

3.

Políticas públicas brasileiras, a promoção e a legitimação das ações sobre o artesanato.

Este capítulo trata das ações políticas e sociais, desenvolvidas principalmente por instituições governamentais, frente ao artesanato. Como agente dessas instituições o designer configura-se como a ponte entre o produto da cultura popular e o mercado capitalista. O objetivo é o de localizar discursos e ações que legitimam essa interação entre o design e o artesanato. Para tanto, serão utilizados os conceitos de “campo” e de “mercado de bens simbólicos”, definidos por Pierre Bourdieu¹.

Assim, com o intuito de obter o panorama das diretrizes políticas governamentais e a localização de programas que promovem a atuação sobre o artesanato na atualidade, partimos do exame do Plano Plurianual - PPA 2004 - 2007². Nele, localizamos quatro³ ministérios com programas que promovem atuações diretas sobre o artesanato e quatro⁴ ministérios que promovem atuações indiretas. Numericamente, oito dos vinte e quatro ministérios possuem programas e ou rubricas que dão margem para a atuação direta ou indireta sobre o artesanato.

Desta constatação, verificamos, como em todo “campo”, dois modos de produção opostos pela prática e sentido público das ideologias políticas que os definem, ordenados por dois discursos preponderantes: o do *desenvolvimento* e o da *preservação*. Os modos de produção que primam pelo desenvolvimento utilizam-se dos termos: desenvolvimento, inclusão, geração de trabalho e renda, competitividade, inserção no mercado, gestão e outros. Os modos de produção

¹ Bourdieu, P., *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli – 5º ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

² Ver Apêndice 1, Considerações sobre o PPA e descrição dos Programas que atuam sobre o artesanato relacionados aos Ministérios a que estão afetos.

³ Ministério da Cultura (MinC); Ministério do Desenvolvimento Indústria e Comércio Exterior (MIDIC); Ministério do Meio Ambiente (MMA); Ministério do Turismo (MT). Ver detalhamento no Apêndice 1.

⁴ Ministério da Agricultura (MA); Ministério da Ciência e Tecnologia (MCT); Ministério da Integração Nacional (MI); Ministério da Justiça (MJ). Ver detalhamento no Apêndice 1.

que primam pela preservação utilizam-se dos termos: proteção, identificação, promoção, preservação, conservação, outros.

É importante ressaltar que sustentabilidade é um termo apropriado pelos modos de produção, com menção ao meio ambiente, mas com sentidos, métodos e finalidades seja como referência ao meio ambiente associado à cadeia produtiva, seja como tradições culturais. Igualmente, é um termo que adquiriu a característica de “lugar comum”⁵. As demais entidades, estaduais, municipais ou privadas, como ONGs e OSCIPs, também utilizam-se dos recursos e dos discursos dessas instituições, aproximando-se de um ou outro discurso de maneira linear, assim como os profissionais contratados por essas entidades.

Em seguida, na tentativa de entender as relações de sentido presentes nessas ações sobre o artesanato e a tomada de posição dos designers, tentamos localizar as partes estruturalmente equivalentes dos aludidos discursos governamentais, o discurso como “*opus operatum*”⁶.

Iniciaremos a análise pelo exame do discurso desenvolvimentista e das suas relações objetivas com o artesanato e o design, por posicionar-se como o discurso proferido por instituições que promovem as ações de design sobre o artesanato. Posteriormente, examinaremos o discurso preservacionista, o das instituições patrimoniais consideradas instâncias de consagração, por constituir-se como o discurso opositor na dialética da distinção e por promover intervenções no artesanato brasileiro. Consideraremos, igualmente, na política patrimonial a produção de patrimônios culturais como *formação discursiva*, termo tomado de empréstimo de Michael Foucault, que permite “mapear” conteúdos simbólicos visando referenciar o processo de “formação da nação”⁷.

⁵ Bourdieu, P., *op.cit.*, 2004, p. 207

⁶ O discurso enquanto “*opus operatum*” encobre por meio de suas significações reificadas o momento constitutivo da prática. *Ibidem*, p. L

⁷ Santos, M., *apud*. Fonseca, C., “Para além da ‘pedra e cal’: por uma concepção ampla de patrimônio”. In.: *Tempo Brasileiro: Patrimônio Imaterial*, Out-Dez, nº 147. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001, p. 190

3.1.

Design: um instrumento para inserção do artesanato no mercado.

O discurso propagado pelas instituições que primam pelo desenvolvimento tomam a posição de inserir o produto artesanal na produção nacional, nos mercados comerciais internos e externos, por meio da qualificação da produção e do produto. Seu objetivo é o de melhorar a qualidade de vida das populações envolvidas, estimular a sua inserção no turismo, gerar trabalho e renda, manter o artesão nos seus territórios e atividades de origem, evitando o êxodo rural, e outros. Portanto, os discursos têm por finalidade promover ações efetivas financiadas por subvenções ministeriais⁸ direcionadas às unidades federais, estaduais ou instituições privadas e não governamentais. Suas ações são estimuladas pela representação estatística do artesanato, na economia formal e informal, em um mercado comercial capitalista. Essa representação, segundo levantamento da Secretária da Produção e Desenvolvimento, órgão do MIDIC⁹, movimenta 2,8% do PIB Nacional, envolvendo pelo menos 8,5 milhões de pessoas com rendimento médio de três salários mínimos por mês¹⁰.

As ações visando ao incremento dessa produção incluem o incentivo ao cooperativismo e ao associativismo, à capacitação em gestão e empreendedorismo, como cálculo do custo e do preço de venda da mercadoria e criação de banco de insumos (reserva de matérias primas necessárias à confecção do produto), melhoria técnica e formal do produto, adequação à sustentabilidade ambiental, como o uso de tecnologias limpas e não poluentes, capacitação no manejo e manutenção de recursos naturais e outros. Em suma, na inserção das regras e normas “éticas” do mercado capitalista na lógica da produção artesanal.

A primeira questão digna de nota é a da relação caracterizada pelo interesse de instituições que operam em um mercado capitalista gerarem trabalho e renda fortalecendo, por um lado a produção artesanal, e acarretando, por outro, a submissão da produção artesanal às leis do mercado dominado pela produção

⁸ Programas citados (Notas 3 e 4 deste Capítulo) somados a Fundos Constitucionais de Financiamento fornecidos pelos agentes financeiros - Banco do Brasil (FCO), Banco da Amazônia (FNO) e Banco do Nordeste do Brasil (FNE) e Estruturação da Produção Associada ao Turismo.

⁹ Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior.

¹⁰ Programa de Artesanato Brasileiro, 2003.

industrial altamente desenvolvida¹¹. Deste modo, as normas e critérios de avaliação de produtos pertencentes ao modo de produção industrial são impostas à produção artesanal. Repertoriamos as seguintes ações correntes nesta imposição: as exigências quanto ao tipo de acabamento; qualidade técnica; modos de apresentação dos produtos, como a imposição da criação de marca, inserção de etiquetas identificadoras, os *tag's*, e embalagem; e a busca de mercados de comercialização especializados como, por exemplo, o turismo, o “comércio justo”, “ecológico”, entre outros.

As instituições que atuam sobre o artesanato aparecem no Brasil em meados do século XX, atuando no reconhecimento do trabalhador (artesão), na melhoria tecnológica ou na inserção do produto no mercado. Devido à abrangência dessas atuações, focaremos as instituições que atuam, em maior medida, na mediação entre o produto artesanal e o mercado, especificamente nas que congregam artesanato e design.

As instituições que atuam na mediação entre o produto artesanal e o mercado, de maneira geral, desde meados do século XX tiveram vertentes de suas atuações amplamente criticadas por instituições culturais, como pôde ser verificado nos discursos de Aloísio Magalhães no CNRC, Capítulo 1, ecoantes no discurso do Instituto Nacional do Folclore¹², na seguinte passagem:

*o aceleramento provocado da produção artesanal por intervenções externas a comunidade, visando à melhoria de vida do artesão através da intensificação da produção - onde o valor predominante é a quantidade - com o objetivo de abertura maior nos mercados internos e externos. Tais procedimentos, que não levem em consideração os contextos específicos dos artesãos, tendem a homogeneizar a sua produção através da imposição de cópia de modelos alheios à cultura local, ou da alteração dos tipos de produtos.*¹³

A tensão entre cultura e progresso (ou civilização), que inclui as noções de intervenção e homogeneização, é estudada pelas Ciências Sociais desde o século XVIII. No século XIX, Aldolf Bastian tentou demonstrar que as culturas são híbridas, “*o empréstimo era o mecanismo primário da mudança cultural [...]* mudanças culturais eram resultado de processos locais imprevistos - pressões

¹¹ Bourdieu, P., *op.cit.*, 2004, p.308

¹² Em 1997 é transformado em Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular.

¹³ Soares, L. *Encontro: Produção de artesanato popular e identidade cultural*. Rio de Janeiro: MEC/SEC, Funarte, INF, 1983.

ambientais, migrações, comércio”¹⁴, noção reforçada no século XX com os estudos do antropólogo Nestor García Canclini¹⁵.

Vários estudos foram desenvolvidos com o objetivo de analisar processos de transformações decorrentes de impactos (e contatos) econômicos, sociais e culturais nas chamadas tradições culturais locais, que culminaram, entre outras, em noções como “empréstimo”, “diálogo”, “negociação” ou “empréstimos descontextualizados e reinterpretados”, “imitação admirativa”, enfim, uma série de signos comuns aos estudiosos desse campo¹⁶.

As instituições culturais brasileiras, após o período do romantismo e de posse desse referencial teórico, optaram por reconhecer a dinâmica cultural sujeita às relações, entre outras, de hibridismo ou empréstimo cultural, uma vez entendido que as culturas populares modificam-se e adaptam-se. Assim, o temor que reverbera a partir dos anos 70 - 80¹⁷ consiste no fato de que instituições, que denominamos nesse estudo de desenvolvimentistas, absolutizam os fatores econômicos da produção artesanal, minimizando o conteúdo cultural destas manifestações¹⁸.

A partir dos anos 90 o cenário da atuação sobre as culturas populares ganha dados novos: a) a crescente profissionalização e especialização e b) aumento do volume das atuações. Dentre as especializações, surge um novo agente social contratado para atuar na mediação entre o produto artesanal e o mercado comercial capitalista: o designer. Assim, aquele agente que surgiu nas industrializações, atuando na criação, na adaptação funcional, na configuração formal e na apresentação do produto industrial ao mercado, agora aparece como o profissional contratado também para qualificar o artesanato para o mercado.

A partir do surgimento do designer como um instrumento mediador entre artesanato e mercado, tomamos para análise o discurso do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE)¹⁹. Entidade política privada, destaca-se nesse estudo pela especificidade de congregar o artesanato ao design

¹⁴ Kuper, A., *op.cit.*, 2002, p. 34

¹⁵ García Canclini, N. *Culturas híbridas*. Tradução Heloísa Pessa Cintrão. 4º ed. São Paulo:EDUSP, 2003.

