palha de arroz na Associação das Arroeiras.

Por outro lado, revela que a comercialização do artesanato produzido pelas artesãs da Associação das Arroeiras está abaixo do esperado, inclusive quando eventualmente elas participam de feiras locais, as vendas são baixas. Muitas vezes os potenciais consumidores não compreendem o trabalho e o curso envolvido na produção das peças e não as valorizam. A artesã acredita que esta desvalorização poderia ser contornada com maior divulgação e oportunidades para o deslocamento delas aos eventos vizinhos.

Eu acho as pessoas não valorizam muito o artesanato. Acham muito caro, mas não sabem o que a gente gastou, o custo que tem. [...] Nas últimas feiras a gente vendeu bem pouco. De voltar da feira e não vender nada. Eu acho mais difícil agora, não sei porque, há um tempo atrás era melhor, não sei, mas agora está mais difícil. [...] Eu acho que falta uma divulgação das nossas coisas. De repente se tivesse um lugar aqui no centro, não sei. E que tivesse oportunidade de ir pra fora, nos municípios vizinhos, mas perto, não precisa ser longe. (R., artesã de Restinga Sêca).

Todavia, a comercialização possui papel secundário, já que a prática não se caracteriza como fonte de renda primária da artesã entrevistada. O prazer pela prática vem em primeiro lugar. O gosto pelo artesanato é evidenciado quando a artesã relata que mesmo quando comparece em eventos sociais, como aniversários, ela leva junto o que estiver fazendo.

Portanto, as técnicas artesanais utilizadas nos produtos expostos na Associação das Arroeiras são diversificadas, com destaque para crochê, pintura e bordado. Porém, a maioria dos produtos são reproduções aprendidas em revistas, de modo que os temas retratados não

acionam sinais diacríticos do território. A tentativa do SENAR de promover o artesanato em palha de arroz, matéria-prima abundante no local, não surtiu efeitos visíveis, já que não foi encontrado nenhum exemplar desta técnica. Há, portanto, produção artesanal diversificada em Restinga Sêca, mas pouco acionamento dos elementos identitários do território.

4.2.2.3 Faxinal do Soturno

Faxinal do Soturno era originalmente parte do município de Cachoeira do Sul, tendo conseguido sua emancipação no ano de 1959. Com quase sete mil habitantes e possuindo cerca de 180 quilômetros quadrados de área territorial, apresenta densidade populacional próxima dos 40 habitantes por quilômetro quadrado (IBGE, 2014). Segundo a Assessoria de Comunicação Social do Governo do Rio Grande do Sul, o município possui 17 artesãos ativos cadastrados no Programa Gaúcho do Artesanato da FGTAS.

A primeira visita ao município foi realizada durante a 23ª Exposição-Feira Agroindustrial e Comercial de Faxinal do Soturno, que ocorreu na primeira semana de maio de 2015, no Parque de Exposições da cidade. Nos estandes do evento, havia a exposição de produtos artesanais, como cuias, brinquedos em madeira e artefatos em tecido. Porém, a Associação dos Artesãos de Faxinal do Soturno não se fazia presente. Em visita à Casa do Artesão (Figura 38), sede da Associação localizada na Praça Vicente Pallotti, descobriu-se que por falta de apoio financeiro por parte da prefeitura para aquisição de um estande, como havia ocorrido nos anos anteriores, o grupo não participou da Feira, porém permanecerem com a Casa aberta durante os dias do evento para receber possíveis visitantes.

Figura 38 – Casa do Artesão de Faxinal do Soturno



Na segunda visita ao município, foi realizada uma entrevista com três artesãs, membros fundadores da Associação de Artesãos de Faxinal do Soturno. Elas contaram que participaram das oficinas com o SEBRAE, promovidas pelo CONDESUS e prefeituras em 2005, e que, a partir desta oficina, foi oferecido às artesãs o atual espaço de comercialização na praça central, de propriedade da prefeitura e antiga sede da Secretaria Municipal de Turismo, desde que elas formassem uma associação.

A ótima localização da Casa do Artesão de Faxinal do Soturno faz com que elas recebam muitos turistas, não só da região, como também de outros países, especialmente italianos em intercâmbios culturais. Inclusive, durante a realização da entrevista com as artesãs, uma representante da *Società Culturale Italiana di Faxinal do Soturno*, entidade membro do *Comitato Veneto* no Rio Grande do Sul,³⁴ ingressou na Casa, comentando sobre a vinda de italianos para o município, entre eles um artista plástico que irá executar uma pintura na fachada da Igreja Matriz São Roque³⁵ em homenagem à imigração italiana. O fato apoia a fala das artesãs, que afirmam ser grande o intercâmbio entre os moradores da Quarta Colônia e as regiões da Itália de onde seus antepassados emigraram.

A gente faz o que sai mais. Só que uma coisa que eu noto é que as pessoas que vêm de fora, aqui entra muita gente que viaja muito, tem bastante gente de fora, eles dizem que é tudo mais ou menos parecido as coisas, eles acham que tu entra e é tudo sempre mais ou menos igual, tinha que ter coisas diferentes. Mas tem artesanato no Brasil inteiro, não é muito fácil, e as pessoas vão copiando, um copia do outro, não criam muito. Eles sempre pedem muito o artesanato com identidade local, alguma coisa da cidade (S. D., artesã de Faxinal do Soturno).

A demanda resultou em toalhas com os dizeres ‘Lembrança de Faxinal do Soturno – RS’ ao lado de uma representação do monumento ao imigrante localizado na própria Praça Vicente Pallotti, uma réplica do *Columbus*, navio que trouxe os primeiros imigrantes da Itália para o território. E também um porta-chaves em madeira com o escrito ‘Quarta Colônia’, que era comercializado no Sistema de Atendimento ao Turista de Santa Maria (Figura 39). As artesãs apontam que gostariam de criar mais produtos que representassem símbolos do território, porém isso fica em segundo plano, já que a demanda pelos demais produtos suplanta a dos produtos identitários. Porém, algumas técnicas manuais utilizadas por elas na confecção do artesanato são, por si só, representantes do patrimônio cultural do território, com destaque para o crochê, que era normalmente a primeira técnica artesanal ensinada às meninas

³⁴ Entidade reconhecida pelo governo Veneto, Itália, para representar as associações e círculos vênetsos existentes no RS.

³⁵ Que no seu interior abriga pinturas sacras do pintor italiano Ângelo Lazzarini, realizadas na década de 1960.

gerações atrás, e para a bainha aberta, técnica que se caracteriza pela retirada de alguns fios do tecido para posterior bordado. Utilizadas comumente para decoração de toalhas, lençóis e fronhas, as técnicas são praticada no território há gerações.

Figura 39 – Artesanato de Faxinal do Soturno



Fonte: Pesquisa de campo

Quando questionadas sobre a época em que iniciaram a produzir artesanatos, as respostas foram variadas. As duas mais novas aprenderam as técnicas quando criança, com professoras ou parentes, e desde então produzem. Uma delas, que atualmente está com 60 anos, começou a aprender técnicas manuais há poucos anos, após ficar desempregada e passar por um quadro de depressão. Caso que ilustra a importância terapêutica do artesanato, citado como opção de distração por diversas artesãs entrevistadas no território.

Em relação à procura pelo artesanato, todas concordaram que atualmente está maior do que quando a Casa do Artesão foi inaugurada. O principal motivo que leva as pessoas a adquirir os produtos artesanais é, na visão delas, a possibilidade de personalização que ele permite: é possível encomendar, diretamente com a artesã, a cor e/ou o tamanho da peça desejada. Por outro lado, os custos para produzir artesanato estão aumentando, os preços das matérias-primas industrializadas crescem constantemente, e o preço da peça final muitas vezes não consegue acompanhar esta ascensão, diminuindo as margens de lucro das artesãs.

Por fim, quando questionadas sobre o futuro da Associação as três foram categóricas ao afirmar que pretendem seguir produzindo e mantendo a Casa do Artesão de Faxinal do

Soturno aberta, pois, além de gostarem muito de fazer artesanato, acreditam que a Casa é um local importante para a cidade.

Portanto, a partir das visitas e entrevistas, percebe-se que a produção de artesanato em Faxinal do Soturno é muito dinâmica. As artesãs que expõem na Casa do Artesão estão constantemente adaptando seus produtos para alcançarem maior número de consumidores. O fato de o município receber quantidade razoável de turistas estimula a criação de produtos que representam aspectos identitários do território. Há, logo, grande quantidade de produção artesanal com forte potencial de se tornar expressão de identidade territorial.

4.2.2.4 Nova Palma

Nova Palma era um distrito do município de Júlio de Castilhos, obtendo sua emancipação no ano de 1960. Com cerca de 6 mil habitantes, bem distribuídos entre os perímetros rural e urbano, e quase 300 quilômetros quadrados de área territorial, apresenta densidade populacional próxima dos 20 habitantes por quilômetro quadrado (IBGE, 2014). Segundo a Assessoria de Comunicação Social do Governo do Rio Grande do Sul, Nova Palma possui 29 artesãos ativos cadastrados no Programa Gaúcho do Artesanato da FGTAS.

A existência de uma Casa do Artesão no município já era conhecida pelo Caderno Quarta Colônia, porém, ao visitar a cidade, descobriu-se que havia outro ponto de comercialização de artesanato em Nova Palma, denominado ‘Gui Atelier, artes e presentes’, que incluía tanto matérias-primas e revistas quanto peças acabadas. A proprietária do estabelecimento relatou que fazia parte da Associação de Artesãos do município, mas a decisão de abrir sua própria loja conflitou com fato de que a sede atual da Casa do Artesão é de propriedade de uma senhora que também possui uma loja de materiais para artesanato. Assim, ela saiu da Associação e tem buscado paceria com artesãs de outros municípios da região, como Pinhal Grande e Ivorá, para compor sua oferta de produtos.

Os exemplares de artesanato encontrados na ‘Gui Atelier’ eram inúmeros, incluindo bordados, crochês, *biscuit*, tricô, entre outros. Contudo, não foi encontrado produtos que fizessem referência ao território, provavelmente por a loja não ser um ponto de parada habitual dos turistas que visitam a região, sendo os moradores locais os principais visitantes, principalmente com o objetivo de adquirir matérias-primas para a confecção de artesanato.

A menos de uma quadra de distância se encontra a Casa do Artesão, onde os membros da Associação de Artesãos de Nova Palma expõem seus produtos. A Associação existe há aproximadamente vinte anos, com alguns períodos de inatividade, e conta atualmente com

catorze associados. As técnicas artesanais utilizadas nos produtos expostos durante a visita eram diversas, com grande produção de crochê, bordados e tricôs (Figura 40). O destaque ficou por conta dos múltiplos *souvenirs* artesanais que traziam os dizeres ‘Lembrança de Nova Palma’. Eram cuias para chimarrão, panos de prato, estojos em tecido, suporte para latas, entre outros.

Figura 40 – Casa do Artesão de Nova Palma



Fonte: Pesquisa de campo

A artesã entrevistada relatou que eles recebem muitos turistas da região, especialmente na época de veraneio, quando elas expõem seus produtos no Balneário Municipal. Além disso, em Nova Palma se encontra o Centro de Pesquisas Genealógicas, fundado em 1984 pelo padre Luiz Sponchiado, que possui documentos de mais de 50 mil famílias de imigrantes italianos e de seus descendentes, o que atrai muitos visitantes de diversas localidades, especialmente aqueles em busca de informações sobre seus antepassados para a solicitação da cidadania italiana.

Percebe-se, portanto, que há demanda por produtos que referenciem o território. Porém, apesar de possuir muitos produtos que fazem alusão ao nome do município, não foi encontrado nenhum trabalho de trançado em palha de milho ou de trigo, que é uma técnica característica dos imigrantes italianos. Está claro que a produção de artefatos com as palhas de trigo e milho, que poderia se tornar expressão de identidade territorial, está se tornando escassa, já que as artesãs mais novas não possuem interesse em dar continuidade à técnica e as artesãs mais idosas estão se afastando do artesanato.

Questionada sobre o início de sua trajetória como artesã, afirmou que as primeiras técnicas manuais que praticou foram o crochê e o bordado, aprendidas quando jovem com suas tias. Posteriormente, passou a se dedicar à pintura, aprendendo em cursos e revistas. Em relação aos cursos voltados ao artesanato que já participou, ela destacou os realizados pelo SEBRAE em 2004, quando havia diversas ações promovendo o artesanato da Quarta Colônia. Ressaltou também o auxílio recebido da Emater quando reabriram a Casa há dois anos.

Portanto, o artesanato de Nova Palma apresenta potencial para ser acionado como expressão de identidade territorial, a partir da representação de elementos identitários dos produtos. Exemplos com alusão ao nome do município já vêm sendo produzidos, contudo, nenhuma menção ao território Quarta Colônia foi encontrada.

4.2.2.5 *Pinhal Grande*

Pinhal Grande se emancipou do município de Júlio de Castilhos em 1992, o penúltimo dos municípios da Quarta Colônia a conseguir a emancipação. Com aproximadamente 4 mil habitantes, maioria localizada no perímetro rural, e possuindo cerca de 470 quilômetros quadrados de área territorial, apresenta baixa densidade populacional, inferior a 10 habitantes por quilômetro quadrado (IBGE, 2014).

Segundo a Assessoria de Comunicação Social do Governo do Rio Grande do Sul, o município possui somente cinco artesãos ativos cadastrados no Programa Gaúcho do Artesanato da FGTAS. Porém, a partir da análise dos fascículos do Caderno Quarta Colônia, sabia-se da existência de uma Associação de Artesãos no município. A sede atual de comercialização da Associação fica em uma edificação de propriedade da Prefeitura na Praça Municipal. O imóvel está cedido ao grupo, que não possui gastos de manutenção. Durante a visita ao estabelecimento, conversou-se com duas artesãs que apresentaram o artesanato expostos para comercialização, produzidos em técnicas diversas, como crochê, bordado, trnaçado, entre outros.

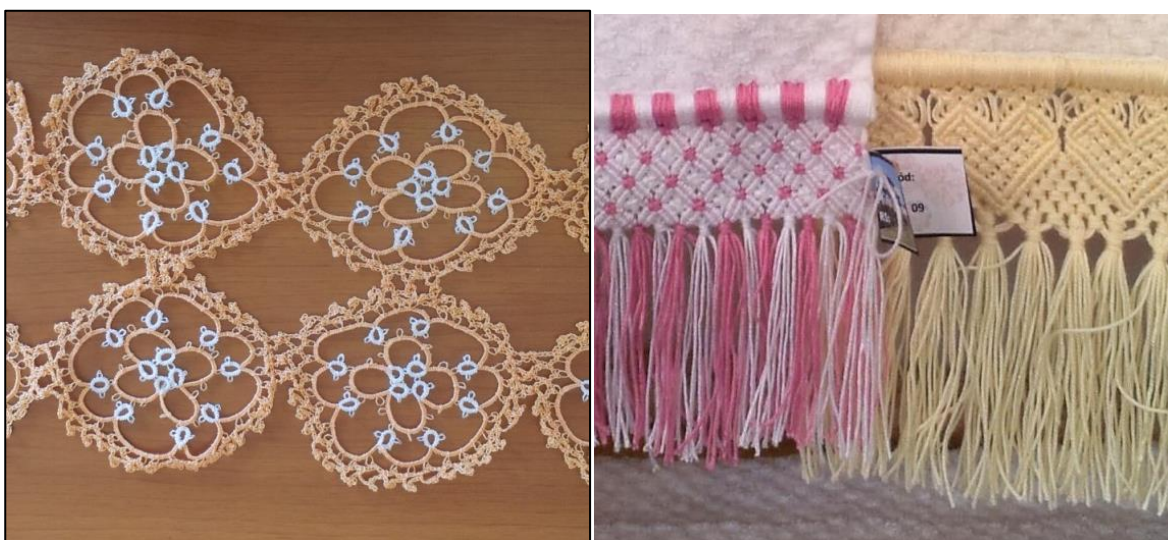
As duas artesãs entrevistadas aprenderam a técnica do crochê quando crianças, passada de mãe para filha. Uma delas produz praticamente só crochê até hoje, somando 42 anos interruptos de produção. Já a outra migrou para outras técnicas, especialmente o macramê³⁶ (Figura 41), que aprendeu em um curso que fez há aproximadamente dez anos. Ela conta esta é uma técnica bem antiga, mas que sofreu alterações com o passar do tempo. O

³⁶ Renda de descendência árabe, caracterizada por não ter instrumentos de execução. São as mãos que executam os nós e, com elas, criam-se volumes (ZATERRA, 1988).

interessante é que a artesã não aprendeu a técnica do macramê no convívio familiar, apesar de ser praticada por suas antepassadas, mas sim em um curso promovido pela prefeitura. Isso ressalta que as técnicas tradicionalmente encontradas no território podem ser deliberadamente estimuladas na contemporaneidade para se tornarem expressões identitárias.

Outra técnica artesanal que era tradicionalmente praticada pelas moradoras da Quarta Colônia, mas atualmente dificilmente encontrada, é o frivoletê³⁷, ainda produzido por uma das artesãs de Pinhal Grande (Figura 41). As artesãs relataram que as duas técnicas são bastante procuradas, especialmente por pessoas de outras localidades.