¹⁶ Kuper, *op.cit.*, A., 2002, p. 34; García Canclini, N. *op.cit.*, 2003; Bourdieu, P. *op.cit.*, 2004, p. 217

¹⁷ Soares, L., *op.cit* 1983, p. 15

¹⁸ Soares, L., *Ibidem*.1983

¹⁹ Entidade destinada a induzir e apoiar o desenvolvimento de micro e pequenas empresas industriais, comerciais, agrícolas e de serviços. (<http://www2.ba.sebrae.com.br>)

em um discurso desenvolvimentista e pelo poder simbólico e econômico, atuando em todo território nacional em parceria com entidades governamentais e privadas.

Possuidora de um programa especificamente voltado para o artesanato - o Programa SEBRAE de Artesanato - a instituição trata o artesanato como atividade econômica geradora de trabalho e renda, devendo ser sujeita à revitalização da produção por meio de várias ações. Assim sendo, atua frente aos artesãos para que possam autogerir sua produção, com ações de capacitação para o associativismo, empreendedorismo e comercialização, acesso ao crédito. Da mesma forma, realiza a promoção e a inserção do produto no mercado comercial e turístico (patrocinando participação em feiras, eventos e outros)²⁰.

Criado em 1997, é considerado um dos maiores programas nacionais, cuja execução abrange todos os estados brasileiros e o Distrito Federal. A congregação design e artesanato, pelo SEBRAE, teve os primeiros vestígios ainda nos anos 90 com a contratação de designers, pelo Programa de Artesanato. As atuações dos designers, intensificadas no decorrer dos anos, ganharam visibilidade aos olhos de outro programa, o Programa SEBRAE Design. Em 2003, o programa aportou recursos²¹ direcionados para a criação dos Núcleos de Inovação Design em Artesanato (NIDA), a partir de consulta à sua equipe e a consultores externos - composição que comportou designers, considerando as diretrizes da empresa.

Os NIDA's surgem, então, com o intento de tornar o produto artesanal competitivo e inseri-lo no mercado comercial, tendo o design como “ferramenta” de mercado que “agregar valor” e, também, como um apoio ao Programa de Artesanato.

Hoje, o SEBRAE atribuiu aos designers as seguintes ações na valorização do artesanato: adequação da utilidade, forma e funcionalidade do produto, pesquisas de tendências de mercado, estabelecimento de linhas de produtos, geração de catálogo para apresentação dos produtos, criação de embalagem, marca, etiqueta, dentre outros. Ações que, pela capilaridade e estrutura da instituição, terminaram por delinear os discursos (de posição e oposição) e a forma da maioria das ações de design sobre o artesanato. Deste modo, os profissionais, designers ou não, que atuam nessa mediação entre o produto artesanal e o mercado, terminam por reproduzir discursos e práticas que se

²⁰ Disponível em: <http://www.artesanatobrasil.com.br/frameset0.htm> . Acesso em 26, agosto, 2006.

²¹ Os recursos foram aportados no Programa Via Design.

aproximam de maneira linear tanto dos discursos desenvolvimentistas, do SEBRAE, quanto dos discursos da posição opositora, preservacionistas.

O próprio discurso do SEBRAE, passível de uma dupla leitura²² e, acreditamos, no esforço de sanar as vertentes das atuações desenvolvimentistas criticadas desde meados do século XX, procurou aproximar-se dos discursos das instituições culturais. Isto pode ser verificado no reconhecimento do artesanato como patrimônio cultural brasileiro pelo programa de artesanato do SEBRAE e no estabelecimento de ações com o objetivo de “*resgatar a cultura como fator de agregação de valor ao artesanato promovendo produtos com a ‘Cara Brasileira’*”²³, ademais na menção às noções de referência cultural, cultura material e identidade cultural local.

No entanto, caracterizamos seu discurso como aproximação, visto que os desdobramentos dessas noções chegam a colidir com as práticas das instituições culturais brasileiras, que examinaremos no próximo item desse capítulo. Essa percepção partiu, dentre outros, do exame do *Termo de Referência* do Programa de Artesanato do SEBRAE²⁴ que, ao considerar “identidade cultural” e “artesanato”, reporta-se à visão antropológica da constituição da identidade cultural:

*as características presentes no espaço territorial ocupado e o conjunto de símbolos e signos lingüísticos, códigos e normas (moral e ética), objetos, artefatos, costumes, ritos e mitos (religião, folclore, música, culinária, vestimentas etc.) aceitos e praticados coletivamente, capazes de distinguir um determinado grupo social dos demais.*²⁵

Em seguida, recomenda o “desenvolvimento de produtos artesanais” de “referência cultural”, em ações as quais denomina de “valorização do artesanato”, a partir da utilização de matérias primas e técnicas locais e do uso de elementos que remetam à localidade, como cores das paisagens, imagens prediletas, fauna e flora, tipos humanos e outros. Vale lembrar que esses atributos seriam valorizados pelo mercado e se configurariam como o ponto de partida para a “construção da

²²Bourdieu, P., *op.cit.* 2004, p.169

²³ SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS. *Termo de Referência. Programa SEBRAE de Artesanato*. Brasília; SEBRAE/UF, 2004, p.16

²⁴ *Ibidem*. Documento que tem como objetivo padronizar ações e conceitos utilizados nas unidades estaduais.

²⁵ *Ibidem*, p.18

identidade”, gerando um produto compatível com o repertório estético e cultural do contexto social²⁶.

Se o uso da noção de referência cultural utilizada pelo SEBRAE parece aproximar-se do uso da mesma noção pelas instituições culturais, na verdade a ele se contrapõe. No discurso do IPHAN, o conceito de referência cultural assume o papel fundamental na política voltada para o artesanato como bens culturais imateriais. Assim, referências culturais remeteriam às representações e sentidos que configuram uma identidade²⁷ e que podem ser apreendidas com a produção de conhecimento sobre o bem cultural, recomendando-se a utilização da metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), estudos que tiveram início nas inquietações do CNRC, com Aloísio Magalhães.

As descrições das noções são similares, mas as primeiras diferenças podem ser indicadas: para o SEBRAE a referência cultural parece ter que ser apreendida e inserida no artesanato (“desenvolvimento de produtos artesanais de referência cultural”); para o IPHAN, a referência cultural já está presente no artesanato: ela só tem que ser apreendida, identificada e documentada, por meio de pesquisa etnográfica. A diferença torna-se mais nítida quando do encontro da definição de “artesanato de referência cultural”, pelo SEBRAE, como produtos *“resultantes de uma intervenção planejada de artistas e designers, em parceria com os artesãos, com o objetivo de diversificar os produtos, porém preservando seus traços culturais mais representativos”*²⁸. Definição indicadora de que o SEBRAE, ao falar de referência cultural, refere-se a elementos icônicos inseridos no contexto territorial (paisagem, fauna, flora, ou mesmo nas técnicas artesanais) que, inseridas em produtos artesanais, iriam compor uma estética, caracterizando a *inovação de design em artesanato*.

Prosseguindo, enquanto o SEBRAE recomenda a realização de pesquisas dos “contextos sócio-culturais”, “cultural” e “ambiental” - os denominados “diagnósticos” - além de “identificação e resgate da iconografia regional”²⁹, o IPHAN recomenda a realização de inventário etnográfico. Diagnósticos, para o SEBRAE, e inventário, para o IPHAN, seriam instrumentos que orientariam as

²⁶ SEBRAE, *op.cit.*, 2004, pp. 18 e 19

²⁷ “[...] à paisagem, às edificações e objetos, aos ‘fazeres’ e ‘saberes’ crenças e hábitos”.(IPHAN, 2006, p.19)

²⁸ SEBRAE, *op.cit.*, 2004, p. 23

²⁹ *Ibidem*, p.35

ações de intervenção no artesanato (ou de salvaguarda e apoio à continuidade na linguagem patrimonial). Daí outra aparente semelhança configura-se em diferença: o trabalho de campo recomendado pelo SEBRAE duraria uma semana, entre diagnóstico e resultado da intervenção³⁰; a realização de inventário recomendado pelo IPHAN para apreensão e conhecimento de contextos sociais, e também das referências culturais, não tem tempo determinado, dependendo da complexidade e da sazonalidade do objeto de estudo, podendo perdurar por um mês ou anos, como o inventário do Círio de Nazaré.

Sabemos que a política desenvolvimentista prima por respostas rápidas e que não poderia esperar anos, seja por um diagnóstico ou por um inventário. Mas sabemos também que com apenas uma semana entre diagnóstico e intervenção, não há de se esperar outra coisa senão que o resultado fique preso a estereótipos traduzidos na forma de elementos icônicos, figuras e cores das paisagens.

O diagnóstico do SEBRAE também possui outra função: tentar responder aos questionamentos sobre se os designers devem ou não interferir na cultura, refutando o questionamento sobre o “deve intervir”, ou seja, posicionando-se e colocando como questão corrente “como intervir sem descaracterizar”³¹ o artesanato. O comentado diagnóstico mostra-se como resposta, quando utilizado ao lado de um sistema divisor e classificatório - uma fórmula, com várias noções de artesanato que definiriam o maior ou menor grau de intervenção.

Este sistema divisor e classificatório possui noções de artesanato (sem fontes relacionadas), classifica tipos de organização de produção (também sem fontes) e tipos e tipologias de objetos que se relacionam entre si. As noções de artesanato são valoradas quanto ao volume de produção e ao valor cultural, opondo volume de produção linearmente ao valor cultural, isto é, quanto maior a produção menor o valor cultural, salvo no caso tipo classificado como “trabalhos manuais”, que praticamente não possui nem valor cultural nem volume de produção. Fórmula, enfim, que possibilitaria “*saber diferenciar a arte popular do artesanato e dentro deste as diferentes categorias existentes, cujas particularidades irão orientar o*

³⁰ Identificados em relatório técnico realizado por um designer contratado pelo SEBRAE, que o tempo estabelecido entre a realização de pesquisa do contexto sócio-cultural, para balizar as intervenções, e a intervenção foi de uma semana. Identificamos, também, na revista Arc Design matérias com foco nas intervenções de design no artesanato promovidas pelo SEBRAE, em que elementos icônicos são ressaltados.

³¹ SEBRAE, *op.cit.*, 2004, p.19

nível e profundidade das intervenções de modo a diminuir a possibilidade de desvirtuamento do valor de cada um destes produtos” ³².

O documento faz surgir três questões que problematizaremos na sequência: (i) a utilização das normas e regras legitimadas no campo do design para abordar uma produção industrial na lógica da produção artesanal; (ii) a redução de “fatos sociais” a elementos icônicos na intervenção de design pela busca da construção da identidade cultural; (iii) a utilização de fórmulas na orientação do grau de intervenção do designer sobre o artesanato.

Primeiramente, faz-se necessário ponderar que o artesanato brasileiro está marginalmente inserido em uma sociedade comercial capitalista. As comunidades que o produzem encontram-se geralmente em condições de extrema pobreza, dependendo economicamente das atividades artesanais. A comercialização é importante nas suas várias formas, entre a comunidade, extra-comunidade, em feiras e mercado populares, feiras promovidas por instituições, por intermediários, encomendas e outros. Da mesma forma, o incentivo ao associativismo e cooperativismo, a autogestão da produção pelo artesão, a inserção e proteção dos produtos no mercado nacional fortalece a comercialização³³. Uma realidade anunciada pelos produtores quando busca o mercado tentando adaptar um ou outro produto a encomendas específicas.