Figura 41 – Artesanato utilizando as técnicas de frivoletê e macramê



Fonte: Pesquisa de campo

As tranças em palhas, ou *dressas*, que também eram frequentemente produzidas no território há algumas décadas, já não são mais facilmente encontradas. Uma das artesãs entrevistadas comentou que, quando criança, ela e suas irmãs produziam a *dressa* em palha de trigo para que a mãe delas fabricasse os chapéus utilizados pela família no trabalho rural. Hoje, entre as 14 artesãs associadas, somente uma ainda produz chapéus de palha. Já o fabrico de *sportas*, espécie de sacola que também era produzida com palha de trigo, está praticamente em extinção, poucas artesãs ainda a fazem na Quarta Colônia. Em Pinhal Grande não foi encontrada nenhuma. Para as artesãs, a pouca valorização dos produtos em palha pelos moradores locais, faz com que elas deixem de fabricar esse tipo de artesanato.

³⁷ Renda de algodão tecida com uma ou duas navetas (lançadeiras) e um gancho de aço.

Não vende muito aquilo, aqui não, quem sabe pra fora. Ano passado eu fiz uma com uns anjos, mas não foi esse anjo aí, foi outro tipo de anjo, eu fiz uma guirlanda de natal que ficou muito linda, mas as pessoas daqui não se interessam por isso, quem acabou comprando foi um médico de fora, que tava trabalhando aqui, aí ele comprou e levou, ele achou lindíssima a guirlanda. E uma outra amiga minha também comprou e levou pra filha dela lá em Camboriú, e disse que ela colocou na porta do apartamento dela e que as vizinhas tudo perguntavam aonde que ela tinha comprado, que acharam linda né, acharam linda. (M., artesã de Pinhal Grande).

Pelo relato da artesã, percebe-se que os atores externos ao território valorizam mais o artesanato com o uso de matéria-prima local, como o caso das guirlandas com anjos feitos em palha de trigo. Entretanto, elas narraram que o turismo vem diminuindo no município, segundo elas por falta de incentivo da Prefeitura, que antes frequentemente promovia eventos que traziam visitantes. O mesmo ocorre com o deslocamento do grupo para eventos em outros município, nos quais antes a prefeitura auxiliava, pagando o deslocamento, e atualmente não.

Sobre os vestuários em crochê produzidos para a coleção da estilista brasileira radicada no Canadá, apresentados no Caderno Quarta Colônia em 2008 (Figura 32), descobriu-se que não teve continuidade, especialmente por divergências entre as partes envolvidas. A estilista enviava por correio as linhas para serem trabalhadas, que eram mais finas e macias que as encontradas localmente, o que ocasionava maior esforço para fabricação das peças, e o valor pago às artesãs, que segundo elas era muito baixo comparado ao alto preço de comercialização do produto final, não compensava o tempo dispendido. Mesmo assim, na sede da Associação havia porta-retratos com as fotografias dos vestidos em crochê produzidos para a estilista, claro motivo de orgulho, apesar da descontinuidade.

Os produtos expostos na sede da Associação eram muito diversos. Um chamou a atenção por ser relevante para o tema da pesquisa. Tratava-se de uma miniatura de pinheiro em madeira com o dizer ‘Lembrança de Pinhal Grande R.S.’ gravado. As artesãs comentaram que era o único remanescente de um lote de *souvenirs* produzidos na época em que a loja recebia bastante turistas. Havia também produtos não comumente encontrados em casas do artesão, como uma cadeira feita com ripas de madeira e um conjunto de vasos e enfeites para jardim em cimento, apresentados em 2011 no Cardeno Quarta Colônia.

Portanto, pode-se afirmar que Pinhal Grande possui uma produção artesanal ampla e diversa, representada pelos exemplares expostos na sede da Associação dos Artesãos. Como na grande parte dos demais municípios visitados, não foi encontrada alusão ao nome Quarta Colônia. Por outro lado, há produção de artesanato com a utilização de técnicas tradicionais no território, como a palha de trigo, o crochê, o macramê e o frivolitê, que poderiam ser reconvertidas para contribuírem na projeção identitária do território.

4.2.2.6 Dona Francisca

O município de Dona Francisca fazia parte da antiga Colônia Santo Ângelo, sendo até 1965 o 5º distrito de Cachoreira do Sul, ano em que conseguiu sua emancipação. Com cerca de 3 mil habitantes, maioria localizada no perímetro urbano, e possuindo aproximadamente 115 quilômetros quadrados de área territorial, apresenta densidade populacional próxima dos 30 habitantes por quilômetro quadrado (IBGE, 2014). Segundo a Assessoria de Comunicação Social do Governo do Rio Grande do Sul, o município possui 19 artesãos ativos cadastrados no Programa Gaúcho do Artesanato da FGTAS.

Dona Francisca, juntamente com Silveira Martins, foi o município que teve menos publicações sobre artesanato no Cardeno da Quarta Colônia, somente duas menções no ano de 2010. Em uma delas, a prática aparecia como uma das atrações da semana do município, na outra, era apresentada a Casa do Artesanato de Dona Francisca, fundada em 2009 por uma moradora local. Durante a realização da pesquisa de campo, descobriu-se que a Casa do Artesanato não estava mais em funcionamento. Portanto, como não havia uma Casa do Artesão no município, foram entrevistadas duas artesãs que produzem e comercializam seus produtos de forma individual. Estas foram indicadas por moradores da localidade que conheciam seu trabalho.

A primeira artesã entrevistada comentou que fazia parte, com outras sete, da Casa do Artesanato de Pinhal Grande, mas o local foi fechado há dois anos em função de um desentendimento entre elas na comercialização dos produtos. Desde então, a maior parte da sua produção é para suprir encomendas de amigos e familiares. A artesã ganhou sua primeira máquina de costura com 13 anos e desde então a utiliza para produzir artesanato. Atualmente produz artesanato com diversas técnicas, como modelagem em *biscuit*, *patchwork*, entre outras (Figura 42), aprendidas em cursos, revistas ou na internet, onde também adquire moldes e matéria-prima para a confecção de seus artigos. A artesã também guarda inúmeros artefatos produzidos ao longo dos anos, com destaque para os produtos bordados, técnica com diversas modalidades que vem sendo praticada no território há gerações (Figura 42).

A outra artesã entrevistada também possuía uma vasta produção artesanal, englobando as mais diversas técnicas que resultavam em produtos muito variados, como as galinhas em porongo decoradas com fuxicos, as garrafas decoradas com linhas coloridas e os pesos de porta em tecido no formato de gatos. Ela afirmou que utiliza a internet com frequência para ter ideias de novos produtos e comprar materiais. Além disso, ela também tinha guardado diversos artefatos confeccionados há anos, com técnicas muito comuns do território, como o

crochê e o trabalho com palhas de milho (Figura 43). A artesã relatou que, diferentemente do que aconteceu com a maioria das demais entrevistadas, as técnicas artesanais não lhe foram ensinadas na infância, com exceção da trança em palha de trigo, utilizada no fabrico de chapéus para consumo da família.

Eu lembro que eu tinha vontade de fazer esses trabalhos manuais, mas não tinha ninguém que me desse uma mão, não tinha nenhum material, não tinha nada, sabe? [...] O pessoal antigo não era muito de incentivar, eles achavam que trabalhar, ser boa dona de casa, era trabalhar 'no duro', lavora e em casa. Invés de fazer um crochê, a gente tinha que, sei lá, lavar roupa, fazer qualquer outra coisa, o trabalho manual era supérfluo, não tinha valor (C., artesã de Dona Francisca).

Figura 42 – Artesanato em Dona Francisca



Fonte: Pesquisa de campo

Figura 43 – Artesanato em Dona Francisca



Fonte: Pesquisa de campo

A partir dos fatos relatados pelas duas artesãs visitadas em Dona Francisca, percebe-se que atual facilidade de acesso à internet e a grande quantidade de opções, tanto de técnicas artesanais quanto de matéria-prima disponíveis para sua fabricação, permitiu a ampliação do leque de possibilidades de tal forma que a produção acaba ficando desvinculada dos aspectos culturais. A maioria dos materiais e temas utilizados são exógenos ao território.

4.2.2.7 São João do Polêsine

O município de São João do Polêsine foi o último da Quarta Colônia a se emancipar, em 1992, com a instalação da primeira administração no ano posterior, 1993. Com cerca de 2,5 mil habitantes, bem distribuídos entre os perímetros urbano e rural, e possuindo aproximadamente 80 quilômetros quadrados de área territorial, apresenta densidade populacional próxima dos 30 habitantes por quilômetro quadrado (IBGE, 2014).

Quanto ao artesanato, segundo a Assessoria de Comunicação Social do Governo do Rio Grande do Sul, o município possui somente cinco artesãos ativos cadastrados no Programa Gaúcho do Artesanato da FGTAS. Porém, o número de artesãos atuantes na localidade é reconhecidamente maior.

Apesar de não possuir casa do artesão, o município possui um diferencial em relação aos demais do território. No distrito turístico de Vale Vêneto encontra-se um estabelecimento comercial especializado em artesanato cujo próprio nome, Angelita Artigianato, faz referência à italianidade característica do território (Figura 44). Durante a visita, foi possível visualizar grande diversidade de produtos expostos, e não somente artesanais. Entre anjos de palha de milho, enfeites de cerâmica industrializados. Artigos artesanais em lã ao lado de miniaturas da torre Eiffel (Figura 44). Trata-se, portanto, de uma loja de presentes e lembranças, dos quais apenas alguns artefatos são produzidos artesanalmente pela proprietária e sua equipe.

Entre os diversos produtos expostos, vários podem ser considerados *souvenirs*, porém, poucos eram fabricados artesanalmente em Vale Vêneto. Um exemplo são as casinhas meteorológicas, encontradas em praticamente todas localidades turísticas de migração italiana. Apesar de apresentar uma etiqueta com o nome do distrito, no verso dos produtos era possível constatar que o fabricante é da cidade de Benedito Novo, Santa Catarina. Caso semelhante ocorre com as casas em estilo colonial, estandardizadas, encontradas em diversas localidades.

Há, também, a comercialização de *souvenirs* industrializados, como canecas e copos, customizados com os dizeres ‘Lembrança de Vale Vêneto’ e o retrato das figuras do ‘Nono e da Nona’, adotados desde 2007 pelo município como símbolo oficial da Colonização Italiana.

Por outro lado, são diversos os exemplares de artesanato produzido em palha (Figura 45), como anjos decorativos, presépios e imã de geladeira, bastante apreciados pelos visitantes, conforme relato da proprietária e artesã.

Figura 44 – Angelita Artigianato em Vale Vêneto, distrito de São João do Polêsine



Fonte: Pesquisa de campo

Figura 45 – *Souvenirs* artesanais produzidos em Vale Vêneto



Fonte: Pesquisa de campo

A entrevistada relatou que abriu a loja há aproximadamente dez anos, devido a grande demanda que havia pelo seu artesanato. Atualmente possui uma equipe de cerca de oito

artsãos que a auxiliam na confecção das peças, criadas por ela. Seguidamente a loja recebe turistas, especialmente quando Vale Vêneto está sediando eventos de grande repercussão, como o Festival Internacional de Inverno da UFSM, que anualmente atrai centenas de participantes para o distrito, muitos deles estrangeiros. A liberdade criativa da artesã é fomentada pelo grande fluxo de visitantes que o estabelecimento recebe e corroborada pela ampla diversidade de artefatos expostos.

São João do Polêsine também é local de moradia de uma artesã apontada por várias das entrevistadas como uma referência no artesanato em palha de milho. Como previamente ressaltado, o trabalho em palha, especialmente de trigo e de milho, é característico dos imigrantes italianos, mas tem se perdido na região com o passar dos tempos. Segundo essa artesã, o seu principal objetivo é manter viva a tradição do trançado em palha no território.

Porém, apesar do trançado em palha de trigo ser comumente encontrado quando ela era criança³⁸, nos dias atuais o cultivo do trigo é quase nulo no território. O milho, por outro lado, é cultivado pela artesã na sua horta. Além disso, segundo a entrevistada, o trançado da palha de milho é mais veloz, apresentando maior rendimento, fator que fez com que ela elegesse o material como principal matéria-prima para seu artesanato, que inclui como cestos, bolsas, forração de cadeiras, suporte para garrafas, entre outros (Figura 46).

Figura 46 – Produtos em palha de milho em São João do Polêsine



Fonte: Pesquisa de campo

³⁸ O trigo era um cultivo fundamental no território, que chegou a ser conhecido como a terra do trigo (NEUMANN, 2003).

Segundo a artesã, muitas ideias para novos produtos são adquiridas nas feiras que visita. Durante as ações realizadas pelo SEBRAE no artesanato da Quarta Colônia foi confeccionada uma etiqueta de identificação para os produtos da artesã, utilizada até hoje. Na mesma época, foi sugerida a inserção de tecido nos artefatos em palha. Alguns deles foram bem sucedidos, como os jogos americanos e os cestos. Outros, como as sacolas em palha de milho decoradas com fitas coloridas, não foram bem aceitos pelo mercado e sua produção foi descontinuada (Figura 47).

Figura 47 – Produtos modificados na oficina com designers consultores do SEBRAE



Fonte: Pesquisa de campo

Por fim, quando questionada sobre a continuidade da produção artesanal em palha respondeu que, para ela, as pessoas mais novas não se dedicam à prática por ser uma renda incerta e inconstante, de modo que ao conseguirem emprego formal o artesanato se torna secundário, um passatempo.

A partir das observações e entrevistas é possível assinalar que o artesanato de São João do Polêsine possui grande potencial de ser acionado em estratégias de reconversão com o intuito de torná-lo expressão de identidade territorial, especialmente devido às iniciativas já produzidas em Vale Vêneto. Porém, este acionamento, caso não seja liderado por atores institucionais do território, pode não ter continuidade no longo prazo, como a ação de design promovida pelo CONDESUS e SEBRAE, que acabou sendo descontinuada após o término do apoio institucional.

4.2.2.8 *Silveira Martins*

Silveira Martins é considerada o berço da imigração italiana na região central do Brasil, alcançando emancipação no ano de 1987. Com aproximadamente 2,5 mil habitantes, bem distribuídos entre os perímetros urbano e rural, e possuindo aproximadamente 120 quilômetros quadrados de área territorial, apresenta densidade populacional próxima dos 20 habitantes por quilômetro quadrado (IBGE, 2014).

Segundo a Assessoria de Comunicação Social do Governo do Rio Grande do Sul, o município possui somente um artesão ativo cadastrado no Programa Gaúcho do Artesanato da FGTAS, o menor número dos municípios do território. Além disso, o município, juntamente com Dona Francisca, foi o que apresentou menor quantidade de menções ao seu artesanato nos fascículos do Caderno Quarta Colônia. Silveira Martins não possui uma casa do artesão, mas exemplares do seu artesanato são expostos na Feira de Produtos Coloniais, localizada em um quiosque na Praça Giuseppe Garibaldi, que desde março de 2015 vem apresentando produtos das agroindústrias e artesãos locais.

Em visita à Feira foi possível encontrar artefatos produzidos com diferentes técnicas artesanais, especialmente aquelas com a utilização de linha, como crochê, tricô e bordado. Porém, também estavam expostos objetos em madeira, como porta-chaves em formato de porteira, e tramados em vime e palha de trigo, resultando em cestos e chapéus (Figura 48).

Figura 48 – Artesanato na Feira de Produtos Coloniais de Silveira Martins



Na mesma oportunidade, falou-se com uma extensionista da EMATER de Silveira Martins que mencionou ter sido uma tarefa árdua encontrar artesãos locais dispostos a expor seus produtos regularmente na Feira. Segundo ela, a produção de artesanato no município não é muito abundante, tanto que grande parte do artesanato com fios comercializado no quiosque é proveniente de Santa Maria. Entre os poucos artesãos locais conhecidos, a extensionista indicou a que produz os chapéus de palha de trigo expostos na Feira.

A entrevista com a artesã foi realizada na sua casa, onde foi possível visualizar seu local de trabalho e o processo produtivo utilizado para transformar a palha em chapéu. A confecção consiste em separar as diferentes espessuras de palha, para manter uma largura constante, umedecê-la, para evitar a quebra, e cruza-la, sete unidades por vez, de modo a conseguir uma longa trança, que será costurada à máquina ao redor de um molde para obter o formato de um chapéu (Figura 49).

Figura 49 – Etapas da confecção de chapéu de palha de trigo em Silveira Martins



Como recebe ajuda da mãe no trançado da palha, ela sempre possui grande quantidade de tranças para costurar no formato de chapéu, conseguindo produzir entre seis e oito unidades em um dia. A maior parte da sua produção é encomendada, o excedente vem sendo deixado no quiosque da Feira de Produtos Coloniais para comercialização. A artesã também produziu alguns exemplares de uma miniatura de chapéu, encomendado para ser distribuído como lembrança em uma festa. Artefato que poderia ser mais bem explorado comercialmente no território, especialmente em locais com circulação de turistas, como o quiosque na Praça.

A artesã relatou que, desde criança, produz artesanato em crochê, mas há seis anos aprendeu com uma tia a técnica do trançado da palha de trigo e vem praticando desde então. Ela mostrou cópia de uma reportagem do jornal Diário de Santa Maria de 2007 sobre a técnica que trazia uma entrevista com a tia. No texto, descobriu-se que ela havia aprendido o ofício com sua avó materna, imigrante da Itália, e, assim como a sobrinha, a venda dos chapéus é só um complemento, sendo a renda da família proveniente da agricultura.

Um aspecto que figurava na reportagem e foi ressaltado nas entrevistas atuais é a dificuldade em encontrar palha de trigo no Rio Grande do Sul que, segundo extensionista da Emater, deve-se principalmente à instabilidade de preços e ao custo de produção elevado. Porém, apesar da dificuldade, a palha de trigo é a ideal para a confecção de chapéus, pois, segundo a artesã, resulta em produtos duráveis e com maior qualidade do que os produzidos com demais palhas.

Silveira Martins, até o início do ano de 2015, quando a Feira de Produtos Coloniais foi inaugurada, não tinha um espaço para a exposição e comercialização de artesanato. Isto pode ter acarretado na impressão de que há poucos artesãos no município. Contudo, como afirmado pela artesã entrevistada, há uma quantidade significativa de moradores locais que dominam técnicas artesanais, especialmente o crochê. Há, portanto, potencial a ser explorado.

4.2.2.9 Ivorá

O município de Ivorá, inicialmente denominado Núcleo Norte, por se localizar ao norte de Silveira Martins, conseguiu sua emancipação político-administrativa em 1988. Com pouco mais de 2 mil habitantes, maioria localizada no perímetro rural, e possuindo aproximadamente 120 quilômetros quadrados de área territorial, apresenta densidade populacional próxima dos 20 habitantes por quilômetro quadrado (IBGE, 2014).

Segundo a Assessoria de Comunicação Social do Governo do Rio Grande do Sul, Ivorá possui 14 artesãos ativos cadastrados no Programa Gaúcho do Artesanato da FGTAS. E,

apesar de ser o município menos populoso do território, só ficou atrás de Agudo na quantidade de menções ao seu artesanato presentes no Caderno Quarta Colônia. A Associação de Artesãos de Ivorá, conhecida como Artivorá, foi fundada em fevereiro de 2006 por dezoito membros, contando atualmente com treze artesãs. Em visita à loja da Associação, durante a entrevista com uma das artesãs do grupo, foi possível vislumbrar produtos em ampla diversidade de técnicas artesanais (Figura 50).

Figura 50 – Associação de Artesãos de Ivorá: Artivorá



Fonte: Pesquisa de campo

Em um dos expositores da loja havia miniaturas de chapéus e *sportas* em palha de trigo. A entrevistada relatou que os enfeites são fabricados pela única artesã do grupo que ainda produz artesanato com palha de trigo. Os objetos possuem potencial de desempenhar o papel de lembrança da Quarta Colônia. Além disso, elas frequentemente confeccionam outros modelos de *souvenirs* artesanais para serem distribuídos no Filó Comunitário que ocorre anualmente na Semana Cultural do município, como os chaveiros em formato de boneca e os que representam as roupas típicas das imigrantes italianas, ambos com o nome do município escrito em uma etiqueta de tecido presa ao produto (Figura 51). O artesanato da Artivorá, além de ser comercializado na sede da Associação, também figura em feiras na região e, por meio de encomendas realizadas por parentes ou amigos das artesãs, em outros Estados do Brasil, especialmente Santa Catarina e Paraná.

A artesã entrevistada relatou que participou da oficina de criação com designers realizada pelo SEBRAE em meados da década de 2000, que resultou em uma coleção de

produtos artesanais com apelo identitário, intitulada de Colônia Natal. Durante este período, a instituição confeccionou uma etiqueta para ser utilizada nos produtos gerados com os dizeres: ‘Artesanato Quarta Colônia’. Porém, como os artefatos da coleção já não são mais produzidos, a etiqueta também não é utilizada.

Figura 51 – *Souvenirs* artesanais de Ivorá



Fonte: Pesquisa de campo

Em Ivorá, a associação Artivorá, com suas treze artesãs, produz uma ampla gama de artefatos com a utilização de diferentes técnicas artesanais, com destaque para o crochê, bordados e o trabalho em palha de trigo, não tão facilmente encontrado no território. Somado a isso, frequentemente desenvolvem e confeccionam *souvenirs* artesanais que retratem o município, seja na temática, na configuração estética ou na escolha dos materiais, ressaltando a relevância da vinculação com o território no artesanato produzido pelo grupo.

A partir das entrevistas e observações se torna possível afirmar que o artesanato de Ivorá possui potencial de ser mobilizado como expressão identitária, contribuindo para a promoção do desenvolvimento territorial da Quarta Colônia.

4.2.3 Decorrências

Durante as investigações se observou que, entre as ações promovidas no território com o intuito de fortalecer e projetar sua identidade, algumas eram voltadas para o artesanato. A principal delas, que abrangeu artesãos de todo o território, consistiu em uma oficina com

designers consultores do SEBRAE para a criação de uma coleção de produtos que, utilizando-se das técnicas já dominadas pelos artesãos, fizessem alusão a aspectos identitários da Quarta Colônia. Esta seção busca, a partir das entrevistas e observações, discorrer sobre o artesanato do território Quarta Colônia, apresentando potencialidades e limites que possui de se tornar expressão de identidade territorial.

A partir da consolidação do CONDESUS, em 1996, diversas ações foram realizadas com objetivo de vincular os nove municípios da Quarta Colônia em um território coeso. O Programa de Turismo Integrado da Quarta Colônia, executado entre os anos de 2003 e 2005, foi o único, dos 24 propostos até o momento pelo CONDESUS, a apresentar ações específicas para o setor do artesanato. O Programa tinha como executor principal o SEBRAE, sendo composto por ações que visavam o diagnóstico e a realização de consultorias e capacitações técnicas junto aos setores de serviços e de micro e pequenas agroindústrias do território.

No setor do artesanato, o Programa de Turismo Integrado da Quarta Colônia tinha como objetivo aperfeiçoar a qualidade dos produtos e estreitar seu vínculo com a cultura local, com ênfase nas técnicas mais significativas para o território. Entre as ações realizadas com esse fim, destaca-se a oficina ministrada por designers realizada em 2005 com a intenção de reconverter o artesanato da Quarta Colônia em expressão de identidade territorial.

A oficina reuniu artesãos de diferentes municípios do território, e resultou em uma coleção de produtos intitulada Colônia Natal. Conforme relatado pela designer entrevistada que participou da oficina, na época como estudante, as ações eram parte do projeto FABER, cujo objetivo era capacitar jovens estudantes pra trabalhar com artesanato brasileiro.

Foram selecionados alguns estudantes das áreas de design, artes plásticas, arquitetura, e esses jovens, que eram na época dezesseis, participaram de um ano inteiro de aulas com esses professores, aulas teóricas, e as aulas práticas eram as vivências, que eles chamavam. A vivência era onde o aluno vivenciava uma situação onde o designer, a equipe toda, todos os professores, todos os alunos, era uma confusão maravilhosa, iam para algum lugar, já pré-selecionado por eles, com algum potencial. E aí a gente ia com eles durante uma semana, de segunda a sexta, cinco dias, trabalhar com os artesãos. E a gente acompanhava, via qual era o processo, e aprendia com eles. Então, nós tivemos, eu fui uma dessas selecionadas, nós tivemos quatro ou cinco vivências, uma foi na Quarta Colônia, onde foi reunido um grupo de artesãos locais [...] que se chamou Colônia Natal. [...] Mas não foi feito catálogo, não foi levado pra nenhuma feira, não foi divulgado o trabalho, o objetivo era, na verdade uma aula (K., designer e consultora do SEBRAE).

As oficinas foram lembradas por praticamente todas as artesãs entrevistadas, muitas tendo participado efetivamente, contribuindo com a coleção a partir da produção de um ou mais artefatos. As artesãs de Faxinal do Soturno entrevistadas, por exemplo, relataram que a

movimentação ocorrida no artesanato local no período da atuação do SEBRAE no território fez com que elas se unissem e criassem a Associação de Artesãos municipal.

[...] bem naquele ano, que nós viemos morar pra cá, era ano de política e um político foi lá em casa fazer política e disse assim: ‘Lá no Santuário vai ter um negócio do SEBRAE com artesanato’, e eu tinha um monte de coisa em casa tudo posta, e aí ele disse assim: ‘mas vai lá, olhas as tuas coisas, que bonitas, vai lá’. Foi lá que eu conhecia [as demais artesãs de Faxinal entrevistadas]. Foi lá no curso do SEBRAE, lá no Santuário, foi desde lá que a gente se formou junto e sempre foi indo, foi nos cursos, foi indo nas coisas (S. R., artesã de Faxinal do Soturno).

Foi relatado pelas artesãs de Faxinal do Soturno que, durante o andamento da oficina, foi solicitado aos artesãos que apresentassem exemplares de artesanato que vinha sendo produzido no território há gerações, ou que era comumente produzido. Este pedido tinha por objetivo compor um panorama do artesanato tradicionalmente produzido no território, a fim de que servisse de inspiração para a criação dos novos produtos.

Eles mais ou menos davam pronto o que era pra gente fazer, e a gente fazia. Eles pediram pra gente trazer coisas que as nossas avós faziam, aí a gente levou os bordados, as coisas, e aí a gente criou muita coisa em cima disso, e eles ajudavam. Por exemplo, quem trabalhava com biscuit, a gente fez os presépios. Ficou lindo, eu tenho até (S. R., artesã de Faxinal do Soturno).

Durante a oficina ficou estabelecido que cada artesão, ou grupo de artesãos, produziria um ou alguns itens da coleção, com a utilização das técnicas artesanais que dominava. A coleção resultou em objetos decorativos confeccionados com as técnicas artesanais já praticadas pelas artesãs, porém com temática e configuração estética que remetiam a sinais diacríticos do território, ou seja, elementos identificadores atribuídos e reconhecidos reciprocamente pelos membros do grupo.

Como não foi criado um catálogo com os artefatos proveniente da oficina com os designers consultores do SEBRAE, foi preciso buscar imagens junto às artesãs ou atores institucionais. O CONDESUS, proponente do Programa que propiciou a ação em questão, dispunha de fotografias de alguns exemplares confeccionados pelos artesãos durante o desenvolvimento da oficina (Figura 52).

Os produtos tinham claramente o intuito de servir como *souvenirs* da Quarta Colônia, pois eram itens pequenos, facilmente transportáveis, e, a partir da temática ou matéria-prima, faziam referência ao ideário do imigrante, primeiros habitantes do território. Percebe-se nos exemplos apresentados que a temática retratada não é exclusiva da Quarta Colônia. Para a artesã de Vale Vêneto entrevistada, o maior obstáculo para se criar, e manter, uma coleção

que abranja o artesanato da Quarta Colônia é exatamente a falta de uma identidade coesa que perpassa todos os municípios, uma imagem agregadora que possa ser acionada por todos.

Figura 52 – Artesanato com teor identitário na Quarta Colônia



Fonte: Acervo do CONDESUS

Em outra fotografia encontrada no acervo do CONDESUS foi possível vislumbrar um conjunto dos diferentes artefatos com referência identitária produzidos na época, sendo o trançado em palha a técnica utilizada na grande parte dos produtos apresentados (Figura 53). Isto se deve ao fato de ser a técnica dominada pela artesã proprietária do estabelecimento onde a fotografia foi tirada, sendo os artefatos confeccionados por ela para a Coleção.

Alguns dos artefatos desenvolvidos durante a ação do SEBRAE ilustraram o fôlder do CONDESUS sobre a cultura da Quarta Colônia (Figura 54). A partir da análise do material gráfico, tornou-se possível constatar que os aspectos identitários mais ressaltados na coleção foram a religiosidade, explicitada nos presépios e nos anjos em palha, bem como a natureza, evidenciada nos animais e frutos confeccionados em *biscuit*. Entre os diversos aspectos culturais do território passíveis de mobilização, os elaboradores do fôlder elegeram três, arquitetura, artesanato e falares, para serem apresentados em forma de texto. No escrito sobre a arquitetura, ressalta-se que a herança cultural dos imigrantes, aliada aos materiais disponíveis no destino, resultou em uma arquitetura colonial de desenho sóbrio e funcional, sem deixar de ser harmônica com o entorno. Em relação aos falares, o destaque ficou por conta dos dialetos, variantes linguísticas trazidas para o território pelos imigrantes e mantidas, muitas vezes com hibridações, pelos seus descendentes. Por fim, no trecho sobre o artesanato

a ênfase estava na adaptação dos imigrantes às condições do território, e os produtos que resultaram deste processo.

Figura 53 – Artesanato com teor identitário na Quarta Colônia



Fonte: Acervo do CONDESUS

As relações de poder se fazem presentes até mesmo na seleção de quais artefatos serão expostos ao público como representantes do território. Assim como ocorreu nas ações do SEBRAE na Costa Doce, a seletividade envolvida na escolha de quais artefatos figurariam o fôlder e o acervo do CONDESUS implicou em exclusão dos demais, que, por não estarem representados, acabam caindo no esquecimento.

Além disso, os primeiros lotes dos produtos criados nas oficinas pelo artesãos da Quarta Colônia foram adquiridos pelo próprio SEBRAE para comercialização em seus estabelecimentos voltados para o artesanato, como o existente na época das ações no Mercado Público de Porto Alegre, que recebeu grande quantidade de artesanato da Quarta Colônia.

Figura 54 – Interior do fôlder de divulgação da cultura da Quarta Colônia/CONDESUS



Fonte: Pesquisa de campo

Como não foi constituída uma associação, os artigos das artesãs da Quarta Colônia eram adquiridos pelo SEBRAE a partir da loja de artesanato de Vale Vêneto. Segundo a proprietária do estabelecimento, que ficou encarregada pelo agrupamento e envio das peças, a falta de controle por parte do SEBRAE dificultou a parceria entre as artesãs e a instituição para a comercialização das peças, que com o tempo acabou se encerrando.

Foi bom, mas depois não deu continuidade. Até nós começamos a vender em Porto Alegre, dentro do Mercado Público, mas era ruim o controle lá, era bem difícil. Era de vários fornecedores, era ruim pra controlar, pra receber. [...] Elas [SEBRAE] vinham correndo, encomendavam um monte de coisa correndo, correndo, tudo de uma hora pra outra, tudo correndo, daí dava aquela confusão. E os produtos não vendiam, perdiam as peças, não vinham de volta. Aí as pessoas ficavam chateadas né. Isso aí foi uma das coisas que dificultou (A., artesã de São João do Polêsine).

Apesar de os problemas ocorridos na posterior comercialização das peças, a avaliação das ações do SEBRAE no artesanato do território por parte das artesãs participantes entrevistadas foi positiva. O fato de o artesanato ter sido acionado como uma possível

expressão da identidade da Quarta Colônia despertou nas artesãs um sentimento de pertencimento, abrindo novas possibilidades para a prática no território.

Porém, com o fim das encomendas pelo SEBRAE e na falta de uma estrutura de comercialização conjunta, a maioria dos produtos identitários resultantes das oficinas deixaram de ser confeccionados. Durante o estudo, somente duas das artesãs entrevistadas ainda produziam artefatos semelhantes aos criados durante a oficina, as duas já possuíam uma clientela considerável composta por turistas de outras localidades, o que pode ter contribuído para a permanência da comercialização de tais produtos.

Um desses produtos era a guirlanda adornada com flores de palha de milho, encontrada em uma das fotografias dos resultados da coleção, pertencentes a uma artesã de Faxinal do Soturno, e no pôster Cultura do CONDESUS. O exemplar encontrado na pesquisa de campo possui diferenças em relação aos demais apresentados, mas segue claramente o mesmo conceito (Figura 55). O artefato é o resultado de uma hibridação de tradições e costumes dos países de origens dos imigrantes com a matéria-prima encontrada no território de destino. O artesanato em palha de milho, como o dos adornos, é tradicional dos imigrantes italianos, que plantavam o milho para consumo familiar e utilizavam sua palha para a confecção de artesanato. Já a guirlanda é, segundo um dos entrevistados de Agudo, um símbolo germânico de proteção.

Figura 55 – Guirlanda em palha de milho



Fonte: Fotografia da coleção Colônia Natal; Pôster do CONDESUS; Fotografia da pesquisa de campo

Na verdade, a tradição das guirlandas surgiu no Egito Antigo, onde figuravam como adorno nas portas dos templos. Porém, as guirlandas ou coroas do advento, período de quatro semanas que antecede o natal, realmente surgiram na Alemanha. De acordo com o sítio

eletrônico Mundo Educação (s.d.), no século XIX os alemães comemoravam a chegada do natal acendendo grandes fogueiras, com o tempo o costume foi sendo levado para dentro das casas e adaptado no formato de guirlandas. No início do século XX, a igreja católica adotou a coroa do advento, e no Brasil seu uso foi adotado com a chegada de missionários alemães.

A *sporta* em palha de milho foi outro artefato ainda produzido no território que figurava no pôster como um dos produtos resultantes da oficina de criação do SEBRAE e nas fotografias do acervo do CONDEUS (Figura 56). Segundo a artesã de São João do Polêsine que confecciona o artefato há mais de duas décadas, foi durante a oficina que tecidos coloridos foram adicionados ao produto. Porém, segundo a artesã, os detalhes coloridos que os tecidos acrescentavam às *sportas* não foram bem aceitos pelos consumidores, dificultando sua comercialização. Atualmente, a artesã possui três exemplares de *sportas* adornadas com tecidos no seu mostruário, entretanto, as confeccionadas somente com a palha de milho possuem uma demanda muito superior.

Figura 56 – *Sportas* em palha de milho.