Nesta ocasião, examinamos um “processo de hibridação” (no sentido utilizado por Canclini ³⁴) em que o produto artesanal é submetido a estratégias econômicas e simbólicas com o objetivo de torná-lo interessante ao mercado de consumo capitalista/globalizado. Um processo em que o agente designer atua sobre a produção e o produto artesanal, uma relação complexa que pode se sobrepor, se fundir ou se chocar. Apesar de nosso intuito não ser o de examinar os conflitos desencadeados nessa relação, mas o de situar como ela ocorre, é inevitável a explicitação das questões que examinaremos a seguir.

Na primeira questão, o problema colocado é a transferência das normas e regras – técnicas - e dos conhecimentos construídos para atuar sobre a produção industrial para uma atuação sobre a artesanal. Alertamos que a produção artesanal está inserida em uma complexa teia de relações sociais e culturais que determinam

³² SEBRAE, *op.cit.*, 2004, p.19

³³ Soares, L. *op.cit.*, 1983

³⁴ García Canclini. *op.cit.*, 2003.

a dinâmica da produção e a forma do produto. Existe, no caso, a colisão de duas atividades de produção artística/cultural³⁵. Ou seja, o designer responsável até então pela forma do produto industrial é contratado para influir sobre a forma do produto do artesanal, que tem sua própria produção. Este é lugar em que os conflitos podem ressaltar mais que os encontros quando o designer, em uma posição dominante, não procura entender a lógica própria da produção artesanal.

Na segunda questão, consideramos que existe a redução do “fato social” a elementos icônicos na busca da construção da identidade cultural nas intervenções de design. Isto se configura pela tentativa de valorização da cultura por meio de elementos técnicos e, sobretudo, estéticos; na busca de temas e estilos dotados de “valor cultural”³⁶ - algo próximo à forma pela forma, como se forma isoladamente pudesse propiciar valor a alguma coisa. Este procedimento, ou estratégia de marketing é comumente utilizado pelo mercado capitalista globalizado nas estratégias de localização do produto em um território, normalmente conhecido como a busca pela “essência”.

Os procedimentos da utilização de elementos técnicos e estéticos para a apreensão e construção de identidades culturais podem ser entendidos como “percepção ingênua” (noção que Bourdieu utilizou para definir, no campo da análise dos modos de percepção artística, apreensões que tratam dos elementos da representação na camada primária das significações³⁷), traduzindo referências culturais em cores ou figuras das paisagens. Nota-se como esse procedimento colide com as recomendações do IPHAN, pois se refere primeiramente ao ato de inventariar para daí obter o conhecimento das referências culturais. Abordagem próxima ao conceito de “fato social”³⁸, abrange relações estabelecidas na produção, circulação e recepção do artesanato, os sentidos para quem produz e para os aspectos sociais, econômicos, políticos e religiosos.

Em certa medida, o uso da fauna e flora, dos elementos estéticos locais, é muitas das vezes uma opção da própria comunidade, como no caso das artesãs cuias de Santarém, no Pará. As artesãs foram objeto de um projeto de intervenção (realizado pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN em

³⁵ Aqui consideramos a recomendação de Janet Wolff de substituir “criação” por “produção”, com intuito de desmistificar o conceito de “criatividade” que atribui as artes uma certa contingência e transcendência. (Wolff, J. *op.cit.*, 1982, p.p. 80, 150)

³⁶ Bourdieu, P., *op.cit.*, 2004, p. 109

³⁷ *Ibidem.* pp. 283, 339

³⁸ *Ibidem.* p.190

parceria com o Artesanato Solidário) que visou, entre outras ações, a recuperação e o resgate dos padrões desenhados nas cuias pelo processo de incisão, criando uma apostila e distribuindo-a pela comunidade³⁹. As artesãs, de posse das apostilas e por iniciativa própria, misturaram os padrões contidos na apostila e foram em busca de novos desenhos, chegando à fauna e flora (tartarugas, cobras, peixes e etc) - imagens retiradas de livros didáticos específicos para sua região.

Outro caso é o apresentado na dissertação de Madson Oliveira, neste programa de pós-graduação em Design da PUC-RIO, o da flor do Flamboiã (grafia utilizada pela comunidade) em Barateiro, Itapajé no Ceará⁴⁰. A flor foi escolhida pelas artesãs para representar seu bordado em um processo estimulado, até mesmo induzido, pela intervenção do Projeto de Revitalização do Artesanato de Itapajé – PRA-ITA. Flamboiã, que sempre esteve na localidade, passou a representar a resistência da flor e das artesãs, a aridez, a seca, a adversidade. Peixes pirarucus incisos em cuias ou flores de Flamboiã bordadas em algodão ou linho foram escolhas da própria comunidade, em um processo espontâneo ou induzido. O fato a se ressaltar é que estas práticas foram internalizadas como identidades em um processo de subjetivação.

Comunidades ou produtores escolhem elementos da paisagem, ícones, para inserir em seus produtos e representá-los. O SEBRAE contrata designer para identificar ícones a serem inseridos em produtos artesanais e representarem comunidades. Questões análogas, ou aparentemente análogas, pois nas nuances estão as diferenças.

Os dados em relação ao SEBRAE são precários: o Termo de Referência; o tempo destinado à intervenção (uma semana) e imagens. Dados que não possibilitam uma compreensão das mudanças no processo de produção, recepção e circulação, do processo de subjetivação pela comunidade. Contudo, uma vez unidos e tomando como ponto central as imagens, que não comunicam, mas relatam, percebemos nuances.

O primeiro conjunto de imagens relata as Intervenções do CNFCP e do PRA-ITA com as aplicações das figuras realizadas sobre o suporte de seus

³⁹Carvalho, L. “Inventando saberes, criando patrimônio”. In: __ *Textos escolhidos de cultura e artes populares*. Semana da Cultura Popular 2004. Rio de Janeiro: UERJ, 2004, p.50

⁴⁰ Oliveira, M. *Bordado como assinatura: tradição e inovação do artesanato na comunidade de Barateiro – Itapajé/CE*, 2006. 165 f. Dissertação (Mestrado)- Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design. Rio de Janeiro, 2006.

produtos, tecido ou cuia, com técnicas e representações diferentes.



Figura 1- Bordado em ponto cheio (à máquina) da Flor do flamboiã.
Fonte: Madson Oliveira, 2006.



Figura 2- Bordado em ponto cheio (a mão) da Flor do flamboiã.
Fonte: Madson Oliveira, 2006.



Figura 3- Foto de cuia com desenho de boto.
Foto: Ricardo Lima, 2006.

O segundo conjunto de imagens relata as intervenções contratadas pelo SEBRAE e realizadas por Renato Imbroisi no Distrito Federal, em Tocantins, Mato Grosso do Sul e em Minas Gerais. Percebe-se a constância de uma forma de apresentação do produto: figuras tridimensionais realizadas com a técnica do crochê, inseridas ora nas bordas de panos de prato, de cortinas e de colchas, ora na superfície ou na borda de almofadas. Não sabemos se estas comunidades já utilizavam essa técnica ou se ela foi disseminada, ou imposta, de norte a sul do país pelo designer, mas inferimos que, mesmo que ela seja encontrada em uma ou outra região, a homogeneidade apresentada foi disseminada pelo designer. Deste modo, verificamos a homogeneização de saberes, ou seja, crochê existe no Brasil

da região norte a sul, só mudam os ícones, papagaios, tucanos, galinhas, melancias, e outras reproduções de fauna e flora que não conseguimos identificar. Uma fórmula simples e reducionista, muitas vezes equivocada de retratar a identidade local. Plausível, se não escamoteasse ou até desestimulasse expressivos modos de produção da localidade, visto que este seria o objetivo primeiro.

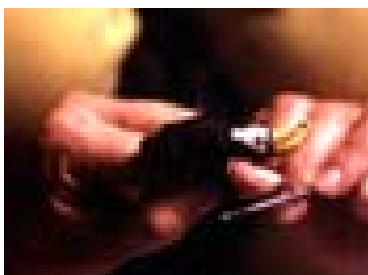


Figura 4- Tucano em crochê, para aplicação em panos de prato e cortinas. Renato Imbroisi com artesãos de Mato Grosso do Sul, 1998. Disponível em: <www.acasa.org.br>. Acesso em 13, agosto, 2006.



Figura 5- Frutas em crochê, para aplicação em panos de prato e cortinas. Renato Imbroisi com artesãos de Minas Gerais, loja Mãos de Minas. Foto: Fabrícia Cabral, 2 de outubro, 2006.

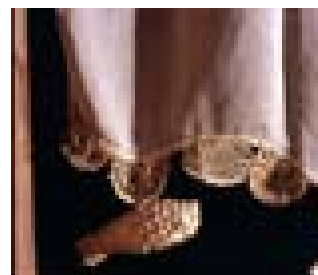


Figura 6- Acabamento de cortina em palha e seda de buriti, peixes. Renato Imbroisi, município de Peixes, Tocantins, 2000. Disponível em: <www.acasa.org.br>. Acesso em 13, agosto, 2006.

A atuação do Renato Imbroisi, como agente mediador dessa ideologia de produção, é um exemplo das muitas intervenções de design contratadas pelo SEBRAE, contudo não representa a ação do SEBRAE. Mas legitimada e aclamada pela crítica (revistas Arc Design, exposições, e entidades que promovem o design, como Museu da Casa Brasileira, Museu Virtual da Ong A Casa) e pelo próprio SEBRAE, essa ação “exemplo” termina por nortear ações de outros designers. Ações que podem ser entendidas como a homogeneização das identidades culturais brasileiras por meio de ícones, a estereotipação renomeada de inovação, ficando a cargo do designer a inovação, a “invenção de tradições”⁴¹ e de identidades com base em elementos icônicos apreendidos na superficialidade.

Na terceira questão, a utilização de fórmulas com o objetivo de reduzir a descaracterização nas intervenções de design, verificamos a busca de uma

⁴¹ “Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.” (Hobsbawm & Ranger, *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p.9)

conceituação com escopo similar ao da questão da classificação do artesanato como “utilitário” ou “artístico”. Soares⁴², já na década de 80, ponderou que era descabido classificar o artesanato entre “utilitário” e “artístico”, visto que esses produtores, na sua maioria, não dissociam o seu viver do seu fazer. Esta categorização é externa, assim como a de arte, que teve início na tendência de desvalorização dos ofícios mecânicos, surgindo na Renascença com o conceito do artista como indivíduo superior. Um conceito elitista não utilizado pelos produtores das culturas populares.

O Termo de Referência coloca, no seu sistema de classificação, o que define como “arte popular” no grau mais elevado de valor cultural seguido respectivamente pelos artesanatos considerados “indígena”, “tradicional”, “conceitual”, “referência cultural” (que paradoxalmente remete a intervenções de design) e “produtos típicos”. E nos menores graus os “trabalhos manuais” e o “industriano”. O sistema insere uma nova e descabida polaridade “valor cultural” e “volume de produção”. Afirma, ainda: *“observa-se que quanto menor for a escala de produção, tendendo a peças únicas ou exclusivas, seu valor nominal econômico tende a ser maior, valor este que cresce na mesma proporção de seu valor cultural”*⁴³. Ora, volume de produção pode até determinar valor econômico, mas jamais determina o maior ou menor valor cultural. Assim, poderíamos afirmar que um navio ou um avião tem um maior valor cultural que as centenas de panelas de barro de goiabeiras produzidas, cujo Ofício das Panelas de Goiabeiras, ES, foi consagrado como “Patrimônio Cultural Brasileiro” de natureza imaterial em 2002.

A política desenvolvimentista, portanto, tem como principal ponto de ação a intenção de inserir os modos de produção artesanal no sistema comercial, galgada em uma política inclusiva que possibilitaria o acesso dos cidadãos produtores do artesanato aos bens e mercados capitalistas. Esse acesso minimizaria os problemas de geração de emprego e renda no meio rural, evitando o crescente êxodo para os grandes centros urbanos -resultados considerados desejados por boa parcela das instituições governamentais.

O designer aparece no contexto desenvolvimentista como um instrumento facilitador do acesso desses bens ao mercado comercial capitalista. Contratado na

⁴² Soares, L. *op.cit.*, 1983

⁴³ SEBRAE, . *op.cit.*, 2004, p.28

sua grande maioria pelo SEBRAE, atuando segundo as diretrizes que investigamos, formuladas inclusive com a participação de designers. Deste modo, a instituição SEBRAE e o corpo de designers que lhe prestam consultorias terminaram por ser os porta-vozes deste tipo de atuação.

O resultado do exame dos discursos desenvolvimentistas e das práticas fomentadas pelas instituições que o promovem, em relação ao campo do design, conduz à constatação da força e da estrutura em que foi consolidado o discurso do SEBRAE sobre design e artesanato (poder econômico, capilaridade e estratégias de marketing legitimando as ações). Ao mesmo tempo, conduz à constatação de que os discursos e as práticas estabelecidos na relação artesanato e design carecem de base conceitual. Assim sendo, a tomada de posição das instituições de ensino do campo do design, como formadoras do “*habitus*”, poderia fornecer uma grande contribuição por meio de atividades práticas e científicas elevando a base conceitual e buscando as relações efetivas que poderiam ser estabelecidas entre o design e o artesanato.

3.2.

Cultura material: o produto dos bens culturais de natureza imaterial

As principais instâncias brasileiras de produção e legitimação do discurso preservacionista são as instituições culturais do Estado, o Ministério da Cultura e suas vinculadas, pela identificação, consagração patrimonial e fomento dos bens culturais, tendo como fonte de recursos subvenções e rubricas de programas ministeriais e fundos e incentivos ao mecenato⁴⁴. Atualmente, a vinculada com papel mais expressivo na abordagem do artesanato é o Instituto do Patrimônio

⁴⁴A “Rouanet”, Lei 8.313/91, estabelece os mecanismos do Fundo Nacional da Cultura (FNC), Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART) e Incentivo a projetos culturais (Mecenato), que permitem que os projetos relativos ao patrimônio cultural aprovados pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) recebam patrocínios e doações de empresas e pessoas que poderão abater os benefícios concedidos do Imposto de Renda devido. Legislação atualizada no ano de 2005, com a possibilidade de dedução total, até 4% do IR devido, para patrocínios ou doações a projetos nas áreas de preservação do patrimônio cultural material e imaterial. Para se ter uma base do montante de recursos da Lei Rouanet em contraponto ao orçamentário do MinC, em levantamento realizado pelo MinC foi constatado que entre 1997 e 2001 foram gastos R\$ 2,4 bilhões em aproximadamente 9.700 projetos finalísticos na área cultural, sendo R\$ 743 milhões de orçamentos anuais e R\$ 1,6 bilhões advindos da captação.

Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), principalmente após o Decreto presidencial 3551, de agosto de 2000, que institui o registro de bens culturais de natureza imaterial, e a agregação do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNPFCP), no ano de 2004. A legitimação dessa política ocorre pelo mercado dos bens patrimoniais e culturais, materiais e imateriais, e, inculcação do sentido de cultura configurar-se como “referência” da “identidade nacional” (Constituição Federal de 1988, art. 215 e 216; Decreto nº 3551).

As noções de patrimônio cultural e identidade nacional são associadas pelos estudiosos desse campo às práticas de colecionamento de bens culturais. Nesse sentido, Gonçalves utiliza a noção de “objetificação cultural de Handler” por ser uma concepção ocidental moderna de cultura. Segundo consta, o processo de “invenção de tradições” e “culturas” nos contextos nacionais concebe o patrimônio cultural aparece como um “objeto” a ser identificado, colecionado e preservado, operando na integração simbólica da “nação”.⁴⁵

A abordagem do artesanato nessa política, ou dos bens culturais de natureza imaterial, está vinculada às narrativas dos intelectuais Mario de Andrade e Aloísio Magalhães e teve seus primeiros indícios em 1937 com o Ante-Projeto de criação do SPHAN⁴⁶, agência federal de proteção ao patrimônio cultural, concebido pelo intelectual modernista Mario de Andrade. O Ante-Projeto contemplava “o ‘objeto’ advindo da arte popular, ameríndia, arqueológica [...]”⁴⁷, ratificando os ideais do movimento modernista, que defendia a identificação e a afirmação de uma cultura brasileira “autêntica” propondo a valorização do “tradicional” e do “regional”⁴⁸. No entanto, esses objetos não foram considerados no momento da criação do SPHAN e o “patrimônio histórico e artístico nacional brasileiro” sujeito à proteção foi definido segundo os quatro Livros do Tombo: arqueológico, paisagístico e etnográfico; histórico; belas artes e artes aplicadas; patrimônio arquitetônico (também conhecido como pedra e cal), bens imóveis, coletivos ou individuais, e bens móveis.

⁴⁵ Gonçalves, J. “O templo e o fórum : reflexões sobre museus , antropologia e cultura.” In.: ____A invenção do Patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995. p. 62

⁴⁶ Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

⁴⁷ Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional “Ante-Projeto de criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional”. In: __.Mario de Andrade.Org. Marta Rosseti Batista. nº 30, ano 2002, p. 270

⁴⁸ Gonçalves, J., *op.cit.*,2002, p. 41.

A implantação da política iniciada em 1937 ficou a cargo de Rodrigo Melo Franco. A ênfase estava na tentativa de identificar e reconhecer a “civilização” brasileira na “tradição” das heranças africana, ameríndia e européia. O patrimônio africano e ameríndio foi valorizado como exemplares “primitivos” e “exóticos” de uma genuína cultura nacional em processo de civilização, demonstrando uma visão evolucionista que privilegiou a política de tombamento e acautelamento das obras luso-brasileiras, sobretudo elementos da arte e da arquitetura barroca e católica. O objetivo era apropriar-se destas obras artísticas e monumentos, para Rodrigo Melo Franco exemplares das “obras de civilização”, como “patrimônio da nação”, protegendo-os da destruição e do desaparecimento, da “perda”, mediante o comércio ilícito de obras de arte e antiguidades e do processo de desenvolvimento econômico e urbano^{49 50}.

O contexto brasileiro na implantação da política cultural, iniciada em 1937, era o do regime político do Estado Novo. Luis de Castro Faria⁵¹ pondera que só se pode compreender o problema da criação do SPHAN relacionando-o à criação de outras instituições marcadas pela questão do nacionalismo. Gonçalves⁵² expõe que desde a instauração do período republicano as discussões sobre identidade nacional centraram-se na idéia de raça. Depois o problema passou a ser a busca da “brasilidade”. Faria nomeou essa fase de nacionalismo literário, momento de farta literatura tratando de temas como “identidade” da nação, “brasilidade”, “alma” brasileira em que se configura o nacionalismo como política de Estado. Faria chama igualmente atenção para o entendimento das representações do Brasil que se tem antes dos anos 1930 e dos rituais que ocorreram no Estado Novo. E relata que, antes dos anos 1930, as representações do Brasil Império eram compostas pelos símbolos das bandeiras e brasões regionais. Inclusive, um dos rituais que ocorreu no Estado Novo foi justamente o repúdio aos símbolos do Império, com a queima das bandeiras, contraposto ao ritual do depósito de punhados de terra de

⁴⁹ Gonçalves, J. *op.cit.*, 1995 ; Fonseca, C. . *op.cit.*, 2001; Arantes, A. “Patrimônio imaterial e referências culturais”. In.: *Tempo Brasileiro: Patrimônio Imaterial*, Out-Dez, nº 147. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

⁵⁰ Faria, L. “Nacionalismo, nacionalismos - dualidade e polimorfia: à guisa de depoimento e reflexão.” In.: *A invenção do Patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995, p. 32; Gonçalves, J. *op.cit.*, 2002, p.43 ; *Id.*, 1995, pp. 61, 62; Fonseca, C. . *op.cit.*, 2001, p. 191. Mais informações em Fonseca, C., *O Patrimônio em Processo*, e em Magalhães, A., *E Triunfo?*, listados na bibliografia.

⁵¹ Ver Faria, *op.cit.*, 1995.

⁵² Gonçalves, J. *op.cit.*, 2002. p. 41

cada Estado colocados em uma urna entregue a Getúlio Vargas - atos que representariam a “ideologia da unidade”.

A implantação da política patrimonial brasileira ocorreu logo após a fase que Faria denominou de nacionalismo literário, fase marcada pela questão do “nacionalismo” e da “ideologia da unidade”. Na implantação da política do patrimônio cultural, Melo Franco visou construí-lo por meio de uma das suas expressões, representando a unidade da nação por meio do patrimônio luso-brasileiro. A política patrimonial também foi reforçada pelo surgimento de instituições e normas de controle do espaço e das pessoas, com o objetivo de defender a nação das possíveis “perdas” de suas características mais “autênticas”. Assim, instituiu-se a política do tombamento com as características de fixação de uma determinada feição física do bem tombado e com a limitação do direito individual à propriedade. Haja vista que as características autênticas precisavam ser identificadas e afirmadas pela instituição patrimonial que acabara de ser criada, ressaltando os valores culturais da “nação”, fundados no passado, nas “obras da civilização” brasileira como herdeiras de uma “tradição”.⁵³ Este período, acusado de reduzir o patrimônio cultural de uma sociedade às expressões de algumas matrizes culturais, especificamente a de origem européia e portuguesa, foi hegemônico até 1979 com algumas redefinições mas sem alterações significativas em termos de política oficial.⁵⁴

Na fase seguinte, os bens culturais de natureza processual, os imateriais, voltaram a ser considerados nas políticas patrimoniais. Se foi Mario de Andrade que iniciou a discussão sobre esses bens na esfera patrimonial⁵⁵, foi nas décadas de 70 e 80, com Aloísio Magalhães, que a discussão foi retomada e surgiram as bases para a formulação da política que viria a estabelecer-se na atualidade. Com A. Magalhães à frente do sistema federal de cultura, foram incorporados ao IPHAN o Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC) e criada a Fundação Nacional Pró-memória. Os projetos e ações desenvolvidos no Centro tiveram continuidade no IPHAN e Seminários foram realizados para fomentar a expansão

⁵³ Faria, L. *op.cit.*, 1995, p. 31 *et seq.*

⁵⁴ Faria, L., *op. cit.*, p. 32 ; Gonçalves, J. *op.cit.*, 2002, p.43 ; *Id.*, 1995, pp. 61, 62; Fonseca, C., *op.cit.*, 2001, p. 191.