Fonte: Fotografia do acervo do CONDESUS; Pôster do CONDESUS; Fotografia da pesquisa de campo

Percebeu-se, pelas entrevistas e observações, que pouco tempo após o término da oficina que resultou na coleção Colônia Natal diversos produtos criados deixaram de ser confeccionados. Os poucos que ainda persistem não são vinculados ao território, mas comercializados individualmente pelas artesãs responsáveis pela sua produção. Muitos entrevistados apontaram a falta de uma articulação local como principal motivo para a descontinuidade da Coleção. Além disso, a inexistência de um local de comercialização

conjunto inibe a aproximação dos artesãos dos diferentes municípios do território, ocorrida somente durante o período de ação do SEBRAE no território.

Apesar de ter sido descontinuada, a ação de reconversão com os designers consultores do SEBRAE serviu para demonstrar que há potencial latente a ser acionado no artesanato da Quarta Colônia. Por outro lado, a investigação apresentou algumas limitações para esta reconversão. Uma delas é quanto à diversidade étnica existente no território, composto por italianos, alemães, afrodescendentes, portugueses, entre outros. Ao ser denominado de Quarta Colônia, a identidade étnica italiana passa a prevalecer sobre as demais, apartando os municípios de origens distintas, como Agudo, antiga sede da colônia alemã Santo Ângelo. Este fato foi evidenciado na fala da entrevistada de Agudo quando questionada sobre a existência de uma entidade que integre os municípios na questão do artesanato.

[...] porque na verdade nós, Agudo, dentro da Quarta Colônia, estamos geograficamente juntos, mas culturalmente nós temos diferenças. Então, muitas atividades nós nos visitamos, mas nós não temos em comum. Na verdade, seria a Quarta Colônia de Imigração Italiana e a Colônia Santo Ângelo, da qual Agudo é berço (R., secretária de Desenvolvimento Econômico, Cultura e Turismo de Agudo).

Outra limitação é o distanciamento existente entre os artesãos dos municípios do território. Durante as entrevistas, percebeu-se que a maioria desconhece o que vem sendo produzido nos municípios vizinhos. A participação conjunta em feiras, apresentadas com certa frequência nos Cadernos Quarta Colônia durante as ações do CONDESUS no setor, atualmente é inexistente. Nem mesmo o intercâmbio durante as feiras e eventos municipais tem ocorrido, conforme ressaltado pelas artesãs entrevistadas:

Até a gente tinha muita vontade de participar em todas as feiras que tivesse, perto né, nos municípios. Eu até já fui na prefeitura me informar, e elas acharam meio difícil. Um município de fora teria que convidar Restinga, no caso né, aí teria um estande, mas como Restinga não faz feira anual, então os outros municípios não convidam Restinga né (R., artesã de Restinga Seca).

É que nem Vale Vêneto, há uns anos atrás a gente queria colocar o artesanato quando tem essas, em julho, o festival de música e coisa, 'ah, tu não pode entrar', eles não deixam. E a gente antes trazia Vale Vêneto, a gente trazia todo mundo, quando faziam festivais, daí a gente disse então não vamos mais trazer ninguém também (S. D., artesã de Faxinal do Soturno).

A comercialização conjunta do artesanato produzida no território, inexistente atualmente, era um dos objetivos da Casa da Quarta Colônia, planejada pelo CONDESUS e pelas prefeituras, com apoio do SEBRAE. Localizada no trevo da estrada de acesso a São João do Polêsine, a Casa, erguida com recursos do Ministério do Desenvolvimento Agrário,

foi idealizada como um ponto de divulgação das potencialidades turísticas do território aliada à exposição e venda de seu artesanato e produção agroindustrial. Em 2008, uma cooperativa foi formada para seu gerenciamento, a Coopeaagro, contando na época com quarenta e cinco membros cooperados. Entretanto, após algumas tentativas frustradas de colocar o empreendimento em atividade através da cooperativa formada, em 2011 o Consórcio decidiu repassar a titularidade do imóvel ao Município de Restinga Sêca (TRIBUNA DE RESTINGA, 2011) que, através de processo licitatório, concede a utilização do espaço para empresários locais. Segundo uma das entrevistadas, o fato de o terreno onde está construída a Casa do Artesão ser de Restinga Sêca, e não do Consórcio, dificultou a continuidade do projeto.

Por fim, outra limitação apontada nas entrevistas foi em relação à Carteira de Artesão, requisito usual para ingresso nas Associações de Artesãos municipais, mas que gera receio nos artesãos que também são agricultores. Durante as entrevistas foi apontada a preocupação de que, ao emitirem sua Carteira de Artesão, pudessem perder os benefícios que usufruem como Segurado Especial no Sistema Previdenciário Brasileiro.

Até eu acho que aqui tinha casa do artesão, mas eu acho que não tá funcionando. Não sei de nada assim no momento. A gente até sugeri na prefeitura que tivesse alguma coisa pra nós podermos colocar [os produtos para venda], **mas aí eles querem exigir a carteira do artesão**. E como eu não tenho né, a carteira do artesão, eu acho que aí passa a ser uma profissão, **eu não sei se dificulta com alguma coisa**. Porque a gente não para pra fazer o dia inteiro só isso né, a gente lida na lavoura, porque eu faço nas horas vagas (R., artesã de Restinga Seca, grifo nosso).

Este fato também foi apontado pela secretária de Desenvolvimento Econômico, Cultura e Turismo de Agudo como causa para a baixa participação de produtores rurais na Associação de Artesão do município. Porém, desde a Lei Estadual 14.483 de 2014, o Estado emite a Carteira de Artesão Familiar Rural, cuja identificação ocorre com a denominação conceituada na Lei, que define o artesão que utiliza matéria prima própria, realiza a transformação rudimentar da sua produção em estabelecimento rural e apresente documentação que comprove sua identidade rural, sendo assegurada³⁹ sua condição previdenciária de Segurado Especial⁴⁰ (FGTAS, 2015). A desinformação neste quesito, portanto, pode estar contribuindo para o enfraquecimento da atividade artesanal no meio rural.

³⁹ O artesão continua como segurado especial, desde que utilize material do próprio meio onde vive para sua produção e que a renda mensal obtida na atividade não exceda ao menor benefício de prestação continuada da Previdência Social. O artesão só deixará de ser segurado especial se passar a adquirir de terceiros o material utilizado para sua produção (FGTAS, 2015).

⁴⁰ O produtor, o parceiro, o meeiro e o arrendatário rurais e o pescador artesanal, bem como as respectivas cônjuges, que exerçam suas atividades em regime de economia familiar, sem empregados permanentes, contribuirão para a seguridade social mediante a aplicação de uma alíquota sobre o resultado da comercialização da produção e farão jus aos benefícios nos termos da lei (BRASIL, 1988).

A partir do exposto, resgata-se a contribuição de Canclini (1983, p. 51) ao afirmar que “os produtos considerados artesanais modificam-se ao se relacionarem com o mercado capitalista, o turismo, a ‘indústria cultural’ e com as ‘formas modernas’ de arte, comunicação e lazer”. Mas estas modificações não implicam necessariamente em perda cultural ou em descaracterização da atividade do artesão, pois o artesanato assume diferentes funções em diferentes épocas históricas. Para o camponês da Idade Média, assim como para os imigrantes da Quarta Colônia, o artesanato tinha o intuito preponderante de suprir as necessidades materiais da família, sendo confeccionado a partir de matéria-prima disponível no meio natural no qual o artesão se encontrava, resultando em artefatos diversos como artigos de vestuário, instrumentos de trabalho e acessórios para a lida agrícola.

Na contemporaneidade, o artesanato supre necessidades diversas, dependendo do meio natural e sociocultural do artesão. Para aqueles que habitam próximo ou em aglomerados urbanos, o artesanato é comumente um meio de complementação da renda familiar, apresentando forte relação com o mercado e utilizando-se de temas e matérias-primas distintos dos utilizados por artesãos que vivem em comunidades rurais mais isoladas. De acordo com Canclini (1983, p. 140),

[...] os materiais e as técnicas rudimentares que muitos consideram como essenciais ao artesanato surgiram da adaptação ao meio ambiente natural e às formas anteriores de organização social, não vemos porque esses materiais e essas técnicas não podem readaptar-se às novas condições econômicas e culturais de migrantes que se aglomeram ao redor das capitais ou que moram em povoados camponeses que se transformaram. Não é consequente com estas mudanças que os materiais, procedimentos e desenhos sejam reformulados em função dos recursos e estímulos atuais, e também que muitos deixem de produzir artesanato para incorporar-se em outras atividades produtivas que lhes permitam viver melhor?

Portanto, como ressaltado por Canclini (1983, p. 53), faz-se prudente “estudar o artesanato como um processo e não como um resultado, como produtos inseridos em relações sociais e não como objetos voltados para si mesmos”. Desse modo, cabe indagar se a substituição da palha de trigo ou de milho como matéria-prima para a confecção de bolsas e chapéus, devido à sua escassez, por tranças feitas com jornais, canudos plásticos ou outros materiais industrializados diminui o valor artesanal dos artefatos ou é simplesmente uma adaptação às novas condições econômicas e culturais do artesão. Se, como destacado por Simmel (2005), o valor não é uma propriedade inerente aos objetos, mas um julgamento que sujeitos fazem sobre eles, a resposta para a indagação anterior vai depender deste julgamento.

Em relação à aproximação do design ao artesanato, cabe ressaltar que os primeiros designers industriais eram artesãos qualificados que, com o aumento da produção propiciada

pela Revolução Industrial, passaram a projetar os artefatos que seriam produzidos por outros atores no chão de fábrica, iniciando a separação entre projeto e fabricação, tão inerente ao processo industrial na atualidade. Com o aumento na demanda por bens de consumo propiciados pelas novas fábricas, o antagonismo entre o industrial e o artesanal continuou a crescer. Para os intelectuais do início do século XX, como John Ruskin e William Morris, os artefatos industriais passaram a representar o indesejado avanço do capitalismo, enquanto a prática do artesão era glorificada como sinônimo de inocência, simplicidade e autenticidade.

Esta visão romântica apresenta um quadro nostálgico excessivamente unificado e sem conflitos do fazer artesanal, ocultando as desigualdades já existentes na atividade anteriormente à Revolução Industrial. O sistema fabril realmente acentuou o antagonismo entre exploradores e explorados, mas não o criou. Nas guildas e corporações de ofício, por exemplo, já havia uma relação subordinada entre o mestre artesão e os demais. Além disso, a ideia de que o artesão representa um passado idealizado que deve permanecer intocado pelo mercado é equivocada, pois a própria ‘transformação’ do camponês em artesão pode ser explicada, entre outros, por um cenário de melhor mercado (KAUTSKY, 1972).

Ademais, muitos camponeses que eram também artesãos com o passar do tempo se voltaram exclusivamente à agricultura devido à necessidade econômica de se diferenciar da indústria de produção de bens e comercializar aqueles produtos que ela não produzia: os agroalimentares (KAUTSKY, 1972). Atualmente, a indústria mecanizada alcançou a agricultura, fazendo com que muitos tenham novamente se voltado ao artesanato devido à valorização simbólica que este hoje possui frente aos produtos homogeneizados da indústria.

Portanto, se hoje o artesanato emerge como uma alternativa econômica que permite a certo número de camponeses a permanência no campo, antes era a agricultura que emergia como alternativa econômica para muitos artesãos, especialmente os imigrantes. No caso da imigração italiana no sul do Brasil, por exemplo, sabe-se que muitos artesãos imigraram se declarando como agricultores, pois era o tipo de profissional que estava sendo solicitado pelo Estado para desbravar as terras virgens. Ser agricultor, para estes imigrantes, fez parte de uma situação ‘de mercado’ mais favorável.

Além disso, a época onde a maioria dos objetos era feita para a autossubsistência ficou no passado. Salvo exceções, os objetos não se encontram mais inseridos em um sistema social onde a produção e a troca são reguladas pela organização comunal. Desse modo, “a política paternalista de dizer que o artesanato deve permanecer como tal é uma política errada; culturalmente é impositiva” (MAGALHÃES, 1985, p. 172). O retorno a um passado anterior ao desenvolvimento do capitalismo não é possível, mesmo que sua superação seja.

Há atividades que já morreram, outras que vão morrer, porque o produto e as condições de produção eram (ou ainda são) tais que deixou de haver justificção para elas. [...] Não há de chorar; o que deverá ser feito é a recolha de peças e instrumentos; a recolha da história, gestos e lendas de cada labor. Porque disso precisamos para conhecer o passado e ordenar o futuro (FERREIRA, 1983, p. 98).

O contexto globalizado contemporâneo apresenta aspectos aparentemente paradoxais em relação ao artesanato. Ao mesmo tempo em que o desaparecimento e envelhecimento dos artesãos aponta para a extinção da atividade, verifica-se uma crescente procura pelos produtos dela proveniente. “Multiplicam-se, também, as pessoas e entidades, públicas e privadas, que se sucedem em intervenções, de grau e alcance diverso, tendentes, pelo menos segundo intenções ou declarações formais, a manter e até expandir este tipo de atividades” (FERREIRA, 1983, p. 94). Qual é então a tendência dominante: a de extinção ou a de transformação e subsistência do artesanato?

Na perspectiva das *circunstâncias atuais* o artesanato continuará a subsistir, uns anos mais, com maiores ou menores dificuldades, neste ou naquele tipo de atividade – e subsistirá porque vai havendo uma procura relativamente certa, um rendimento razoável e em aumento. Mas o horizonte um pouco mais distante aponta para a extinção a prazo, limitadas que se veem as atividades, pela natureza mesma das produções (as utilitárias ameaçadas pelos sucedâneos mais econômicos, as decorativas ameaçadas pelas dificuldades criativas, nos artistas, pela saturação das modas artesanais, nos clientes) e sobretudo pela ausência dos potenciais herdeiros duma atividades cuja perfeita aprendizagem requer experiência, tempo e convívio (FERREIRA, 1983, p. 94-95, grifo do autor).

A falta de potenciais herdeiros para a continuidade da atividade foi evidenciada durante os estudos de caso realizados na elaboração desta tese. Nenhum dos artesãos entrevistados tinha aprendizes e seus filhos, apensar de conhecerem a técnica, não tinham a pretensão de seguir carreira no artesanato, especialmente devido ao retorno financeiro incerto.

Assim, a defesa do artesanato deve se concentrar em atividades que tem ou poderão vir a ter capacidade de subsistir por si, pela sua rentabilidade econômica e aceitação social, evitando-se o uso de subsídios crônicos para uma vida artificial (FERREIRA, 1983) e tendo o cuidado para não limitar “sua originalidade característica, seu valor artístico, ambos ligados intrinsecamente a um contexto cultural preciso e inconfundível” (FERREIRA, 1983, p. 98).

Neste sentido, também pode ocorrer de os produtos artesanais perderem a função principal antes realizada sem que a técnica tenha de desaparecer, pois é possível continuar a produção das técnicas orientadas a outra categoria de produtos, mais adequadas à conjuntura sociocultural atual do artesão.

Por exemplo, um fabricante tradicional de cestas pode fazer miniaturas de seu artefato para vender como brinquedos, assim como ele faz cestas tamanho grande para o transporte de madeira ou ovos. Mas como o mercado para seus cestos diminui por causa de mudanças no sistema econômico, o cestos em miniatura têm aumento na demanda. Eles não são mais modelos; em vez disso, são lembranças de um modo de consumo que é agora extinto. Eles foram transferidos do domínio do valor de uso para o domínio do valor do presente (*gift*), onde a troca é abstraída ao nível das relações sociais e longe do nível de materiais e processos (STEWART, 1993, p. 170, tradução nossa).

Por conseguinte, no contexto contemporâneo, o artesanato não conseguirá subsistir com a autonomia pretendida por certos antropólogos ou folcloristas, porém, também não é imprescindível que ele se torne mero apêndice atípico de um capitalismo que a tudo devora (CANCLINI, 1983). Este cenário petrificante é comumente traçado por aqueles intelectuais que possuem uma “concepção teológica do capitalismo (pensam-no igual a Deus: onipotente, onisciente, onipresente) e exageram a sua hegemonia até enxergarem tudo que acontece como um efeito mecânico das suas determinações macroestruturais” (CANCLINI, 1983, p. 72).

No caso da Quarta Colônia, onde a atuação de instituições estatais no artesanal é praticamente inexistente na atualidade, foram observados exemplos de aproximação entre o artesanato e os aspectos identitários do território promovidos pelos próprios artesãos, como a confecção de chapéus e *sportas* em miniatura para serem comercializados como *souvenir*. Esta transferência do domínio do valor de uso para o valor simbólico dos objetos permite a continuidade da técnica, pois suas funções originárias, proteção contra o sol na lida campeira e transporte de itens, por exemplo, vem sendo ao longo do tempo supridas por artefatos industriais, cada vez mais acessíveis e onipresentes.