⁵⁵ Aparentemente restrita a menção dos bens das culturas populares no Ante-Projeto do SPHAN. Contudo, se o CNFCP é considerado como um dos frutos legados por Mario de Andrade, esta instituição viria a desempenhar importante papel na política patrimonial a partir de 1999, com participação efetiva na implementação da política dos bens culturais imateriais .

dos estudos em cidades históricas. Assim, as culturas populares passaram a ser efetivamente tratadas e estudadas por uma instituição patrimonial. É nesse período que incidem os primeiros tombamentos (único instrumento disponível) de patrimônios vinculados a bens processuais e às culturas populares: o da Fábrica de Vinho de Caju Tito Silva, na Paraíba; o da Serra da Barriga, localidade dos quilombos Zumbi, em Alagoas; e o do Terreiro da Casa Branca, na Bahia.⁵⁶

Estes tombamentos foram representativos não só pelo reconhecimento de um patrimônio outro (que não o luso-brasileiro), mas por uma outra abordagem, outro olhar sobre o patrimônio. Olhares que acompanharam a industrialização brasileira e a mudança de paradigma sobre a noção de cultura no Brasil. Com o propósito de contextualizar essa época, realizaremos uma rápida passagem pela teoria antropológica, apreendendo só os pontos que interessam a essa análise. Ademais, foram representativos da ineficiência do tombamento para a proteção de bens de caráter processual⁵⁷. Fonseca⁵⁸ chama atenção para os efeitos inócuos do tombamento da edificação e dos equipamentos da fábrica de vinho de caju Tito Silva, ponderando que a manutenção desses bens de caráter processual dependeria da adoção de medidas de apoio aos produtores e as condições de produção, assim como a divulgação e a formação de público.

Quanto à mudança de paradigma, desde a virada do século XIX uma batalha epistêmica sobre a noção de cultura popular vinha sendo travada, cujos reflexos no Brasil perdurou até 1960. Podem-se apontar dois momentos cruciais, que marcaram e delimitaram o olhar sobre o objeto: primeiramente, interpretado no contexto de difusão e de evolução de cultura para, posteriormente, ser considerado como meio de demarcação de identidades. No primeiro momento, o objeto e os seus padrões formais eram como espelhos dos tipos de cultura, encarada como fenômeno e em evolução. No segundo momento, o olhar foi empreendido sobre o não visível, sobre as relações sociais e os significados dessas relações.

A noção de cultura popular, no primeiro momento, estava ligada à noção de folclore. O “povo” e a “tradição” eram condições *sine quae non* e possuíam um conjunto de traços formais e comportamentais (verbais, musicais, rituais etc)

⁵⁶ Arquivo Aloísio Magalhães / IPHAN; IPHAN, 2006.

⁵⁷ Fonseca, C. *op.cit.*, 2001, p.194

⁵⁸ Fonseca, C., *op. cit.*, 2001, nota 23, p. 203,

perceptíveis e documentáveis, ligados a um tipo de sociedade que lhe serve de base (uma “nação”).⁵⁹

Na virada paradigmática, consolidada no Brasil na década de 60, a noção de cultura superou o objeto como puros sistemas de comunicação, com o adendo que eles são “sistemas de representações coletivas” internalizados nos processos de socialização, analisáveis no seu aspecto não visível. O objeto agora é o do sentido, o aspecto entre estrutura aparente e estrutura profunda das culturas populares. As análises tipológicas tornaram-se obsoletas e tratava-se de delimitar as categorias a partir da própria tipologia do produtor. A então teoria antropológica moderna viria a focar seus estudos na pretensão de captar pontos de vistas singulares, entender como seres humanos vivenciam e percebem diferentes situações sociais e culturais e como expressam essa visão.⁶⁰

Note-se que Mario de Andrade, contemporâneo do primeiro sistema de pensamento, considerou *o objeto*, a cultura material, da arte popular (do “povo”) quando formulou o Ante-Projeto. Objetos que viriam a integrar a coleção patrimonial indicativa da “brasilidade”, a “tradição” de uma “nação” em evolução. Como integrante do movimento modernista, Mario de Andrade acreditava que o elemento popular (folclórico) funcionava como guardião da nacionalidade, a fonte genuína a ser apreciada no contexto teórico do evolucionismo⁶¹. Os procedimentos de coleta de materiais realizados em suas viagens estavam ligados à busca da mais autêntica representação do povo, materiais que expressavam, ilustravam, ajudavam a entender os estilos de vida, modos de existência⁶² (procedimentos ligados à tradição da disciplina do folclore⁶³).

⁵⁹ Gonçalves, J. *op.cit.*,1995; Carvalho, R. “A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular.” In.: ____ *Seminário de Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*. Série Encontros e estudos, n.1. Rio de Janeiro: Funarte; CNFCP, 2000. p.13-22 DUNLOP, Regina. “Artesanato Solidário”. In.: ____ *Tempo Brasileiro: Patrimônio Imaterial*, Out-Dez, nº 147. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

⁶⁰ Focaremos aqui pontos que interessam à compreensão do olhar de Mario de Andrade e Aloísio Magalhães sobre a cultura. Uma discussão mais aprofundada pode ser vista em Carvalho e em Gonçalves. Gonçalves, J., *op.cit.*,1995; Carvalho, R., *op.cit.*,2001; Velho, G., “Identidades nacionais e cultura popular: o dialogo entre a antropologia e o folclore”. In.: ____ *Cultura material: identidades e processos sociais*. Série Encontros e estudos, n.3. Rio de Janeiro: Funarte; CNFCP, 2000. p. 8; Soares, L. *op.cit.*, 1983, p.8 et seq.

⁶¹ Moraes, E., “Modernismo e Folclore”. In.: ____ *Seminário de Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*. Série Encontros e estudos, n.1. Rio de Janeiro: Funarte; CNFCP, 2000. p.. 76.

⁶² INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus bois: A trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil*. Brasília: Brasília Artes Gráficas, 2006.

⁶³ Velho, G., *op.cit.*,2000, p.8

Já Aloísio Magalhães, contemporâneo do momento da virada paradigmática na antropologia, apesar de retomar o conceito formulado por Mário de Andrade, parte de noções em voga no campo da antropologia no momento de sua atuação para definir a política patrimonial. Ao empreender o olhar sobre as culturas populares, considera que a “autenticidade” não estaria mais ancorada na originalidade, mas sobre as “referências culturais” do “povo”. A compreensão dos significados contidos nos processos de produção e nos produtos da cultura, materiais e imateriais, detinha-se não mais só nos produtos, mas no imaginário dos produtores - no que criam, como criam e nos sentidos que os produtores dão para o que criam. As noções de “desenvolvimento harmonioso da nação” e “diversidade cultural” também ganham relevo, delineadas em função do momento político, de incentivo ao desenvolvimento econômico e tecnológico, em que A. Magalhães pretendia revelar a diversidade cultural brasileira e assegurar que ela fosse levada em consideração não só no patrimônio, mas no processo de desenvolvimento da nação brasileira, preservando o seu “caráter autêntico”. Pretendia-se, desse modo, evitar o desaparecimento das culturas populares frente à “homogeneização” apresentada pelos processos de industrialização nos países em desenvolvimento.⁶⁴

Outra característica que chamou a atenção na experiência de A. Magalhães foi o fato da criação do CNRC retratar inovação, não só conceitual mas também administrativa, com a articulação de vários setores do governo para tratar de projeto eminentemente cultural, contando com convênios e parcerias de organismos diversos⁶⁵. Houve a união das vertentes preservacionistas a desenvolvimentistas nas políticas públicas, provocando uma dialética entre produção e preservação cultural. Botelho⁶⁶, ao falar de um possível compromisso global do governo com a cultura, considera que o “*o problema não é expandir a área da cultura, mas expandir a cultura para outras áreas*”. O panorama dos programas do PPA 2004-2007 demonstra que, se a cultura de certo modo é considerada em vários programas e ministérios, não existe uma ação integrada e a comunhão de sentidos, métodos e objetivos.

⁶⁴Gonçalves, J. *op.cit.*, 2000; Magalhães, A. *op.cit.*, 1997; Fonseca, C. *op.cit.*, 1997.

⁶⁵Ministérios da Indústria e Comércio, Educação e Cultura, Relações Exteriores, Interior, Secretaria de Planejamento da Presidência da República, Universidade de Brasília, Governo do Distrito Federal, Caixa Econômica, Banco do Brasil e CNPq.

⁶⁶Botelho, I. *Dos conceitos de cultura à formulação de políticas: retomando o debate*. Simpósio Aloísio Magalhães de política cultural. MinC/IPHAN; Brasília, 2002, p.5

As principais premissas para a patrimonialização dos bens da cultura popular foram estabelecidas na gestão de A. Magalhães, cujo olhar sobre o processo e a dinâmica cultural incidia sobre as referências culturais indicadoras da identidade da nação. O olhar detinha-se no “povo”, como produtor de cultura, como intérprete e guardião do bem cultural, material ou imaterial, descentralizando o ato de guardar o bem cultural restrito ao Estado. Deste modo, até 1982 (ano de falecimento), as ações sob sua égide forneceram a base para a formulação do texto inserido na Seção II da Constituição Federal de 1988, *Artigos 215 e 216*, que considera os bens culturais imateriais como patrimônio cultural brasileiro.

Seção II da Constituição (1988), *Artigo 216, caput, incisos, parágrafos, CF*: “*Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I. as formas de expressão; II. os modos de criar; fazer; viver; (...).*”⁶⁷

No final dos anos 90, com vistas a dar continuidade à consideração do “conceito abrangente [ou amplo] de cultura”⁶⁸ e atendendo orientações da UNESCO⁶⁹, as instituições culturais iniciaram uma série de trabalhos e parcerias que resultaram na Comissão e no Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial (GTPI) e na formulação do Decreto nº 3551 de agosto de 2000, que “*Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial*”⁷⁰. Concomitantemente a esses trabalhos, foi elaborada a formulação da metodologia para o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), instrumento para identificação e referenciamento de bens culturais. O Registro, a cargo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), culmina na inscrição do

⁶⁷ Brasil, Constituição Federal, 1988.

⁶⁸ Considerado como conceito “abrangente” ou “amplo” de cultura em Alves, A. *O patrimônio cultural brasileiro: novos instrumentos de preservação*. Brasília: MinC: IPHAN/DID, 2002. Memorando 151; Fonseca, C., *op.cit.* 2001; Gonçalves, R., *op.cit.* 2002; Velho, G. *op.cit.*, 2000, p.9

⁶⁹ 25º Reunião da Conferência Geral da Unesco, 1989, a *Recomendação Sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*.