Em síntese, entende-se que o artesanato da Quarta Colônia possui potencial para contribuir na a promoção do desenvolvimento como expressão de identidade territorial caso reconvertido com este fim. Conforme Zanini (2008), a origem étnica e as tradições dos imigrantes podem se tornar elementos de distinção, de agregação de valor. Desse modo, a imigração poderia ser acionada por atores institucionais, como o CONDESUS, como temática balizadora, e as técnicas manuais tradicionalmente utilizadas no território, como crochê, bordados e trançado em palhas, poderiam ser reconvertidas de modo a resultar em artefatos que se utilizem de sinais diacríticos do território para construir uma representação simbólica da sua identidade. Para que isso se objetive na realidade, torna-se relevante que articulações intersetoriais sejam formadas em nome do desenvolvimento do território.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho se buscou compreender, à luz dos dados empíricos coletados nos territórios Costa Doce e Quarta Colônia, como o artesanato vem se transformando em interação com os processos globalizantes contemporâneos que oportunizam o seu acionamento como expressão de identidade territorial. Para alcançar esse objetivo foi necessário (a) colocar em evidencia a crescente aproximação entre as noções teóricas de desenvolvimento, cultura e território, e seu vínculo com a noção de identidade territorial; (b) analisar as modificações visualizadas na produção artesanal nos territórios onde estratégias de reconversão, e consequentes processos de hibridação, compõem processos de construção e projeção identitária; e, por fim, (c) refletir sobre as potencialidades e limites que o artesanato contemporâneo possui de ser acionado como sinal diacrítico em nome do desenvolvimento dos territórios onde estão em curso narrativas de construção e projeção identitária. Acredita-se que a presente tese, em sua construção teórica e empírica, tenha alcançado os objetivos propostos de forma satisfatória.

Esta pesquisa foi motivada pela carência de estudos aprofundados que analisam as relações entre artesanato e desenvolvimento territorial, especialmente no sul Brasil. A multidisciplinaridade permitida pelo Programa de Pós-Graduação em Extensão Rural possibilitou a interação de estudos de diferentes disciplinas como sociologia rural, desenvolvimento territorial e estudos culturais, por meio da qual foi possível desenvolver e cumprir o objetivo geral da pesquisa, identificando-se, inclusive, interfaces comuns entre as áreas. Este capítulo retoma proposições tecidas ao longo da tese com o intuito de realizar um balanço do conhecimento gerado, ressaltando que os resultados obtidos não constituem conclusões definitivas, mas ponderações acerca de um processo investigativo em construção.

Desde os primórdios da vida social, os indivíduos e as sociedades adaptam artesanalmente formas e processos às suas necessidades. O aparecimento das primeiras sociedades agrícolas permitiu um modo de vida mais estável, agregando populações e resultando em um maior grau de especialização no artesanato. Até a Idade Média, o camponês poderia ser considerado tanto agricultor quanto artesão, pois produzia artesanalmente os objetos necessários para sua sobrevivência, e comercializando o excedente.

Portanto, a relação existente entre a produção artesanal e a questão agrária existe há muito tempo, sendo ressaltada inclusive pelos autores considerados clássicos dos estudos rurais. Para as abordagens que buscavam se referenciar no marxismo clássico, o artesanato faz parte da economia natural que seria suplantada pela economia capitalista. Para a abordagem

Chayanoviana, integrava estratégias de reprodução social recorrentes naquela forma social. As evidências empíricas nos dois territórios estudados permitem afirmar que, na contemporaneidade, o artesanato integra estratégias de reprodução social e não possui perspectiva de ser suplantado pela economia capitalista.

A permanência da produção artesanal nas sociedades industrializadas, e mesmo pós-industriais, suscita diferentes interpretações, uma das mais consolidadas é aquela baseada na crescente importância que a dimensão simbólica tem desempenhado nos mercados propiciada pelas configurações sociopolíticas e econômicas do mundo contemporâneo, marcadas pela acumulação flexível onde são recorrentes os processos de descentralização, desindustrialização, diferenciação e economias de escopo, resultando em uma profusão sem precedentes de bens culturais. Com a crescente expansão da globalização, e conseqüente preocupação com a homogeneização dos bens culturais, a valorização das especificidades territoriais passou a permear discussões em diversas áreas do conhecimento.

A atual conjuntura globalizada possibilita a construção de novas identidades a partir de interações entre o global e o local onde estratégias de reconversão são frequentemente utilizadas com o intuito de mobilizar elementos territoriais e transformá-los em sinais diacríticos, ou seja, elementos identificadores de um grupo atribuídos e reconhecidos reciprocamente pelos seus membros, que possam vir a compor narrativas identitárias do território. O artesanato, neste contexto, pode vir a ser singularizado para que potencialmente se torne expressão de identidade territorial, especialmente naqueles territórios onde está em curso estratégias de construção e projeção identitária, pois neles os recursos latentes vem sendo explorados, organizados ou revelados pelos atores sociais com o intuito de transformá-los em ativos territoriais que possibilitarão ao território vantagens diferenciadoras na arena dos mercados, contribuindo para o seu desenvolvimento.

Portanto, o discurso de valorização do artesanato vem ao encontro da noção de desenvolvimento territorial, que compreende ser preciso levar em consideração os aspectos culturais e simbólicos do território para se obter um desenvolvimento com protagonismo de atores locais, buscando atender às suas necessidades e anseios. Porém, as iniciativas que procuram valorizar o potencial dos recursos latentes não estão isentas do risco de a apropriação da renda de qualidade territorial se dar por um número reduzido de atores (BONNAL, CAZELLA; MALUF, 2008). Assim, quanto mais conhecimento os artesãos tiverem para definir suas estratégias de singularização, introduzindo, tanto na produção como no consumo, demandas que representem os seus verdadeiros interesses, mais autonomia terão frente aos mercados e demais atores dos setores dominantes do território. Para que isso ocorra

é fundamental que os artesãos “se organizem em cooperativas e sindicatos a partir dos quais possam ir reassumindo a propriedade dos meios de produção e de distribuição. Mas também é vital que cheguem a se apropriar do sentido simbólico dos seus produtos” (CANCLINI, 1983, p. 110). Essa apropriação pode ser facilitada, e até mesmo estimulada, pelo Estado através das instituições que atuam junto aos artesãos.

Nos territórios estudados empiricamente durante a elaboração deste trabalho, as instituições de apoio que atuavam com mais evidência na defesa e promoção do artesanato eram o SEBRAE e a EMATER/RS. Ambas instituições se faziam presentes nos dois territórios, mas na Costa Doce atuavam com maior intensidade na área do artesanato do que na Quarta Colônia. Ficou claro, a partir das investigações empíricas, que as ações promovidas pelas instituições em questão impulsionaram de modo significativo as tentativas de singularização do artesanato em nome do desenvolvimento dos territórios, ressaltando a importância do apoio institucional para a dinamização do artesanato como expressão de identidade territorial.

Entretanto, foi possível visualizar a existência de divergências conceituais entre os princípios de atuação das duas instituições junto ao artesanato, que frequentemente são contraditórios, especialmente em relação ao grau de importância dada aos aspectos econômicos e simbólicos da prática artesanal. Para os extensionistas da EMATER, os técnicos do SEBRAE dão muita ênfase aos aspectos econômicos do artesanato, muitas vezes em detrimento de aspectos simbólicos. Por outro lado, os técnicos do SEBRAE compreendem que sem um retorno financeiro adequado a prática artesanal cessará de existir, pois seus praticantes não conseguirão fazer dela seu sustento⁴¹.

As diferenças nos fundamentos de atuação das duas entidades acarretam também em diferentes definições para artesanato. A EMATER, por exemplo, considera artesanato aqueles artefatos produzidos tradicionalmente e com matéria-prima proveniente do meio rural, independentemente de serem produzidos para uso pessoal ou comercialização. Por outro lado, o SEBRAE não restringe a matéria-prima utilizada e enfatiza os aspectos criativos do artesanato, ressaltando o compromisso do artesão com o mercado.

Cada instituição, portanto, possui maior expertise em um dos dois aspectos inerentes ao artesanato: o econômico e o simbólico. Idealmente, os conflitos gerados a partir das visões diferentes das duas instituições em relação à atuação junto ao artesanato as levariam a

⁴¹ Na prática não há uma separação tão contrastante entre as ações do SEBRAE e da EMATER em relação ao artesanato, porém, a tipificação dual foi utilizada para melhor compreensão da abordagem analítica.

estratégias conciliadoras entre os dois aspectos, evitando-se tanto a preservação da tradição cultural dissociada do mercado quanto a total mercantilização dos produtos artesanais acarretando em descaracterização dos padrões culturais dos artesãos. Os dados empíricos coletados neste estudo corroboraram a posição defendida por Leite (2005), de que a inserção de inovações na cadeia produtiva do artesanato pode, ainda que em um estado alterado da tradição, facilitar sua inserção no mercado de modo a assegurar sua reprodutibilidade.

Na contemporaneidade, com o avanço da globalização, o artesanato passou a desempenhar um papel de diferenciação simbólica na arena do mercado e narrativas passaram a ser criadas, reconstruídas ou evocadas para revestir os artefatos feitos à mão de certa ‘aura’ (BENJAMIN, 1987) em oposição aos objetos ‘impessoais’ da produção em massa. Neste contexto, o artesanato “não tem mais função e sim uma virtude: é um signo” (BAUDRILLARD, 2009, p. 90), tendo ocorrido uma crescente aproximação dos artesãos aos profissionais das áreas de comunicação e design, cujos esforços para promover maior inserção do artesanato nos mercados simbólicos acabam implicando em vários tipos de singularizações (KOPYTOFF, 2008), muitas delas efêmeras.

No caso do artesanato brasileiro, percebeu-se uma mudança na abordagem sobre o tema ao longo do tempo. Os primeiros estudos sobre o artesanato brasileiro, por volta do início da década de 1950, consistiam basicamente em levantamentos horizontais com foco no registro das técnicas de produção manual, estudadas especialmente por profissionais da antropologia cultural e do folclore. Na década de 1980 houve ampliação de publicações sobre o tema, sendo ainda a maioria de cunho antropológico, buscando proteger o artesanato das ameaças mercadológicas. Com a elevação do índice de desemprego experimentado no final dos anos 1980, desponta na década de 1990 um olhar diferente sobre a atividade, que passa a ser tratada como função social e econômica na economia capitalista. As publicações passaram então a vislumbrar alternativas para a maior inserção no mercado do artesanato tradicional, com vistas a gerar renda para os artesãos. Cabe ressaltar que já na década de 1980 Canclini (1983) defendia que a visão sobre o artesanato não podia ficar restrita somente a sua dimensão simbólica, buscando-se simplesmente preservar a tradição cultural, dada a persistente miséria daqueles que permaneciam em povoados inalterados; e tampouco restrita a sua dimensão econômica, que poderia acarretar descaracterização dos padrões culturais dos artesãos.

Atualmente, são diversas as iniciativas brasileiras que buscam utilizar o artesanato como vetor em processos de desenvolvimento territorial, em estratégias de diferenciação dos produtos com base em especificidades culturais locais. Estas contribuições podem ser sistematizadas em três perspectivas temáticas: (a) Indicação Geográfica como meio de

salvaguarda do artesanato, onde os estudos ressaltam que a prática se encontra enraizada em uma cultura que inclui a lógica de mercado, mas não se reduz a esta; (b) Realização de adaptações no artesanato visando sua maior inserção nos mercados, onde se percebe que a relação entre o artesanato e o fluxo turístico recorrente em dada região é importante para o êxito de projetos que buscam valorizar atributos vinculados ao território com vistas a dinamizar seu desenvolvimento; (c) Revitalização do artesanato visando o desenvolvimento territorial, nos quais a prática artesanal contribui para aumentar o sentido de pertencimento da comunidade, sendo cada vez mais estimada no mundo contemporâneo devido aos seus aspectos simbólicos. Portanto, a literatura brasileira contemporânea reflete a proliferação de ações que visam tanto inserir o artesanato nas dinâmicas globais de mercantilização cultural quanto mobilizá-lo em estratégias de desenvolvimento, sendo cada vez mais escassas as publicações que defendem a permanência do artesanato em estado inalterado de tradição.

Em relação à investigação empírica, dois estudos de caso foram realizados em territórios onde ações em nome da construção e projeção identitária vem sendo realizadas, porém a mobilização do artesanato neste sentido é bem distinta. Em um deles, a Costa Doce, a visibilidade do artesanato tem sido evidenciada, sendo o mesmo reconvertido para se tornar expressão da identidade territorial. No outro, a Quarta Colônia, apesar da existência de um vasto artesanato do território, os esforços para reconvertê-lo em expressão de identidade territorial são ínfimos.

A Costa Doce é um território turístico reconhecido e existe uma vinculação clara entre as estratégias de reconversão territoriais e o artesanato produzido no território, propiciada especialmente por atores institucionais, como o SEBRAE Regional Sul e a Agência de Turismo da Costa Doce. Diferentes signos de identificação com o território foram deliberadamente atribuídos ao artesanato pelo Projeto Artesanato da Costa Doce para que este se tornasse expressão de identidade territorial nos processos de construção e projeção identitária já em andamento no território.

A partir das entrevistas realizadas com artesãs dos grupos de artesanato identitário do território, percebeu-se que participar do Projeto Artesanato do Mar de Dentro está sendo uma experiência positiva para elas, apesar de ser uma construção recente e não uma atividade tradicional do território. Somado a isso, ao evidenciar elementos identitários do território, o Projeto vem contribuindo para o fortalecimento do sentimento de pertencimento das artesãs, que afirmaram ter orgulho de poder contribuir para a consolidação e projeção da identidade do território do qual fazem parte.

Quanto ao processo de design das peças, ficou patente que o fato de que os desenhos das coleções iniciais não terem sido criados por elas, mas por designers externos ao grupo, não é motivo de constrangimento ou ressalva. Pelo contrário, aparentemente o fato delas produzirem os artefatos projetados por designer renomados, e com isso terem maior projeção na mídia, contribui para seu orgulho como artesãs qualificadas. Além disso, percebeu-se que elas entendem a atuação dos designers como um auxílio, que vem sendo cada vez mais desnecessário devido à experiência que elas estão adquirindo com eles e com a interação direta com o mercado consumidor.

Por outro lado, as extensionistas da EMATER Regional Pelotas consultadas enfatizaram a falta de liberdade criativa dada aos artesãos pelos designers consultores do SEBRAE durante o processo de reconversão dos artefatos. Com o intuito de atingir maior sucesso mercadológico para as peças, as ações do SEBRAE acabam por evidenciar a assimetria existente nas relações de poder que permeiam as construções identitárias territoriais. O designer é o ator que detém o conhecimento das tendências de mercado, que irá conduzir os artesãos a uma produção mais adequada à demanda vigente, o que pode assegurar a continuidade da prática artesanal em um mundo globalizado e cada vez mais efêmero. Porém, considerando que a prática artesanal se reflete nos modos de vida dos seus produtores, os artesãos devem ser estimulados a adquirir poder de decidir quais inovações podem ser aceitas e quais se opõem aos seus interesses.

Desse modo, e a partir de observações do artesanato produzido e comercializado no território, pode-se afirmar que as estratégias de reconversão, e consequentes processos de hibridação, promovidas pelos atores institucionais, como o SEBRAE, no artesanato da Costa Doce impactaram positivamente a situação socioeconômica dos artesãos, contribuindo para dar maior visibilidade e prestígio aos artefatos por elas produzidos, auferindo-lhe ampliação da renda. O processo de aquisição de poder por parte dos artesãos está em curso, podendo ser comprovado em ações de enfrentamento aos atores institucionais, como o caso da artesã que expôs para comercialização um artefato por ela criado mesmo após ter sido aconselhada a não fazê-lo pela designer que prestava consultoria ao grupo no momento. Com a boa aceitação que o produto teve, a artesã se sentiu estimulada a continuar criando produtos que possam não estar em sintonia com a coleção vigente, contribuindo positivamente para o processo de independência criativa do grupo de artesãos.

Na Quarta Colônia, o segundo estudo de caso realizado, o Consórcio de Desenvolvimento Sustentável da Quarta Colônia (CONDESUS) têm promovido, desde a década de 1990, ações com objetivo de afirmar uma identidade territorial como suporte ao seu

desenvolvimento. Aspectos como as práticas religiosas, a paisagem arquitetônica e os hábitos alimentares vem sendo mobilizados com certo êxito. Por outro lado, as tentativas de reconverter o artesanato com vistas a transformá-lo em expressão de identidade territorial não tem alcançado o mesmo êxito.

Durante o início da década de 2000, ações foram promovidas pelo CONDESUS, em parceria com o SEBRAE nacional, com o intuito de tornar o artesanato produzido na Quarta Colônia parte do seu processo de construção e projeção identitária. Oficinas de criação foram ministradas em Vale Vêneto, distrito de São João do Polêsine, por um grupo de especialistas entre designers, artistas e estudantes, resultando em objetos artesanais diferenciados. Entretanto, as ações não tiveram continuidade, e os produtos desenvolvidos durante as oficinas são praticamente inexistentes para comercialização.

As observações e entrevistas realizadas com atores envolvidos na produção e comercialização do artesanato no território da Quarta Colônia permitiram afirmar que, apesar das tentativas de territorialização promovidas pelo CONDESUS, no que diz respeito ao artesanato, atualmente não há integração entre os diferentes municípios. As referências simbólicas nos artefatos confeccionados, quando existentes, são predominantemente específicas da localidade do artesão, e não necessariamente fazem alusão ao território.

Para a maioria dos entrevistados a renda adquirida com o artesanato não se caracteriza como fonte de renda primária, sendo complementar a outros ganhos, geralmente aqueles advindos da agricultura ou da aposentadoria. Esse é um cenário recorrente nos territórios investigados. Além disso, a predominância do gênero feminino na produção do artesanato foi corroborada pela pesquisa de campo⁴².