⁷⁰ O Registro, a cargo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), culmina na inscrição do bem em um dos quatro livros de Registro: *Livro de Registro dos Saberes*; *Livro de Registro das Celebrações*; *Livro de Registro das Formas de Expressão*; e *Livro de Registro dos Lugares*.

bem cultural de natureza imaterial em um dos quatro livros de Registro, análogos aos do Tombo. O livro referente ao artesanato é o “*Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades*”.

Com o Registro, as práticas das culturas populares brasileiras alcançaram visibilidade e importância nas políticas públicas para o patrimônio e cultura da nação, reconstruindo permanentemente sua identidade⁷¹. A legislação esclarece mal entendidos que ligam a noção de bens imateriais à produção do folclore, e das culturas populares considerando também a “elite”. Para ela, o que importa não é a origem, mas a natureza do bem. Porém, na prática, os bens até hoje contemplados pela política têm sua origem nas camadas ditas “populares”. A política do Registro tomou conotação de complementariedade a política de Tombamento: bem cultural imaterial (popular ou de elite) estaria sujeito ao Registro e bem cultural material sujeito ao Tombamento.

O Registro foi estabelecido neste formato devido a algumas razões: a primeira refere-se ao fato das ações e procedimentos de proteção patrimonial, orientadas pelo instrumento do tombamento, serem inadequadas à preservação de bens e manifestações de caráter dinâmico, características dos bens imateriais⁷². A razão principal incide no fato da política de tombamento por vezes limitar o direito individual à propriedade e fixar a feição física do bem, congelando o seu estado pelo controle das intervenções físicas realizadas por autoridade estatal. Deste modo, instituído o oposicionista termo imaterial, origina-se a falsa dicotomia entre *patrimônio imaterial*, *cultura material* e *cultura imaterial*.

O artesanato, nessa política, passa a ser passível de Registro como patrimônio cultural de natureza imaterial, uma vez já inculcado e classificado nas ciências sociais, principalmente na antropologia cultural, como cultura material impregnada de sentidos e articulações não visíveis, imateriais. Na política patrimonial, a oposição não é relativa ao que é visível ou invisível, mas ao que vai ser passível de proteção e consagração pelo Estado, o processo ou o produto. Londres alerta que patrimônio imaterial não é mera abstração, “*em contraposição*

⁷¹ Carvalho, L. *op.cit.*, 2004, p. 45

⁷² Alves, A. *op.cit.*, 2002, p.1

a bens materiais, mesmo porque, para que haja qualquer tipo de comunicação é imprescindível suporte físico”.⁷³

Configura-se como Registro do processo, os sentidos, modos de fazer, expressar e etc., de bens de caráter processual e dinâmico, em oposição ao Tombamento do produto (feição física do sítio ou artefato arqueológico, do quadro, do mobiliário, do conjunto urbano, etc; os dados históricos e as análises da relação com a cidade e a paisagem que integram secundariamente a leitura desses bens⁷⁴). Essa dicotomia é reconhecida pelos técnicos do IPHAN, “*Não há dúvidas que as expressões patrimônio imaterial e bem cultural de natureza imaterial reforçam uma falsa dicotomia entre esses bens culturais vivos e o chamado patrimônio material*.”⁷⁵. Contudo, segundo Arantes⁷⁶, o passo jurídico do Registro, decisivo e inovador, transcende as dicotomias material e imaterial por vezes incomodas e inadequadas, mas que encontram sua razão de ser na história de atuação desse campo.

No plano internacional, surgiram vários instrumentos e denominações para tratar das manifestações de caráter processual e dinâmico: Tesouros Humanos Vivos, recomendação da UNESCO implantada em alguns países membros; *Les Métiers d’Art*, na França. Vários são os países, várias são as noções adotadas: patrimônio cultural intangível; patrimônio oral; cultura tradicional e popular e outros. Em 2003, na *Convention pour la Sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel*, a UNESCO⁷⁷, visando harmonizar as ações dos países membros adotou a noção patrimônio cultural imaterial e destacou lugares onde notadamente se manifestam esses saberes imateriais, entre eles: “*les savoir-faire liés à l’artisanat traditionnel*”.

Independentemente da arbitrariedade das noções, no Brasil, importa para efetivação da política dos bens imateriais a identificação desses bens, o ato declaratório do Registro e a implementação de inventário (o INRC ou

⁷³ Fonseca, C. *op.cit.*, 2001, p.191

⁷⁴ Fonseca, C., *op.cit.*, p. 187

⁷⁵ IPHAN, 2006, *op.cit.* p. 18

⁷⁶ Arantes, A. *op.cit.*, 2001, p.130

⁷⁷ “Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel”, ano 2003 em Paris, reza (artigo 2, parágrafo 1º): “*les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel*”. Enumera (artigo 2, parágrafo 2º, alínea “e”) como lugar onde notadamente se manifestam esses saberes: “*les savoir-faire liés à l’artisanat traditionnel*”.

metodologia similar), para referenciamento e valorização dos bens imateriais e o apoio à sua continuidade a ser realizado pelo Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, um programa de fomento afeto ao MinC.

3.2.1.

Políticas de preservação dos bens imateriais.

O Registro tem como base o “Dossiê de Registro”, um documento composto pela investigação, descrição e documentação das manifestações e do contexto em que ocorrem. A título de recomendação, o IPHAN orienta para produção do dossiê o manual de aplicação da metodologia de identificação e documentação para o INRC, composta por fichas de identificação e recomendações de formas de documentação e questionários com questões descritivas pré-estabelecidas. Disponibiliza, ainda, parceria e treinamento para quem deseje utilizá-lo. Deste modo, o dossiê deve contemplar a investigação e descrição da história, da trajetória e das adaptações e transformações promovidas pelo tempo e por interferências econômicas, culturais e sociais. Igualmente, bens e práticas sociais associadas, o contexto ambiental e as redes e relações sociais. Deve ainda contemplar documentações fotográficas, fonográficas e audiovisuais do processo de produção, circulação e transmissão, a organização social e outras fontes (documentais e bibliográficas) ou fatos pertinentes à compreensão da manifestação cultural.⁷⁸

A fase de elaboração do dossiê é também conhecida como a fase de produção de conhecimento sobre o bem, a qual cumpre o preceito constitucional de “*direito à memória*”⁷⁹. É tida como imprescindível e como base no fornecimento de subsídios para a identificação e seleção do recorte, conseqüentemente arbitrário e discriminatório, do que vai ser objeto da atribuição de valor patrimonial. Os critérios levados em consideração para a consagração

⁷⁸ Sant’ Anna, M. “Políticas públicas e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial”. In.: *Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares*. Org. Falcão, A., Série Encontros e estudos, n.6. Rio de Janeiro:Funarte; CNFCP, 2005, p. 8 ; Fonseca, C. *op.cit.*,2001,p 196

⁷⁹ Fonseca, C., *op. cit.*, p.196

são: a importância do bem como referência cultural para grupos sociais ou comunidades; a fragilidade ou situação de risco; localização em regiões distantes; as possibilidades do seu uso social, geração de trabalho e renda e de defesa dos direitos difusos ou coletivos.⁸⁰

Nessa “nova” política patrimonial, a noção de autenticidade como critério de seleção foi substituída pela noção de referência cultural. No âmbito internacional, a “*Declaração de Yamato*” - reunião promovida em 2004 pelo Japão e pela UNESCO - traz, entre outras, a recomendação de que governos, instituições e especialistas não considerem relevante essa idéia de autenticidade como critério de seleção e salvaguarda do patrimônio imaterial. Os demais critérios utilizados pelo IPHAN remetem à melhoria da condição social pela inclusão territorial, social e econômica. E a iminência da perda, noção bastante utilizada nas práticas patrimoniais, está presente na defesa dos bens frente ao mercado comercial, seja por meio da geração de trabalho e renda, seja pela defesa dos direitos autorais e intelectuais.

Após a identificação e seleção dos bens imateriais são, recomendadas ações de salvaguarda denominadas “*ações necessárias para assegurar as condições materiais e sociais de existência dos bens imateriais*”⁸¹, que passam a ser implementadas com base nos subsídios fornecidos pela fase de produção de conhecimento. Estas ações incluem: os tipos de apoio às condições de produção e circulação, transmissão e manutenção; os elementos para a valorização e promoção; os elementos para defesa dos direitos autorais; e o acompanhamento e avaliação.

As ações mais citadas para o apoio as condições materiais e sociais são: a melhoria das condições de produção, circulação, transmissão e manutenção; o acesso às matérias primas (que inclui questões ambientais); a organização e o fortalecimento da base social; a capacitação gerencial e a capacitação para busca de apoio e financiamento. A valorização e a promoção geralmente dizem respeito à sensibilização da sociedade para reconhecimento da importância da manifestação e a inserção econômica e a ampliação ou abertura de mercados. Ou

⁸⁰ Sant’ Anna, M., *op. cit.*, p. 11

⁸¹ Sant’ Anna, M. *op.cit.*, 2005.

seja, a preparação das manifestações para serem inseridas, com bases consideradas como “sustentáveis”⁸², em um mercado comercial.⁸³

A defesa de direitos, a proteção jurídica e os direitos de titularidade difusos ou coletivos das comunidades e dos grupos produtores são questões que precisam ser desenvolvidas em todo mundo. Neste sentido, no Brasil estão sendo realizados trabalhos pelo Grupo Interministerial de Propriedade Intelectual (GIPI), no subgrupo que trata especificamente de conhecimentos tradicionais. No âmbito internacional, essa questão vem sendo discutida nos foros da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), no comitê intergovernamental “*Intellectual Property and Genetic Resources, Traditional Knowledge and Folklore*”⁸⁴, e na UNESCO. A conclusão, até agora, é que a produção de conhecimento realizada no processo de registro pode legitimar decisão jurídica, fornecendo elementos para que os grupos possam reivindicar o reconhecimento de que são os responsáveis pela produção e transmissão de determinados conhecimentos⁸⁵. Deste modo, o registro “derruba”, mas não gera patente. Ademais, estão sendo desenvolvidas iniciativas para despertar os grupos e comunidades para a existência desses direitos.

Os itens acompanhamento, avaliação e documentação referem-se ao diagnóstico dos impactos econômicos, sociais e culturais sobre os processos, inclusive os impactos decorrentes da patrimonialização (considera-se não só o efeito da patrimonialização em si, mas também sua exploração abusiva e comercial) e valorização. Neste caso, a produção de conhecimento fornece subsídios, também, para o aperfeiçoamento, adaptação ou desenvolvimento de novos produtos, a partir da consideração que as culturas populares, além de formadores da nacionalidade e de sua identidade, têm valor econômico e muitas vezes constituem-se formas de sobrevivência para grupos e populações⁸⁶. Estas ações, realizadas com base nas referências culturais, possibilitariam a criação e a inserção do produto em novos mercados sem provocar o rompimento, ou possibilitando sua continuidade histórica, condição defendida por Aloísio

⁸² *Ibidem*, p. 10

⁸³ Vianna, L. “Legislação e preservação do patrimônio imaterial.” In.: *Textos escolhidos de cultura e artes populares*. Semana da Cultura Popular 2004. Rio de Janeiro: UERJ, 2004a ; Sant’Anna, M. *op.cit.*, 2005.

⁸⁴ WIPO/GRTKF/IC/4/5, ORIGINAL: English, DATE: October 20, 2002.

⁸⁵ Fonseca, C. *op.cit.*, 2001, p.197

⁸⁶ Sant’Anna, M. *op.cit.*, 2005, p.9

Magalhães, muitas vezes denominada de “desenvolvimento harmonioso”⁸⁷. A questão reforça a saída de cena da noção de “autenticidade”, tradicionalmente utilizada no campo da preservação, fundada em valores como originalidade, para a ascensão da noção de “referência cultural”.

Podemos verificar esse fato quando Fonseca comenta a relação de mudanças na Feira de Caruaru, PE:

*A feira hoje é, sem dúvida, muito menos homogênea, ou ‘autêntica’, como muitos diriam, que a de cinquenta anos atrás, essencialmente rural. Mas é impossível negar que continue a ser uma referência da cultura nordestina, cultura que incorpora cada vez mais influências que não apenas as da tradição sertaneja.*⁸⁸

Deste modo, tem-se o entendimento que as ações de salvaguarda e apoio à continuidade do bem cultural devem ser delineadas caso a caso, orientadas pela base de dados produzida.

Instrumentos novos, política nova, sete bens registrados: a Arte Kusiwa dos Índios Wajãpi; Amapá; o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, Espírito Santo; Samba de Roda no Recôncavo Baiano, Bahia; Círio de Nossa Senhora de Nazaré; Pará; Ofício das Baianas de Acarajé, Bahia; Viola-de-Cocho e Formas de Expressão Associadas ao Siriri e ao Cururu, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul; mais recentemente, o Jongo do Sudeste. Contexto que exige experimentos e estudos com vista ao aperfeiçoamento, com novas questões surgindo o tempo todo. Questões que dizem respeito, principalmente, ao modo mais adequado de apoio à continuidade, da forma adequada de salvaguarda.

Voltamos, assim, à questão posta por Aloísio Magalhães: identificar, conhecer e refletir uma situação para depois devolver. Mas como devolver? Ademais, como inserir no mercado, fornecendo dignas condições sociais, e ao mesmo tempo como proteger os direitos (difusos e coletivos) frente a este mercado? A questão patrimonial agora não está restrita à seleção, ou à formação de patrimônios, mas às consequências, aos direitos e aos deveres de cada agente social frente à interferência da patrimonialização de um bem cultural dinâmico e vivo, composto materialmente pelo elemento humano produtor de cultura.

⁸⁷ Arquivo Aloísio Magalhães (IPHAN); Fonseca, C. *op.cit.*, 2001, p.96; Sant’Anna, *op.cit.*, 2005, p. 9.

⁸⁸ Fonseca, C. *op.cit.*, 2001, p. 187

3.2.2.

CNFCP: inventários e mediações entre o artesanato e o mercado.

Nos tempos idos da gestão de Aloísio Magalhães, tanto as instituições patrimoniais como as culturais desempenharam importante atuação na tentativa de valorizar e considerar os bens culturais processuais e dinâmicos nas políticas culturais e nas políticas de desenvolvimento econômico da nação. As pesquisas e projetos⁸⁹ desenvolvidos nesse período constituem-se como as principais contribuições no processo de patrimonialização e amadurecimento das questões relativas à valorização dos bens culturais imateriais brasileiros.

Em paralelo às experiências que comentamos desenvolvidas nas instituições patrimoniais, pesquisas e estudos sobre folclore e culturas populares vinham desenvolvendo-se em outras esferas das políticas culturais desde os anos 40, experiências que tiveram início com a criação da Comissão Nacional do Folclore (por Mario de Andrade) e que culminaram na consolidação do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP).

O CNFCP, primeiramente vinculado à FUNARTE e hoje ao IPHAN, como herdeiro de experiências e inquietações sobre folclore e cultura popular no Brasil, desempenha importante papel na política patrimonial dos bens imateriais, contribuindo e participando ativamente, desde o GTPI as atuais ações de implementação desta política.⁹⁰ É composto pelo Museu do Folclore Edson Carneiro, Biblioteca Amadeu Amaral, setores de pesquisa, difusão e ação educativa.

Na década de 80, sob a égide de Aloísio Magalhães, o Museu, as exposições e as pesquisas do Centro (então Instituto Nacional do Folclore, INF, pertencente ao então MEC) assumiram o viés antropológico. O antropólogo Ricardo Lima relata que, nessa época, o *“museu queria ir além dos objetos e mostrar os pensamentos, as sensações, os sentimentos, as inquietações e o modo de vida das*

⁸⁹ Alguns dos projetos do CNRC/Pró-Memória foram comentados no primeiro capítulo dessa dissertação, como o caso da tecelagem do triângulo mineiro, repleto de indagações sobre a inadequação dos padrões dos produtos ao mercado, a baixa produtividade, etc.

⁹⁰ Vianna, L. “Preservando a pluralidade: relatos de uma experiência institucional recente”. In: ____ *Experiências e perspectivas na proteção de expressões do folclore, artesanato e conhecimentos tradicionais - a experiência brasileira*. Seminário internacional sobre Conhecimentos Tradicionais, Folclore e Artesanato, da Organização Mundial da Propriedade Intelectual. São Luiz, 2002. Não numerado.

*peças que estavam por trás deles*⁹¹”. Lélia Gontijo Soares, quando Diretora do INF, em documento oficial⁹², aponta que as diretrizes do CNRC eram prioridade natural do INF, entre elas criar condições para o artesão autogerir sua produção, ser ouvido sobre a produção e comercialização do artesanato, gerar justa remuneração e conhecer as referências básicas para adequadamente proteger e preservar.

A ruptura no trato dos bens imateriais que existiu na política patrimonial, entre o CNRC/Pró-Memória (anos 70 e 80) e o Decreto nº 3551 (ano 2002), foi compensada pela continuidade da atuação do CNFCP em pesquisas e projetos com foco nas culturas populares. Hoje, com a implementação da política dos bens imateriais e com a incorporação do Centro ao IPHAN, a linearidade das experiências das instituições passa a ser reconhecida e o Centro, juntamente e com apoio do PNPI, integra-se como uma das principais contribuições em relação ao apoio às condições materiais e sociais desses bens. Segundo Sant’Anna, a longa experiência do Centro *“tem contribuído muito para elucidar e encaminhar uma série de questões relacionadas à elaboração de planos de apoio às condições sociais e materiais de continuidade dessas expressões, assim como à sua promoção e difusão*⁹³”.

Mesmo considerando as inúmeras atividades do Centro e a complementariedade das ações, vamos dividir e destacar para fins de análise as ações voltadas para o fomento do artesanato em duas frentes: a primeira, que assume a vertente de intervenção social e mediação entre o artesanato e o mercado; a segunda, que assume a vertente de integração à política patrimonial.

Considerando a primeira frente, Viana e Lima⁹⁴ consideram que o CNFCP possui ações, projetos e programas de fomento, apoio e preservação do artesanato. Neste universo, destacam-se o Programa de Apoio às Comunidades Tradicionais (PACA); as exposições, edições e a loja do Museu, que atuam preparando o mercado para a especificidade dos produtos e realizando vendas diretas. As ações promovem, de maneira integrada, pesquisa, apoio, intervenção, fomento e difusão.

⁹¹ Lima, R., “Artesanato cinco pontos para discussão”. In.: *Seminário Olhares Itinerantes*. Bezerros: ARTESOL, [2004?]

⁹² Soares, L. *op.cit.*, 1983

⁹³ Sant’Anna, M., *op.cit.*, 2005, p.11

⁹⁴ Dunlop, R. “Artesanato Solidário”. In.: *Tempo Brasileiro: Patrimônio Imaterial*, Out-Dez, nº 147. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001, p.56

O programa PACA, que promove ações diretas de intervenção social⁹⁵, ganhou força e operacionalização em 1999, a partir de parceria estabelecida com o Programa Artesanato Solidário (ARTESOL). Em 1998, o Conselho da Comunidade Solidária procurou o Museu visando a uma atuação conjunta, consolidada com o projeto piloto Cerâmica de Candeal. O Conselho foi criado no governo do Presidente Fernando Henrique pela então Primeira Dama da República, a antropóloga Ruth Cardoso. Findo o governo em 2002, o programa passou a ser uma OSCIP. A parceria entre o PACA e o ARTESOL, operacionalizada com recursos do SEBRAE, Caixa Econômica Federal e SUDENE⁹⁶, estabeleceu as bases para a atuação de ambos os programas, o que culminou na similaridade dos discursos proferidos.

A coordenadora do ARTESOL, Regina Dunlop, pontuou que o Programa Comunidade Solidária *“incorpora princípios do trabalho em parceria, descentralização na tomada de decisões, reforço à auto-estima e promoção da cidadania no combate à pobreza e à exclusão social”*⁹⁷ e que o ARTESOL, à semelhança do programa, incorpora os mesmos princípios mas possui seu foco na revitalização do artesanato tradicional, gerando renda para as comunidades detentoras deste saber⁹⁸.

As atividades desta parceria constam, no primeiro ano, do monitoramento pelo CNFCP de oito pólos dos vinte e seis desenvolvidos pelo ARTESOL. As instituições, além disso, desenvolvem ações a parte da parceria, ações que se distinguem em nuances: as atividades do CNFCP visam o apoio e a promoção das celebrações, saberes e fazeres das culturas populares de um modo geral; o ARTESOL, estruturado pela constatação do paradoxo da coexistência de riqueza cultural com extrema pobreza, tem como prioridade o fomento e a comercialização do artesanato tradicional desenvolvido em regiões com índice de pobreza constatado oficialmente, IDH⁹⁹. Mas ambos focam na valorização do ser humano por meio da valorização dos seus saberes, conscientizando o artesão, qualificando o produto e inserindo-o no mercado, bem como preparam o mercado para receber esse tipo de produto, com a informação de cunho cultural. Estas

⁹⁵ Carvalho, L., *op.cit.*, 2004, p.50

⁹⁶ Dunlop, R., *op.cit.*, 2001, p. 56.

⁹⁷ Dunlop, R., *op. cit.*, p. 55.

⁹⁸ *Ibidem*

⁹⁹ Índice de Desenvolvimento Humano

características compõem uma das diferenças da atuação dessas instituições com as ações promovidas pelo SEBRAE (examinadas no capítulo 2.1) que tem o foco no produto e visam prepará-lo para o mercado, delegando a tarefa ao designer.