Muitas técnicas artesanais atualmente praticadas são padronizadas, aprendidas em canais de comunicação de massa, como revistas ou internet, claro impacto do global no local, propiciado pelo avanço das tecnologias de informação e comunicação. Esse fato resulta em muita produção semelhante, mesmo em territórios afastados.

Percebeu-se, durante o estudo de caso, que o público consumidor do artesanato da Quarta Colônia pode ser dividido em dois grupos: moradores locais e turistas. Os moradores normalmente adquirem os artefatos pelo seu valor de uso, como panos de prato, toalhas de mesa e peças de vestuário. Por outro lado, os turistas dão preferência àqueles artefatos com alto valor simbólico, que representem de algum modo o território visitado. Como a quantidade

⁴² A divisão sexual do trabalho artesanal se presta a novas investigações que serão perseguidas em trabalhos futuros. Para maiores informações sobre o tema, ver SAFFIOTI (1987), HIRATA (2003) BARBOSA; D'ÁVILA (2014), SILVA (2015).

de consumidores locais é geralmente maior do que a de visitantes, os artefatos identitários acabam sendo confeccionados com uma frequência menor, havendo pouco investimento criativo na criação das peças. Desse modo, pode-se afirmar que o fortalecimento da relação entre o turismo e o artesanato é favorável para o fomento da prática artesanal do território.

O fomento ao artesanato do território por parte de atores institucionais também se faz relevante para evitar o desaparecimento de técnicas tradicionais, que poderiam facilmente se tornar expressão de identidade territorial, como o caso do trançado em palha de trigo para a confecção de chapéus ou *sportas*, cada vez mais difíceis de serem encontradas no território, especialmente devido ao envelhecimento dos artesãos que a praticam e o pouco interesse dos artesãos mais jovens nas técnicas em questão. Um dos motivos que pode estar causando esse desinteresse é que grande parte das técnicas que podem ser consideradas representantes do patrimônio cultural do território, como a bainha aberta e o trançado em palha, exigem maior dedicação de tempo do que técnicas mais recorrentes e divulgadas na atualidade, como *patchwork* e decupagem, ensinados em programas televisivos e revistas especializadas.

Ao se distanciar do modo de vida do seu produtor, o artesanato acaba perdendo valor simbólico e se tornando um objeto como qualquer outro regido pela lógica mercantil. Quando simplesmente reproduzidos de revistas ou da internet, os artefatos não adquirem signos de distinção necessários para torná-los expressão de identidade territorial. Um pano de prato ornamentado com desenhos padronizados, mesmo que tenha o nome do território, não terá a mesma relevância simbólica, e conseqüentemente mercadológica, do que alcançaria se fosse confeccionado com sinais diacríticos inerentes à localidade em questão.

O artesanato enquanto expressão de identidade territorial faz parte da abordagem que entende a cultura como recurso (YÚDICE, 2006), sendo uma alternativa para a polarização entre a concepção “romântica, conservadora, que enxerga apenas a questão cultural, ou meramente estética, e se consagra a vigiar as tradições, embalando os desenhos e as técnicas” e a oposta, “o tecnocratismo desenvolvimentista”, que propõe a modernização excessiva da produção artesanal, ou simplesmente a sua abolição (CANCLINI, 1983, p. 138).

O artesanato como expressão de identidade territorial é inevitavelmente traduzido, ou seja, é parte de um processo por meio do qual os artesãos passam a rever seus próprios sistemas de referência (BHABHA, 2000 apud TAGATA, 2007). Portanto, a inserção de modificações na cadeia produtiva do artesanato visando transformá-lo em expressão de identidade territorial pode ser vista como uma opção para a manutenção da prática artesanal enquanto alternativa econômica não dissociada do aspecto simbólico, desde que assimilada e dominada pelos artesãos. Atores provenientes de áreas criativas, como comunicação e design,

podem contribuir para evidenciar ou ressignificar a relação entre o artesanato e a identidade territorial com vistas a promover a atividade artesanal em sintonia com o desenvolvimento dos territórios.

Em consonância com a noção do ‘terceiro espaço’ de Bhabha, entende-se que a aproximação dos artesãos a atores institucionais que visam sua maior inserção nos mercados a partir da evidenciação de aspectos identitários territoriais nos artefatos, como os designers, resulta em hibridações que propiciam novas iniciativas políticas e estruturas de autoridade que podem promover elementos mobilizadores e impulsionadores de geração de trabalho e renda.

O deslocamento do artesanato de valor de uso para valor simbólico ao se tornar expressão de identidade territorial pode contribuir para seu reconhecimento, fornecendo uma nova alternativa para os artesãos em territórios em projeção identitária, além de oferecer uma opção de *souvenir* para o turista que visitar a localidade. Somado a isso, a pesquisa de campo demonstrou que a aproximação entre artesãos e atores da área da comunicação e design pode promover melhorias técnicas e potencializar a divulgação dos artefatos que, em parceria com instituições estatais voltadas ao apoio do artesanato, podem promover o acesso destes novos produtos a novos mercados, ampliando a geração de renda do artesão e permitindo a subsistência das técnicas artesanais em um mundo pós-industrial globalizado.

Portanto, a partir das reflexões tecidas neste estudo, e como conclusão provisória, é possível afirmar que o artesanato contemporâneo possui potencial de ser acionado como sinal diacrítico em nome do desenvolvimento dos territórios onde estão em curso narrativas de construção e projeção identitária, servindo de expressão identitária quando mobilizado em estratégias de reconversão com este intuito. Mesmo em territórios onde a tradição artesanal é escassa ou está enfraquecida, é possível acionar o artesanato de modo que ele coopere para o reconhecimento das singularidades territoriais a serem dinamizadas nas narrativas identitárias em nome do desenvolvimento do território. Porém, idealmente este acionamento deve possuir limites, de modo que o ponto de vista econômico não se sobreponha aos aspectos sociais e culturais da prática artesanal. Neste contexto, conforme ressaltado por Leite (2005), os artefatos artesanais não devem ser encarados meramente como produtos, mas como processos que refletem os modos de vida de quem os produz.

No que se refere à pesquisa, acredita-se que a presente tese contribuiu para o fortalecimento da relação entre os temas de desenvolvimento territorial e produção artesanal. Ressalta-se que as considerações aqui expostas são resultado de interpretações situadas histórica e socialmente, oriundas do contexto específico estudado. Aponta-se, assim, como limitação do estudo o recorte territorial, que deverá ser alargado em estudos futuros.

Conforme previamente salientado, esta tese não teve a pretensão de esgotar o assunto, mas de aprofundar conhecimentos acerca de um processo investigativo em construção. Considera-se que este estudo tenha dado subsídio para novos trabalhos relacionado ao tema, como as questões de poder inerentes aos processos de hibridação, a divisão sexual presente na produção artesanal, as relações entre tempo e trabalho na esfera do artesanato, entre outros. Portanto, o término deste trabalho representa o início de uma nova etapa investigativa, cujas indagações buscarão consolidar as sistematizações teóricas aqui elaboradas.

REFERÊNCIAS

- ABDALA Jr., B. Um ensaio de abertura: mestiçagem e hibridismo, globalização e comunitarismos. In: ABDALA Jr. (Org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ABRAMOVAY, R. **O futuro das regiões rurais**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.
- ABREU, M. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, M.; SOIHET, R. **Ensino de História: Conceitos, Temáticas e Metodologias**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. Disponível em: <<http://www.pindoramacircus.com/stories/documentos/article/>>. Acesso em 17 fev. 2015.
- ALBAGLI, S. Território e territorialidade. In: LAGES, V. N. et al. (Org.). **Territórios em movimento: cultura e identidade como estratégias de inserção competitiva**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- ANASTASSAKIS, Z. **Dentro e fora da política oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil: Aloisio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural**. 2007. 186 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- ANASTASSAKIS, Z. **Triunfos e Impasses: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil**. 2011. 420 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- ANDRADE, A. A experiência de Conceição das Crioulas. In: SAMPAIO, H. (Org.). **Olhares Itinerantes: reflexões sobre artesanato e consumo da tradição**. São Paulo: Central, 2005.
- AROCENA, J. **El desarrollo local: un desafío contemporáneo**. 2ª ed. Montevideo: Taurus/Universidad Católica, 2001.
- ASSOCIAÇÃO RIO-GRANDENSE DE EMPREENDIMIENTOS DE ASSISTÊNCIA TÉCNICA E EXTENSÃO RURAL – EMATER/RS. **Artesanato Rural**. [201-]. Disponível em: <<http://www.emater.tche.br/site/area-tecnica/agregacao-de-valor/artesanato-rural.php>>. Acesso em 11 mai. 2015.
- ATLAS DO DESENVOLVIMENTO HUMANO NO BRASIL. **Perfil municipal**. 2013. Disponível em: <<http://www.atlasbrasil.org.br/2013/pt/consulta>>. Acesso em 15 jul. 2014.
- AZEVEDO, F. F. Cultura e desenvolvimento rural: as experiências LEADER e PRODER na Espanha. **II Encontro de Grupos de Pesquisa**. Agricultura, Desenvolvimento Regional e Transformações Socioespaciais. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG, 2006.
- BAGNASCO, A. A teoria do desenvolvimento e o caso italiano. In: ARBIX, G.; ZILBOVÍCIUS, M.; ABRAMOVAY, R. (Orgs.) **Razões e ficções do desenvolvimento**. São Paulo: UNESP/EDUSP, 2001.
- BAIROS, J. V.; MOURA, A. Estudo Sobre a Culinária e o Artesanato Local Como Atrativos Turísticos na Colônia de Pescadores Z3/ Pelotas-RS. In: Congresso de Iniciação

Científica, Pesquisa e Responsabilidade Ambiental, 2007. **Anais...**, Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2007.

BARBOSA, V. L.; D'ÁVILA, M. I. Mulheres e artesanato: um 'ofício feminino' no povoado do Bichinho/Prados-MG. **Revista Ártemis**, v.17, n.1, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/18122>>. Acesso em 18 set. 2015.

BARROSO, E. Cultura material brasileira e a valorização dos produtos singulares. 2011. Disponível em: <<http://eduardobarroso.blogspot.com.br/2011/01/cultura-material-brasileira-e.html>>. Acesso em 24/05/2014.

BARTH, F. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

BATTISTELLA, L. F. et al. A busca do desenvolvimento sustentável pelo CONDESUS / Quarta Colônia. In: XXVIII Encontro Nacional de Engenharia de Produção, **Anais...**, Rio de Janeiro, 2008.

BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

BAUMAN, Z. **Identidade**: Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BAUMAN, Z. **Vida para consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BEDUSCHI FILHO, L. C.; ABRAMOVAY, R. Desafios para o desenvolvimento das regiões rurais. **Nova Economia**, n. 14, v. 3, 2004.

BEIRED, J. L. B.; BARBOSA, C. A. S. (Orgs.) **Política e identidade cultural na América Latina**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

BELAS, C. A. Artesanato e indicação geográfica: uma nova agenda de pesquisa e desenvolvimento nos países emergentes. In: NIEDERLE, P. A. (Org.) **Indicações geográficas: qualidade e origem nos mercados alimentares**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

BELAS, C. A. **Indicações geográficas e salvaguarda do patrimônio cultural: artesanato de capim dourado Jalapão-Brasil**. 2012. 266f. Tese (Doutorado em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERGER, P.; LUCKMANN, T. **Construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 1985.

BERND, Z. O elogio da criouldade: o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do Caribe. In: ABDALA Jr., B. (Org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2013.

BIANCHI, A. C. **Avaliação de propostas públicas municipais e regionais no âmbito do planejamento integrado do turismo sustentável na Quarta Colônia, RS, Brasil.** 2007. 162 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional) – Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2007.

BICHOS DO MAR DE DENTRO. **Associação.** [s.d.]. Disponível em <<http://www.bichosmardedentro.com.br/Associacao>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

BIERNACKI, P.; WALDORF, D. Snowball sampling: problem and techniques of chain referral sampling. **Sociological Methods and Research**, v. 10, pp. 141–163, 1981.

BLACK, A.; BURISCH, N. Craft hard, die free: radical curatorial strategies for craftivism in unruly contexts. In: ADAMSON, G. **The craft reader.** Oxford: Berg, 2010.

BONNAL, P.; CAZELLA, A. A.; MALUF, R. **Multifuncionalidade da agricultura e desenvolvimento territorial:** avanços e desafios para a conjunção de enfoques. Estudos sociedade e agricultura, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, 2008.

BORGES, A. **Design + artesanato:** o caminho brasileiro. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

BORGES, A. **Designer não é personal trainer: e outros escritos.** 2ª ed. São Paulo: Edições Rosari, 2003.

BOURDIEU, P. **A Distinção:** crítica social do julgamento. 2ª ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2013.

BRANDÃO, C. Territórios com classes sociais, conflitos, decisão e poder. In: ORTEGA, A. C.; ALMEIDA FILHO, N. (Orgs.) **Desenvolvimento territorial, segurança alimentar e economia solidária.** Campinas: Alínea Ed., 2007.

BRASIL. CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA – CNJ. Justiça Aberta. **Mapa do Brasil.** [s. d.] Disponível em: <www.cnj.jus.br/corregedoria/justica_aberta/html/img/mapa_brasil2.png> Acesso em 28 jan. 2015.

BRASIL. **Emenda Constitucional nº 20.** Brasília, DF: Senado, 1988.

BRASIL. **Lei n. 11.718,** de 20 de junho de 2008. Acrescenta artigo à Lei no 5.889, de 08 de junho de 1973. Brasília, DF, 2008. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111718.htm>. Acesso em 06 out. 2015.

BURITY, J. Cultura & desenvolvimento. In: NUSSBAUMER, J. M. (Org.) **Teorias e políticas da cultura:** visões multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, 2007.

BURKE, P. **Hibridismo cultural.** São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2003.

BURNS, E. M. **História da Civilização Ocidental.** Porto Alegre: Globo, 1966.

CALEGARI, E. P.; SANTOS, L. M. A. A valorização de produtos artesanais através da intervenção do design na Associação de Artesãs de Ivorá - RS. In: **26ª JAI,** UFSM. 2011.

CANANI, A. S. K. B. **De Bonecas, Flores e Bordados: Investigações Antropológicas no Campo do Artesanato em Brasília.** 2008. 322 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

CANCLINI, N. G. **A globalização imaginada.** São Paulo: Iluminuras, 2010.

CANCLINI, N. G. **As culturas populares no capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, N. G. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização.** 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade.** 4ª ed. 6ª reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CANCLINI, N. G. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** Brasília: Iphan; n. 23, 1994.

CARDOSO, R. Craft versus design: moving beyond a tired dichotomy. In: ADAMSON, G. **The craft reader.** Oxford: Berg, 2010.

CARDOSO, R. **Uma introdução à história do design.** 2ª ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2004.

CARRIÈRE, J. P., CAZELLA, A. A. Abordagem introdutória ao conceito de desenvolvimento territorial. **Eisforia.** Florianópolis. UFSC, v. 4, 2006.

CARVALHO, H. C. B. de. **Artesanato de caixeta em São Sebastião – SP.** 2001. 155f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz, Piracicaba, 2001.

CARVALHO, P. Patrimônio e (re)descoberta dos territórios rurais. **Boletim Goiano de Geografia,** v. 23, n. 2, 2003.

CASTELLS, M. **O poder da identidade.** São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CELLARD, A. A análise documental. In: POUPART, J. et al. (Org.). **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos.** Petrópolis: Editora Vozes; 2012.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO – CCSP. **Missão de Pesquisas Folclóricas** [s.d.]. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/Colecoes_Missao_de_Pesquisa_Folclorica.html>. Acesso em 18 fev. 2015.

CERDAN, C. Indicações Geográficas e estratégias de desenvolvimento territorial. In: NIEDERLE, P. A. (Org.) **Indicações geográficas: qualidade e origem nos mercados alimentares.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

CEVASCO, M. E. Hibridismo cultural e globalização. **ArtCultura,** v. 8, n. 12, p. 131-138, 2006.

CHAYANOV, A. **La organización de la unidad económica campesina.** Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.

CONFEDERAÇÃO NACIONAL DA INDÚSTRIA – CNI. **Sondagem especial China**. 2015. Disponível em: <http://arquivos.portaldaindustria.com.br/app/cni_estatistica_2/2015/09/02/190/SondEspecial_China_Agosto2015.pdf>. Acesso em 02 fev. 2016.

CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2ª ed. Bauru: EDUSC, 2002.

CUNHA, A. M. **O artesanato, suas estratégias de comercialização e constituição enquanto produto turístico da agricultura familiar em Pelotas, Pedras Altas e Jaguarão – RS: os casos do Ladrilã e das Redeiras**. 2012. 170 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Rural) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

CUNHA, M. C. da. **Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade**. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

D'ÁVILA, J. S. O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea. In: RIBEIRO, B. et al. **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1983.

DALLABRIDA, V. R. Território e desenvolvimento sustentável: Indicação Geográfica da erva-mate de ervais nativos no Brasil. **Informe Gepec**, Toledo, v. 16, nº 1, p. 42-59, 2012.

DE BONI, L. A.; COSTA, R. **Far La Mérica**. Porto Alegre: Riocel, 1991.

DICIONÁRIO MICHAELIS. **Verbetes artesanato**. 2009a. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues>>. Acesso em 12 fev. 2015.