O antropólogo Ricardo Lima, que considera a preservação dentro de um processo de mudança, “*artesanato não é imutável*¹⁰⁰” observadas comentários sobre as atuações de designers “*por vezes promissoras, por vezes tensa*¹⁰¹” que observou em campo. Desse modo, fez elogios às atuações que promovem adequação dos produtos ao mercado, como a criação de articulações nas extremidades dos barquinhos de Abaetuba, que evitaram que o brinquedo chegasse ao mercado quebrado.¹⁰² Ao mesmo tempo, fez indagações sobre o fato do designer no Brasil recusar assumir a tradição, insistindo na criação de novos produtos que terminam por não ser nem de tradição, nem do artesanato. Outra intervenção de designer comentada e criticada pelo antropólogo foi a que, com o objetivo de reduzir os custos de produção, suprimiu dos presépios feitos no Vale do Paraíba os gambás, figura importante na tradição oral da localidade. Segunda a lenda, Nossa Senhora por não aceitar o leite que o animal ofereceu a Jesus, o abençoou e o eximiu da dor do parto. Deste modo, as parteiras da região usam até hoje a pele do gambá para aliviar a dor nos partos que realizam. Ou seja, a intervenção não considerou a tradição oral da comunidade¹⁰³.

O SEBRAE, principal fomentador da atuação de designers sobre o artesanato, como um dos financiadores da parceira PACA/ ARTESOL, nesse caso, teve sua atuação focada na capacitação em associativismo/cooperativismo, comércio e gestão. Deste modo, a única atuação do agente designer relatada no âmbito dos pólos de atuação do PACA/ARTESOL foi a citada intervenção nos brinquedos de Abaetuba.

A segunda frente de atuação desenvolvida pelo CNFCP que destacamos é o Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular, desenvolvido no âmbito do PNPI, visando a aplicar em diversas manifestações inventários de referências culturais (o INRC) simultaneamente às ações de fomento. O projeto teve como origem as pesquisas: celebrações relacionadas ao complexo cultural do boi, modos de fazer relacionados ao artesanato em barro, modos de fazer relacionados aos

¹⁰⁰ Lima, R., *op.cit.*, sem data, p. 7

¹⁰¹ Lima, R., *op.cit.*, 2003, pp.3 e 4

¹⁰² *Ibidem*

¹⁰³ Lima, R., *op.cit.*, sem data, p. 6

sistemas culinários dos elementos mandioca e feijão e os modos de fazer e expressar relacionados à musicalidade das violas e percussões. O resultado foram os inventários do bumba-meu-boi, MA; das cerâmicas tradicionais do Candéal, MG e do Rio Real, BA; do tabuleiro da baiana, BA; da farinha de mandioca e das cuias de tacacá, PA. E os inventários e Registros do ofício acarajé, BA; da viola-do-cocho em, MT e MS; e do jongo, na região Sudeste.¹⁰⁴

Dentro deste amplo universo pontuaremos os resultados “*pragmáticos*”¹⁰⁵ ou as ações simultâneas de implantação de inventários e fomento ao artesanato, considerando, as observações das técnicas do CNFCP Letícia Vianna e Luciana Carvalho, que apontam para a potencialidade do INRC como base de dados e fonte de informação que indica as tomadas de decisão para o fomento. Destacamos algumas das ações de fomento realizadas a partir dos inventários do bumba-meu-boi, e da cerâmica de Candéal¹⁰⁶.

Após o inventário de trinta e seis bois com várias brincadeiras e sotaques no estado do Maranhão, segundo Carvalho¹⁰⁷, a pesquisa gerou material etnográfico valioso e a partir das indagações da comunidade sobre que ganhos elas teriam com aquela ação de inventário, foi implantado um projeto de apoio ao artesanato de bordados. O projeto foi elaborado levando em consideração as informações produzidas no inventário e o movimento típico dessas práticas, “*costumeiras e inovadoras*”¹⁰⁸, estimulando a confecção de novos produtos a partir da técnica de bordado tradicionalmente utilizadas na confecção de indumentárias da brincadeira (festa). O objetivo foi ampliar o repertório dos produtos e o circuito de comercialização.

Assim, no caso do boi, foi inventada uma nova atividade, a confecção de novos objetos que remetem à tradição do boi, provocando a continuidade da produção (antes condicionada à sazonalidade das festas juninas, período de apresentação do boi), e à remuneração contínua dos artesãos, a tão almejada geração de trabalho e renda. A invenção, também, de novos objetos (bolsas, bois em miniaturas, imãs de geladeira, etc) foi elaborada em conformidade com a festa do boi em um processo contínuo de aproveitamento de formas e padrões de

¹⁰⁴ Carvalho, L. *op.cit.*, 2004, p.45

¹⁰⁵ Vianna, L. *op.cit.*, 2004a, p.19

¹⁰⁶ O último capítulo dessa dissertação será dedicado ao exame da intervenção visando o fomento das cuias de Santarém, PA, a qual gerou inventário.

¹⁰⁷ Carvalho, L. *op.cit.*, 2004, p.45 *et seq.*

¹⁰⁸ Carvalho, L. *op.cit.*, 2004., p.46

personagens e indumentárias (brincantes, palhaços e bois), ação possibilitada pelos dados inventariados.

No caso da cerâmica de Candeal, projeto piloto da parceria PACA/ARTESOL, foram constatadas técnicas e padrões artesanais refinados, desenhados com tauá, um pigmento natural vermelho, convivendo ao lado de condições humanas de extrema pobreza. Entre os problemas enfrentados pela produção estava a desvalorização do produto, comprado por atravessadores por preços irrisórios ou trocados por mercadorias da localidade, provocando o desinteresse que culminou com o envolvimento de apenas cinco artesãs na produção. Deste modo, o projeto incentivou a produção e o aprimoramento da qualidade, como o cuidado com os borrões nas pinturas, o apoio à criação de novas peças e a construção do galpão, garantido a continuidade da produção antes realizada ao ar livre e interrompida nos períodos de chuva.¹⁰⁹

Em um balanço geral das ações de inventário e fomento, os técnicos do Centro apontam para a similaridade das condições de existência das atividades artesanais. Segundo Vianna¹¹⁰, as informações revelam conhecimentos refinados em comunidades excluídas dos processos de desenvolvimento econômico e social, o que aponta para a necessidade de políticas de distribuição e inclusão social. Assim, os resultados pragmáticos terminam por focar a melhoria de vida e inclusão dessas comunidades por meio de: oficinas de repasse; capacitação em associativismo/cooperativismo e gestão; adequação dos espaços de produção e equipamentos; viabilização do acesso às matérias primas (por vezes ações com vistas à manutenção da matéria prima, como planos de manejo no caso da violado-cocho); exposições e edições de catálogos e peças gráficas e colocação do produto no mercado.

Em fase experimental, O INRC está em processo de avaliação e adequação, suscitando várias questões, assim como todos os instrumentos relativos ao Registro e a salvaguarda dos bens imateriais. A importância e a potencialidade do INRC como fonte de informação são reconhecidas. Contudo, os técnicos do CNFCP sugerem adaptações à metodologia visando sua aplicabilidade em campo. A principal adequação que destacamos é a adaptação do inventário aos olhares

¹⁰⁹ Lima, R. *op.cit.*, 2003, p. 2; Vianna, L., *op.cit.*, 2004a, p.80

¹¹⁰ Vianna, L., *op.cit.*, 2004b, p. 80

mais subjetivos, sugerindo-se, entre outros, a inserção de textos “à maneira antropológica”¹¹¹ nas Fichas.¹¹²

Quanto aos benefícios, o inventário é considerado como

*base para interlocução institucional e mobilização das comunidades e grupos em torno da organização de suas demandas em relação à proteção do patrimônio cultural. Indicam onde estão e quais e como são os bens culturais que deverão, no momento, ser objetos das políticas patrimoniais; e quais as políticas adequadas para garantir a salvaguarda desse patrimônio.*¹¹³

Dos benefícios surge outra preocupação: o objeto do recorte. O temor dos técnicos consiste em que a orientação do INRC de partir da descrição de “unidades concretas” de comportamento para chegar aos sentidos das atividades - venha a cristalizar as unidades escolhidas para inventário ou registro. Nesse sentido, Carvalho alerta para a possibilidade do recorte, inevitável e arbitrário, vir assumir o caráter de exemplaridade ou autenticidade perante múltiplas expressões.¹¹⁴

A Unesco, na sua Convenção voltada para o patrimônio imaterial¹¹⁵, fez recomendações que arrola as preocupações levantadas, como o reconhecimento do caráter dinâmico desse patrimônio e adoção do critério de representatividade na inscrição de bens patrimoniais imateriais¹¹⁶. A representatividade entra no lugar do critério excepcionalidade (existente na Convenção da Unesco de 1972) que, juntamente com a noção de originalidade, também pode ser entendida como modelo, ou exemplaridade. Em outro momento, na “Declaração de Yamato”, a Unesco chamou atenção para a não consideração do critério de autenticidade no tratamento dado aos bens imateriais, fato aludido no capítulo 2.2.1.

Finalizando, ressaltamos que as experiências do CNFCP na aplicação de inventários constam na sua maioria da identificação de “ofícios e modos de fazer”, lugar em que se insere nosso objeto de pesquisa nessa política cultural, o artesanato.

¹¹¹ Vianna, L., *op. cit.*, 2004b, p.20

¹¹² Vianna, L., *op. cit.*, 2004b, p. 21

¹¹³ *Ibidem*

¹¹⁴ Carvalho, L. *op. cit.*, 2004. p. 47

¹¹⁵ 32º Conferência Geral da Unesco, Paris, 2003.

¹¹⁶ Fonseca, C. *op. cit.*, 2004, p.12

Nesse capítulo examinamos os discursos e representações sobre o artesanato nos domínios das políticas públicas brasileiras. O artesanato primordialmente como alternativa de geração de trabalho e renda, por meio da sua inserção no mercado, e o artesanato primordialmente como referência cultural da nação, como um bem cultural imaterial. Relações de sentido, determinadas por dois sistemas de dominação, que partem da necessidade arbitrária de definição objetiva de suas práticas e dos produtos delas derivados. Práticas que definem o legítimo e o ilegítimo e a maneira legítima ou ilegítima de abordá-lo. Ações que ocorrem sobre o mesmo objeto e realidade, possibilitadas pela relativa independência do artesanato, como um produto passível de legitimação tanto no mercado comercial quanto cultural (bem imaterial), e, ao mesmo tempo, nos dois campos.

Examinaremos a seguir a tentativa de provocar a dialética entre os discursos examinados, cujas ações se aproximam das narrativas de Aloísio Magalhães e que atuam na realidade das comunidades artesanais, consideradas populares e desprovidas de instâncias especializadas de produção, transmissão e conservação cultural.

Como objeto para análise no último capítulo, escolhemos o Projeto Cuias de Santarém desenvolvido no âmbito do CNFCP, por congregar as ações da parceria PACA/ARTESOL e as ações de inventário, e por conter ações de valorização social, cultural/patrimonial e econômica e, principalmente, por conter uma intervenção de design, mesmo que realizada por antropólogos. Esse projeto demonstra que não há incompatibilidade entre o desenvolvimento econômico e a valorização dos sentidos simbólicos e das técnicas tradicionais. Ademais, a análise do projeto cuias de Santarém possibilita a retomada das questões discutidas nesse capítulo e no anterior e o aprofundamento em questões próprias do campo da antropologia e do design.