DICIONÁRIO MICHAELIS. **Verbetes patchwork**. 2009b. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues>>. Acesso em 27 out. 2015.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Definição de artesanato** [s.d.]. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/DLPO/artesanato>>. Acesso em 12 fev. 2015.

DOCES DE PELOTAS. **Associação**. 2012. Disponível em: <www.docesdepelotas.org.br>. Acesso em 22 abr. 2015.

ECOMUSEU DA COLÔNIA Z3. **Atelier Pescadora Artesanato**. 2009. Disponível em: <<http://ecomuseudacoloniaz3.blogspot.com.br/search/label/Artesanato>>. Acesso em 09 mar. 2015.

ENGELS, F. **Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico**. São Paulo: Global Editora e Distribuidora, 1980.

ESCOBAR, A. Imagining a Postdevelopment Era. In: ESCOBAR, A. (org.) **Encountering development. The making and unmaking of the Third World**. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

ESCOBAR, A.; PARDO, M. **Movimentos Sociais e Bio Diversidade no pacífico Colombiano**. In: SANTOS, B. (Org.). Semear outras soluções: os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FÁBRICA DE MOSAICOS. **História do Ladrilho no Brasil**. [s.d]. Disponível em: <<http://fabricademosaicos.com.br/institucional/historia-do-ladrilho-no-brasil>>. Acesso em 30 de mar. 2015.

FAVARETO, A. A abordagem territorial do desenvolvimento rural: mudança institucional ou "inovação por adição"? **Estudos Avançados**, v. 24, n. 68, pp. 299-319, 2010.

FAVARO, C. E. De Bairro Lusitano a Zona Tronca: a presença dos portugueses em Caxias do Sul (1911-1931). **Revista da Faculdade de Letras**, n. 3, p. 263-286, 2002.

FEATHERSTONE, M. **Cultura do consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FEATHERSTONE, M. Localismo, globalismo e identidade cultural. **Sociedade e Estado**, v. 11, n. 1, 1996.

FERREIRA, J. M. C. **Artesanato, cultura e desenvolvimento regional**: um estudo de campo e três ensaios breves. Vila da Maia: Gráfica Maiadouro, 1983.

FERREIRA, M. L. M.; CERQUEIRA, F. V.; RIETH, F. M. da S. O doce pelotense como patrimônio imaterial: diálogos entre o tradicional e a inovação. **MÉTIS: história & cultura**, v. 7, n. 13, p. 91-113, 2008.

FLORES, M. A identidade cultural do território como base de estratégias de desenvolvimento – uma visão do estado da arte. Contribuição para o Projeto Desenvolvimento Territorial Rural a partir de Serviços e Produtos com Identidade – **RIMISP**, 2006.

FORTY, A. **Objetos de desejo**. Editora Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

FROEHLICH, J. M. **Rural e natureza**: a construção social do rural contemporâneo na região central do Rio Grande do Sul. 2002. 220 f. (Tese de Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

FROEHLICH, J. M. **Sexualidade, subjetivação e poder**: o discurso de “liberação dos costumes” em Vila Block – RS. 1994. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994.

FROEHLICH, J. M.; ALVES, H. F. I. Novas identidades, novos territórios – mobilizando os recursos culturais para o desenvolvimento territorial. **Revista Extensão Rural**, n. 14, 2007.

FROEHLICH, J. M.; MELLO, C. I. Identidade territorial e artesanato com porongo na região central do RS: a noção de circuito espacial produtivo e suas possibilidades no âmbito do turismo. In: 51º Congresso da SOBER Sociedade Brasileira de Economia, Administração e Sociologia Rural, Belém. **Anais...**, 2013.

FROEHLICH, J. M.; VENDRUSCOLO, R. A construção social da identidade territorial Quarta Colônia: tramas e sentidos da narrativa. In: FROEHLICH, J. M. (Org.). **Desenvolvimento territorial**: produção, identidade e consumo. Ijuí: Ed. Unijuí, 2012.

FROEHLICH, J. M.; VENDRUSCOLO, R. DULLIUS, P. R. Território Quarta Colônia/RS: patrimônio cultural e gastronomia em foco. In: FIRKOWSKI, O. L. C. F. (Org.). **Transformações territoriais - experiências e desafios**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2010.

FROEHLICH, J. M.; VENDRUSCOLO, R. Identidade territorial e multiplicidade étnica: a construção do território Quarta Colônia/RS. In: I Encontro Internacional de Ciências Sociais/III Encontro de Ciências Sociais do Sul: Democracia, Desenvolvimento, Identidade. **Anais...**, Pelotas, 2008.

FUNDAÇÃO GAÚCHA DO TRABALHO E AÇÃO SOCIAL – FGTAS. **Manual de Orientação Artesanato Gaúcho**: Procedimentos administrativos, de atendimento e de cadastramento de artesãos. Secretaria do Trabalho e do Desenvolvimento Social, 2015. Disponível em: <http://www.stds.rs.gov.br/upload/20150904134152manual_de_orientacao__pga__versao_final_c_correcao.pdf>. Acesso em 26 out. 2015.

GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GEHRKE, C.; CERQUEIRA, F. V. A confecção de pipas de madeira e a produção artesanal do vinho na Colônia Maciel–Pelotas/RS. **Revista Memória em Rede**, v. 2, n. 3, 2010.

GIDDENS, A. **Sociologia**. Tradução Sandra Regina Netz. 4ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2005.

GONÇALVES, M. C. A princesa do sul de Bernardo e Jerônimo: a Pelotas escravista a partir de crônicas e folhetins. In: VI Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional. **Anais...**, Florianópolis, 2013.

GORDON, B. The Souvenir: Messenger of the Extraordinary. **Journal of Popular Culture**, v. 3, n. 20, 1986.

GRAZIANO DA SILVA, J.; DEL GROSSI, M.; CAMPANHOLA, C.. O que há de realmente novo no rural brasileiro. **Cadernos de Ciência & Tecnologia**, v. 19, n. 1, 2002.

HALL, S. **Da Diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, S. **Identidade cultural na pós-modernidade**. 3ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HALL, S. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T. T. da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2006.

HARVEY, D. **A produção capitalista do espaço**. Annablume. 2005.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 23ª ed. São Paulo: Loyola, 2012.

HERÉDIA, V. Agricultura, Comércio e Indústria na Imigração Italiana no Rio Grande do Sul. In: SULIANI, A.; COSTA, F. R. **Cultura italiana**: 130 anos. Ed. bilíngue. Porto Alegre: Nova Prova, 2005.

HESKETT, J. **Desenho industrial**. Rio de Janeiro: UnB, 1997.

HESKETT, J. **Design**: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2005.

HIRATA, H. Por quem os sinos dobram? Globalização e divisão sexual do trabalho. In: EMÍLIO, M.; et al. (orgs.). **Trabalho e cidadania ativa para as mulheres**: desafios para as políticas públicas. São Paulo: Coordenadoria Especial da Mulher, 2003. Disponível em: <<http://library.fes.de/pdf-files/bueros/brasilien/05634.pdf>>. Acesso em 18 set. 2015.

HOBSBAWM, E. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (orgs.). **A invenção das tradições**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

IMIGRANTES DELLA MONTAGNA. **Página do grupo no Facebook**. 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/imigrantesdellamontagna1>>. Acesso em 08 out. 2015.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. **Cidades**. 2014. Disponível em: <<http://www.cidades.ibge.gov.br>>. Acesso em 14 out. 2015.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. **Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular**. [s.d.] Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=15503&retorno=paginaIphan>>. Acesso em 12 fev 2015.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. **Patrimônio**: revista eletrônica do Iphan. Brasília, DF: IPHAN, 2007a. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br>>. Acesso em: 26 out. 2013.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. **Patrimônio Vivo**. Brasília, DF: IPHAN / Programa Monumenta, 2007b. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do;jsessionid=FF59CA62A7FE1BC25CC62E4EBBEE458E?id=3111>>. Acesso em 23 fev. 2015.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. **Patrimônio cultural imaterial: para saber mais**. Brasília, DF: IPHAN, 2007c. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=3172>>. Acesso em 23 mai. 2015.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. **Programa Monumenta reinaugura o Mercado Público de Pelotas – RS**. Brasília, DF: IPHAN, 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/UNAXLu>>. Acesso em 15 abr. 2015.

INSTITUTO NACIONAL DE PROPRIEDADE INDUSTRIAL – INPI. **Registros Indicação Geográfica**. 2016. Disponível em: <<http://www.inpi.gov.br>>. Acesso em 25 abril. 2016.

ITAQUI, J. **Quarta Colônia**: inventários técnicos. Santa Maria: Condesus Quarta Colônia, 2002.

JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2ªed. São Paulo: Ática, 1997.

JAMESON, F. **A virada cultural**: reflexões sobre o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KARPINSKI, B. Arte com um toque rural. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 15 dez. 2013.

KAUTSKY, K. **A questão agrária**. Porto: Portucalense Ed., 1972.

KEGLER, J. Q. da S. **Identidade territorial e midiaticização**: os sentidos identitários acionados pelas festividades da Quarta Colônia/RS. 2011. 350 f. Tese (Doutorado em Extensão Rural) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.

KELLER, P. Artesanato em debate: Paulo Keller entrevista Ricardo Gomes Lima. **Revista Pós Ciências Sociais**, v. 8, n. 15, 2011.

KERGOAT, D. Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo. In: EMÍLIO, M.; et al. (orgs.). **Trabalho e cidadania ativa para as mulheres**: desafios para as políticas públicas. São Paulo: Coordenadoria Especial da Mulher, 2003. Disponível em: <<http://library.fes.de/pdf-files/bueros/brasilien/05634.pdf>>. Acesso em 18 set. 2015.

KERN, D. O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato. **MÉTIS: história & cultura**, v. 3, n. 6, 2004.

KOPYTOFF, I. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, A. (Org.) **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

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

KRUMREICH, C. **Turismo**: a valorização do rural e as influências sobre a autoestima da população local: estudo do roteiro Caminho Pomerano, São Lourenço do Sul/RS. 2011. 46 f. Tecnólogo (Trabalho de Conclusão de Curso em Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

KUBRUSLY, M. E.; PUMO, L. L. **Aventura no Mar de Dentro**. Bichos do Mar de Dentro. 2010. Santa Maria: Lahtu Sensu, 2010. Disponível em: <http://www.fibria.com.br/shared/midia/publicacoes/aventura_no_mar_de_dentro.pdf>. Acesso em 12 ago. 2014.

KUMAR, K. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

LADRILÃ. **História**. [s.d]. Disponível em: <<http://www.ladrila.com.br>>. Acesso em: 12 ago. 2014.

LASH, S.; URRY, J. **Economies of signs and space**. London: SAGE Publications, 2002.

LEE, A. S. Integrating positivist and interpretative approaches to organizational research. **Organization Science**, v. 2, n. 4, 1991.

LEITE, M. L. M. A Fotografia e as Ciências Humanas. **BIB: Boletim informativo e bibliográfico de ciências sociais**, ANPOCS, Rio de Janeiro, n. 25, 1988.

LEITE, R. P. Modos de vida e produção artesanal: entre preservar e consumir. In: SAMPAIO, H. (org.). **Olhares itinerantes**: reflexões sobre artesanato e consumo de tradição. São Paulo: Artesanato Solidário, 2005.

LÊNIN, V. **O desenvolvimento do capitalismo na Rússia**. São Paulo: Abril, 1982.

LIMA, R. Artesanato de tradição: cinco pontos em discussão. In: SAMPAIO, H. (Org.). **Olhares itinerantes: reflexões sobre artesanato e consumo de tradição**. São Paulo: Artesanato Solidário, 2005.

LIMA, R. **Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda?** 2003. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato_e_Arte_Pop/CNFCP_Artesanato_Arte_Popular_Gomes_Lima.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2015.

LIMA, R. Artesanato em Debate. **Revista Pós Ciências Sociais**, v. 8, n. 15, São Luís, 2011.

LUCHIARI, M. T. Urbanização turística: um novo nexos entre o lugar e o mundo. In: SERRANO, L. M. T.; BRUHNS, T.H. (orgs.) **Viagens à natureza: turismo, cultura e ambiente**. Campinas: Papirus, 2000.

LYOTARD, J. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MAGALHÃES, A. **E triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.

MALINOWSKI, B. **Argonautas do pacífico ocidental**. São Paulo: Abril, 1984.

MALUF, R. Atribuindo sentido(s) à noção de desenvolvimento econômico. **Estudos Sociedade e Agricultura**, n. 15, 2000.

MARCHI, J. J.; PATIAS, T. Z.; KNEIPP, J. O Pólo de Doces de Pelotas sob a perspectiva da rede de valor: possibilidades estratégicas. In: XXIX Encontro Nacional de Engenharia de Produção, **Anais...**, Salvador, 2009. Disponível em: <http://www.abepro.org.br/biblioteca/enegep2009_TN_STO_097_658_14004.pdf>. Acesso em 20 abr. 2015.

MARCONI, M. de A.; LAKATOS, E. M. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2005.

MARIN, M. Z. **Políticas de desenvolvimento rural e estratégias de reprodução na agricultura familiar da Quarta Colônia-RS**. 2010. 203 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

MARQUETTO, R. M. F. Gerenciamento integrado ao meio ambiente no turismo: caso da Rota Gastronômica da Quarta Colônia – RS. **Revista Produção Online**, v. 7, n. 3, 2007.

MARTINS, J. de S. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo: Contexto, 2014.

MARTINS, S. **Contribuição ao estudo científico do artesanato**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973.

MARX, K. **Formações econômicas pré-capitalistas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MASCÊNE, D. C.; TEDESCHI, M. **Termo de referência: atuação do Sistema SEBRAE no artesanato**. Brasília: SEBRAE, 2010.

MAUSS, M. **Ensaio sobre a dádiva**. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MELLO, C. I. et al. Projeto Design Social: geração de renda e resgate cultural através do design associado ao artesanato. **Inclusão Social (Online)**, v. 5, p. 106-113, 2011.

MENEZES DE SOUZA, L. M. T. Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha. In: ABDALA Jr. B. (Org.). **Margens da Cultura: Mestiçagem, Hibridismo e Outras Misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004.

MINAYO, M. C. de S. (Org.). **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 32ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO AGRÁRIO – MDA. **Projeto Talentos do Brasil lança coleção Copa do Mundo em São Paulo**. 2014. Disponibilizado em: <<http://www.mda.gov.br/sitemda/noticias/projeto-talentos-do-brasil-lan%C3%A7a-cole%C3%A7%C3%A3o-copa-do-mundo-em-s%C3%A3o-paulo>>. Acesso em 28 abr. 2015.

MINISTÉRIO DO TURISMO – MTur. **Mapa do Turismo Brasileiro**. 2013. Disponibilizado em: <http://www.turismo.gov.br/sites/default/turismo/o_ministerio/publicacoes/downloads_publicacoes/mapa_da_regionalizacao_novo_2013.pdf>. Acesso em 23 fev. 2015.

MORAES NETO, B. R. de. A organização do trabalho sob o capitalismo e a 'redoma de vidro'. **Revista de Administração de Empresas**, v. 27, n. 4, p. 19-30, 1987.

MORAES, M. D. C. de. **Ruralidades contemporâneas e políticas culturais: o que diz o texto brasileiro?** Projeto de Pesquisa de Estágio Pós-Doutoral. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Teresina, 2013.

MORIN, E. **Sociologia**. Lisboa: Publicações Europa-América. 1984.

MOURÃO, N. M. **Sustentabilidade na produção artesanal com resíduos vegetais: uma aplicação prática de design sistêmico no Cerrado Mineiro**. 2011. 205 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

MULLER, D. **Feliz a população que tantas diversões e comodidades goza: espaços de sociabilidade em Pelotas (1840-1870)**. 2010. 340 f. Tese (Doutorado em História) – UNISINOS, São Leopoldo, 2010.

MUSEU A CASA – Museu do objeto brasileiro. **Exposição Lã em Casa**. 2012. Disponível em: <<http://www.acasa.org.br/evento.php?id=124>>. Acesso em 15 jul. 2015.

NASCIMENTO, M. B. do. **Aspectos técnicos e sociais para a sustentabilidade da produção e artesanato do vime**. 2009. 246 f. Tese (Doutorado em Engenharia Florestal) – Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2009.

NENÊ, U. A. Costa Doce do RS enfrenta a poluição de suas lagoas. **Ecoagência**, 2009. Disponível em: <<http://www.ecoagencia.com.br/>>. Acesso em 31 jul. 2014.

NEUMANN, P. S. **O impacto da fragmentação e do formato das terras nos sistemas familiares de produção**. 2003. 326 f. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

NIEDERLE, P. A.; GRISA, C. **Uma Análise das Transformações no Universo Social da Pesca Artesanal do Estuário da Laguna dos Patos, RS**. 2005. Disponível em: <<http://cdn.fee.tche.br/jornadas/2/E14-02.pdf>>. Acesso em: 03 mar. 2015.

NIELSEN, C. **Turismo e mídia: o papel da comunicação na atividade turística**. São Paulo: Contexto, 2002.

NIEMEYER, L. **Design no Brasil: origens e instalações**. Rio de Janeiro: 2AB, 1997.

OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DE ARRANJOS PRODUTIVOS LOCAIS – OBAPL. **APLS, o que são!?** 2011. Disponível em: <<http://portalapl.ibict.br>>. Acesso em 28 set. 2015.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, R. Globalização: notas sobre um debate. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 24, n. 1, p. 231-254, 2009.

ORTIZ, R. Imagens do Brasil. **Sociedade e Estado**, v. 28, n. 3, 2013.

ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. 1ª ed. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PAZ, O. O uso e a contemplação. **Revista Raiz: Cultura do Brasil**, n.3. São Paulo, 2006, Disponível em: <<http://revistaraiz.uol.com.br/>>. Acesso em: 15 jan 2014.

PECQUEUR, B. O desenvolvimento territorial: uma nova abordagem dos processos de desenvolvimento para as economias do Sul. **Raízes**, Campina Grande, v. 24, n.1-2, p. 10-22, 2005.

PEVSNER, N. **Os Pioneiros do Desenho Moderno: de William Morris a Walter Gropius**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PICHLER, R. F.; MELLO, C. I. O design e a valorização da identidade local. **Revista Design & Tecnologia**, v. 2, p. 1-9, 2012.

PIETERSEN, J. N. The cultural turn in development: questions of power. **The European Journal of Development Research**. London: Frank Cass e Co., v. 7, n. 1, 1995.

PIORE, M.; SABEL, C. **The Second Industrial Divide: Possibilities for prosperity**. New York, Basic Books, 1984.

PIRES, A. P. Amostragem e pesquisa qualitativa: ensaio teórico e metodológico. In: POUPART, J. et al. (Org.). **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis: Editora Vozes; 2012.

PREFEITURA MUNICIPAL DE AGUDO. **Definida a programação da Festa do Moranguinho e da Cuca** 2014. Disponível em: <<http://www.agudo.rs.gov.br/busca/definida-a-programacao-da-festa-do-moranguinho-e-da-cuca-/560>>. Acesso em 21 set. 2015.

PREFEITURA MUNICIPAL DE FAXINAL DO SOTURNO. **Histórico**. [20--] Disponível em: <<http://www.faxinaldosoturno.rs.gov.br/o-municipio/historico>>. Acesso em 21 set. 2015.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PELOTAS. **Pelotas turismo**. 2014. Disponível em: <<http://www.pelotasturismo.com.br>>. Acesso em 15 abr. 2015.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PELOTAS. **Sistema Municipal de Museus**. 2006. Disponível em: <<http://www.pelotas.com.br/smm>>. Acesso em 15 abr. 2015.

PROGRAMA DO ARTESANATO BRASILEIRO – PAB. **Base Conceitual do Artesanato Brasileiro**. Ministério Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, Brasília, 2012.

PUTNAM, R. **Comunidade e democracia**: a experiência da Itália moderna. 3ª ed. Rio de Janeiro: FGV. 2003.

RADCLIFFE, S. A. (Org.) **Culture and Development in a Globalizing World: Geographies, actors and paradigms**. Routledge, London & New York, 2006.

RADOMSKY, G. F. W. Desenvolvimento, pós-estruturalismo e pós-desenvolvimento. A crítica da modernidade e a emergência de “modernidades” alternativas. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 26, n. 75, 2011.

RAMOS, E. Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular. **Visualidades**, v. 8, n. 1, 2010.

RAMOS, L.; RAMOS, A. Apresentação. In: PEREIRA, J. C. da C. **Artesanato e Arte Popular**. Bahia: Editora Progresso, 1957.

REDEIRAS. **Coleção Redeiras**. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.redeiras.com.br>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

RIBEIRO, B. Artesanato indígena: para que, para quem? In: RIBEIRO, B., et al. **O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1983.

RICHARDSON, R. J. **Pesquisa Social**: métodos e técnicas. São Paulo: Atlas, 2009.

RIO GRANDE. Prefeitura Municipal. **Estação Ecológica do Taim**. [20--]. Disponível em: <<http://www.riogrande.rs.gov.br/pagina/index.php/atrativos-turisticos>>. Acesso em: 12 ago. 2014.

RIOS, J. A. (Org.) **Artesanato e desenvolvimento**: o caso cearense. CNI/SESI, [196-].

SABATEL, V. de O.; NASCIMENTO, M. A. Resgate do artesanato com fibra de camalote (*Limnocharis laforestii* Duchass) no distrito de Albuquerque, em Corumbá, MS. **Cadernos de Agroecologia**, n.1, v. 5, 2010.

SACCO DOS ANJOS, F. Indicações geográficas, identidade e desenvolvimento: um diálogo entre a realidade europeia e brasileira. In: FROELICH, J. M. (Org.). **Desenvolvimento territorial**: produção, identidade e consumo. Ijuí: Ed. Unijuí, 2012.

SAFFIOTI, H. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SAMPAIO, H. A experiência do artesanato solidário. In: CANCLINI, N. G.; et. al. **Políticas Culturais para o Desenvolvimento: uma base de dados para a cultura**. Brasília: UNESCO Brasil, 2003.

SANTIN, S. **A imigração esquecida**. Porto Alegre: EDUCS, 1986.

SANTOS, D. **Pelotas tem mais de 1,7 mil prédios inventariados**. Diário Popular. 2014. Disponível em: <http://www.diariopopular.com.br/tudo/index.php?n_sistema=3056&id_noticia=ODcwMjY=&id_area=Mg==>. Acesso em 23 fev. 2015.

SAPIEZINSKAS, A. Como se constrói um artesão: negociações de significado e uma "cara nova" para as "coisas da vovó". **Horizontes Antropológicos**, v.18, n.38, 2012.

SAQUET, M. A. Alguns aspectos da formação econômica da ex-colônia Silveira Martins (1878 – 1925). In: MARIN, J.R. (org). **Quarta Colônia: Novos olhares**. Porto Alegre: EST, 1999.

SARDAR, Z. Beyond development: an Islamic perspective. **The European Journal of development research**, v. 8, n. 2, 1996.

SAVIANI, D. Educação e trabalho artesanal. In: RUGIU, Antonio Santoni. **Nostalgia do mestre artesão**. Campinas: Editora Autores Associados, 1998.

SCHNEIDER, B. **Design uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico**. São Paulo: Blucher, 2010.

SCHNEIDER, S. Teoria social, agricultura familiar e pluriatividade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 18, n. 51, 2003.

SENNETT, R. **O artífice**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SERAINE, A. B. M. dos S. **Ressignificação produtiva do setor artesanal na década de 1990: o encontro entre artesanato e empreendedorismo**. 2009. 253 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009.

SERVIÇO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS – SEBRAE. **Manual para o desenvolvimento e a integração de atividades turísticas com foco na produção associada**. Brasília: Ministério do Turismo, 2011.

SERVIÇO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS – SEBRAE. **Ações do Sebrae incentivam artesanato brasileiro**. [20--]. Disponível em: <<http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/bis/A%C3%A7%C3%B5es-do-Sebrae-incentivam-artesanato-brasileiro>>. Acesso em 30 mar. 2015.

SERVIÇO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS – SEBRAE. **Arranjo produtivo da Costa Doce (RS) divulga resultados de 2008**. 2008. Disponível em: <<http://www.noticias.sebrae.com.br/asn/2008/12/04/7945787>>. Acesso em 23 fev. 2015.

SERVIÇO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS – SEBRAE. **Artesanato brasileiro ganha destaque nas cidades-sede da Copa**. **Agência SEBRAE de Notícias**. 2014a. Disponível em: <<http://www.agenciasebrae.com.br/sites/asn/uf/NA/Artesanato-brasileiro-ganha-destaque-nas-cidades%E2%80%93sede-da-Copa>>. Acesso em 26 mar. 2015.

SERVIÇO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS – SEBRAE. Novo cadastro de artesãos facilita emissão de carteira. **Agência SEBRAE de Notícias**. 2012. Disponível em: <<http://www.df.agenciasebrae.com.br/sites/asn/uf/DF/Novo-cadastro-de-artes%C3%A3os-facilita-emiss%C3%A3o-de-carreira>>. Acesso em 06 ago. 2014.

SERVIÇO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS – SEBRAE. **Prêmio SEBRAE Top 100 de Artesanato**. 2014c. Disponível em: <<http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/sebraeaz/Prêmio-Sebrae-Top-100-de-Artesanato>>

SERVIÇO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS – SEBRAE. **Regulamento de Participação no Projeto Brasil Original**. 2014b. Disponível em: <http://www.sebraesp.com.br/arquivos_site/brasil_original/regulamento_participacao_brasil_original.pdf>. Acesso em 30 mar. 2015.

SERVIÇO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS – SEBRAE. **Rio inaugura showroom do Brasil Original**. 2013. Disponível em: <<http://artesanatosebrae.blogspot.com.br/2013/06/rio-inaugura-showroom-do-brasil-original.html>>. Acesso em 30 mar. 2015.

SHANIN, T. A definição de camponês: conceituações e desconceituações – o velho e o novo em uma discussão marxista. **Revista Nera**, n. 7, p. 1-21, 2005.

SILVA, M. A. da. Abordagem sobre trabalho artesanal em histórias de vida de mulheres. **Educar em Revista**, n. 55, jan./mar., pp. 247-260, 2015. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/educar/article/view/36810>>. Acesso em 18 set. 2015.

SILVA, M. do C. da; WIZNIEWSKY, J. G. A produção do artesanato, como estratégia de reprodução na agricultura familiar na comunidade Vila Progresso no município de Caçapava do Sul – RS. **Revista Extensão Rural**, n. 21, 2011.

SILVA, T. T. da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVEIRA, M. A. T. D. Turismo e estratégias de desenvolvimento local. **Interações**, v. 7, n. 11, pp. 129-139, 2005.

SIMMEL, G. Fashion. **The American Journal of Sociology**, v. 62, n. 6, 1957.

SIMMEL, G. **The Philosophy of Money**. 3ª ed. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2005.

SOARES, L. G. Apresentação. In: SALLES, V. **Bibliografia Analítica do Artesanato Brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

SOARES, P. R. R. A cidade meridional do Rio Grande do Sul: cidade pampeana ou brasileira? **Horizontes Urbanos**. Pelotas: Armazén Literário, 2004, v.1, p. 118-138.

SPINK, M. J.; LIMA, H. Rigor e visibilidade. In: SPINK, M. J. (Org.). **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas**. São Paulo: Cortez, 1999.

SPINK, M. J.; MEDRADO, B. Produção de sentidos no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: SPINK, M. J. (Org.). **Práticas**

discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas. São Paulo: Cortez, 1999.

STEINMETZ, G. **State/Culture: State-Formation after the Cultural Turn.** Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999.

STEWART, S. **On Longing:** narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection. Durham: Duke University Press, 1993.

STROSS, B. The Hybrid Metaphor: From Biology to Culture. **The Journal of American Folklore**, v. 112, pp.254-267, 1999.

TAGATA, W. M. **“Omo’s wash keeps England in the black”:** hibridismo em Minha Adorável Lavanderia e outros espaços intersticiais. 2007. 235 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

TEDESCO, J. C. O artesanato no cenário da imigração italiana. In: SULIANI, A.; COSTA, F. R. **Cultura italiana: 130 anos.** Ed. bilíngue. Porto Alegre: Nova Prova, 2005.

TRIBUNA DE RESTINGA. **Restinga Sêca vai colocar “Casa Quarta Colônia” em funcionamento.** 2011. Disponível em: <tribunaderestinga.blogspot.com.br/2011/03/restinga-seca-vai-colocar-casa-quarta.html>. Acesso em 18 nov. 2015.

THOMPSON, J. **A mídia e a modernidade.** Petrópolis: Vozes. 1998.

TRIVIÑOS, A. N. S. Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Altas, 1987.

TUCKER, V. Introduction: A cultural perspective on development. In: TUCKER, V. (Org.) **Cultural Perspectives on Development**, London: Frank Cass, 1996.

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL – UCS. **Documenta Costumes.** 2012. Disponível em: <http://vbaco05.ucs.br> Acesso em 10 dez 2015.

URRY, J. **O olhar do turista:** viagens e lazer na sociedade contemporânea. São Paulo: Studio Nobel/SESC, 1996.

VARGAS, H. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VENDRUSCOLO, R. et al. Imprimindo sabores: gastronomia e identidade territorial na Quarta Colônia – RS. In: 46º Congresso da Sociedade Brasileira de Economia, Administração e Sociologia Rural, 2008, Rio Branco. **Anais...** Rio Branco: SOBER, 2008. Disponível em: <http://www.sober.org.br/palestra/9/521.pdf>. Acesso em 25 set. 2015.

VENDRUSCOLO, R. **“Somos da quarta colônia”:** os sentidos de uma identidade territorial em construção. 2009. 209 f. Dissertação (Mestrado em Extensão Rural) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009.

VIVES, V. de. A beleza do cotidiano. In: RIBEIRO, B. et al. **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea.** Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1983.

WANDERLEY, M. de N. B. A emergência de uma nova ruralidade nas sociedades modernas avançadas – o ‘rural’ como espaço singular e ator coletivo. **Estudos Sociedade e Agricultura**. Rio de Janeiro: CPDA/UFRRJ, n. 15, 2000.

WORLD CRAFTS COUNCIL – WCC. **Our vision**. 2012. Disponível em: <<http://www.worldcraftscouncil.org/vision>>. Acesso em 12 jan. 2014.

WELLS, K. The Gaze of Development after the Cultural Turn. In: ROSENEIL, S.; FROSH, S. **Social research after the cultural turn**. Palgrave Macmillan, 2012.

WISKERKE, J.; PLOEG, J. D. van der. Seed of transition. Essays on novelty production, niches and regimes in agriculture. Assen: Royal Van Gorcum, 2004.

YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.

YRUELA, M. P.; GUERRERO, M. M. G. Desarrollo Local y Desarrollo Rural: el contexto del programa ‘Leader’. **Papeles de Economía Española**, n. 60-61, pp. 219-233. 1994.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ZANINI, M. C. C. **Italianidade no Brasil meridional: a construção da identidade étnica na região de Santa Maria, RS**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2006.

ZANINI, M. C. C. Pertencimento étnico e territorialidade: italianos na região central do Rio Grande do Sul (Brasil). **REDES**, v. 13, n. 3, pp. 140-163, 2008.

ZATTERA, V. S. **Arte têxtil no Rio Grande do Sul**. Caxias do Sul: Editora São Miguel, 1988.

APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA (INSTITUIÇÕES)

Processos de construção e projeção identitária nos territórios.

1. Comente um pouco sobre o território em questão.
2. Quais as estratégias em curso no território que visam sua projeção identitária? Quais as ações da instituição nessa projeção?
3. De modo geral, tem ocorrido um fortalecimento ou enfraquecimento da identidade do território nos últimos anos?

Estratégias de reconversão, e consequentes processos de hibridação, no artesanato.

4. Quais os tipos de artesanatos historicamente produzidos no território?
5. Qual a situação atual da produção de artesanato no território?
6. Quais técnicas e motivos são mais utilizados pelos artesãos?
7. Como se dá a criação dos produtos, o que procura ser retratado?
8. O artesanato encontrado no território compõe os sinais diacríticos acionados nas estratégias de construção e projeção identitária?
9. Qual a relação dos artesãos com os demais atores que atuam ou atuaram na cadeia produtiva do artesanato do território?
10. Como ocorre a atuação da instituição junto aos artesãos do território?
11. Quais os objetivos das ações desenvolvidas pela instituição?
12. Quais os sentidos que o artesanato assume para os artesãos nos grupos?
13. Com base na sua experiência, existe relação entre o fortalecimento do artesanato e o desenvolvimento do território?

APÊNDICE B – ROTEIRO DE ENTREVISTA (ARTESÃOS)

Apresentação

1. Breve apresentação: nome, idade, residência, naturalidade, profissões já exercidas.
2. Desde quando é artesã/artesão?
3. Quais as técnicas de artesanato que desenvolve atualmente?
4. Faz ou fez parte de algum grupo/associação? Qual?
5. Quais os motivos que a (o) levaram a participar/deixar o grupo?
6. Quantos artesãos pertencem ao grupo atualmente? Como se uniram?
7. Os artesanatos você produzia antes da entrada no grupo são os mesmos que produz agora?

Processos de construção e projeção identitária nos territórios.

8. Quais os tipos de artesanatos historicamente produzidos no território?
9. Você se reconhece como integrante do território projetado?
10. De modo geral, tem ocorrido um fortalecimento da identidade do território?

Estratégias de reconversão, e consequentes processos de hibridação, no artesanato.

11. Como ocorre a criação de novos produtos? Há a participação de atores externos?
12. Descreva a cadeia produtiva do seu artesanato: aquisição de matéria-prima, local de produção, transporte, embalagens, locais de comercialização, etc.
13. Há pontos de venda conjunta do artesanato produzido no território?
14. Os turistas procuram artesanato para levar como lembrança? Caso positivo, o que eles normalmente buscam?
15. Você já produziu algum produto como lembrança que não produz mais? Por quê?
16. Gostaria de produzir algum tipo de artesanato que não produz atualmente? O quê?
17. Como ocorre a escolha pelos tipos de produtos a serem produzidos?
18. Há, no artesanato, o acionamento de aspectos identitários do território? Quais?
19. Qual o nível de identificação que você possui com esses elementos?
20. Quais os sentidos que o artesanato assume para você?
21. Quais os motivos existentes para continuar sendo artesão na contemporaneidade?
22. As novas gerações se mantem interessadas na continuidade da produção?