

Artesanato: Cinco pontos para discussão

Ricardo Lima

Existem muitos discursos possíveis acerca do artesanato. E o discurso é sempre a expressão de um ponto de vista. Ele contém em si “verdades” que seu emissor julga irrepreensíveis ou, ao menos, corretas. Hoje, no Brasil, entre vários segmentos que lidam com a questão da produção artesanal, estabeleceu-se um debate capaz de refletir essa questão. De um lado está o discurso que preconiza a conservação do objeto nas condições em que foi produzido por entender que ele é testemunho de um passado a ser preservado. Geralmente associado aos segmentos de baixa renda ou populares da sociedade, nesta visão, o objeto artesanal seria dotado de uma estética perfeita que refletiria o gosto de seu produtor. De outro lado encontra-se um discurso que advoga a adequação do artesanato aos “tempos contemporâneos”, que preconiza a transformação de sua forma, a criação de um novo *design*, “refinado”, como condição para garantir o mercado. “Nem tanto ao mar, nem tanto à terra”, como afirma a sabedoria popular e conforme em outra ocasião tivemos oportunidade de debater¹. Essa questão não será agora retomada aqui mas fica como pano de fundo para o que pretendo apresentar. Na realidade, esta minha fala é uma continuidade desse diálogo que vem reunindo antropólogos, *designers*, arte-educadores e tantos outros profissionais, já tornado permanente graças às ações do Programa Artesanato Solidário que se desdobra na realização de encontros como este.

Por mais que eu ache que esse campo seja difícil, e acho mesmo que ele é um desafio, acho também que todos nós aqui estamos imbuídos do mesmo sentido, da mesma vontade de buscar condições que garantam o trabalho artesanal, o produtor e o produto, a maior geração de renda e a ampliação de mercado. E, nesse sentido, o ArteSol tem se revelado um programa de artesanato de qualidade, especialmente porque lida com o respeito. Respeito aos valores populares, respeito aos artesãos, que são produtores de objetos e são também produtores de cultura.

No mundo contemporâneo existe uma enorme gama de objetos que podemos definir como artesanato. São produtos do fazer humano em que o emprego de equipamentos e máquinas, quando e se ocorre, é subsidiário à vontade de seu criador que, para fazê-lo, utiliza



basicamente as mãos. Nesse sentido, diríamos que o objeto artesanal é definido por uma dupla condição: primeiro, o fato de que seu processo de produção é em essência manual. São as mãos que executam basicamente todo o trabalho. Segundo: a liberdade do artesão para definir o ritmo da produção, a matéria-prima e a tecnologia que irá empregar, a forma que pretende dar ao objeto, produto de sua criação, de seu saber, de sua cultura.

A maior ou menor inserção desses elementos no processo produtivo e o modo como o artesão se posiciona na rede de relações sociais que se estabelece no interior da sociedade em que vive irão determinar diferentes artesanatos.

Como pesquisador do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, onde coordeno a Sala do Artista Popular, lido com um tipo de artesanato que é muito conhecido como artesanato tradicional ou de raiz. Um tipo de objeto que traz em si a expressão de sua própria origem, que traz condensada em si a marca forte da cultura, um objeto capaz de traduzir uma identidade, sua e daquele que o produziu, seja um indivíduo ou uma coletividade.

A condição de expressar flagrantemente uma identidade cultural dá a essa classe de objetos uma tremenda vantagem quando colocado frente a frente com outras categorias na disputa pelo mercado. Trata-se de um objeto que, a priori, contém o preconizado valor agregado. Outras formas artesanais necessitam de artifícios que lhes agreguem valor, pois são desprovidos de lastro cultural, de referências da cultura, são muito à flor da superfície, não têm profundidade. O artesanato tradicional traz isso de vantagem, a agregação do valor cultural. É um bem que extrapola o domínio superficial. E se isso, por um lado, é uma vantagem, por outro lado, é uma tremenda desvantagem. Vai exigir uma sensibilidade extrema para poder lidar com esse artesanato sem ferir os valores, os códigos de comportamento, os saberes, etc., que o portador desse saber, o artesão, detém.

E aí é que eu acho que reside o grande desafio desse programa: lidar com o artesanato tradicional, valorizando o produto e seu produtor, promovendo a transformação que viabilize melhores produtos e melhores condições de vida para o artesão, sem contribuir para seu fracasso e conseqüente desagregação.

E é acerca desse tipo de objeto que orientei minha fala. Quero destacar aqui alguns pontos. O primeiro é que:



O artesanato não é mera mercadoria e traz, embutido em si, valores, crenças, culturas.

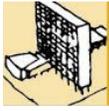
Muitos de vocês devem conhecer a produção belíssima de presépios feitos no Vale do Paraíba, em São Paulo. São presépios de pequenas dimensões, modelados em barro, pintados com tinta xadrez e que não vão ao forno para serem queimados. Por tradição, eles vêm de meados do século 17, quando os franciscanos fundaram em Taubaté o Convento de Santa Clara. A esses padres se atribui a introdução na região do hábito da feitura dos presépios (cf. Rabaçal, 1965). A partir de então essa expressão se desenvolveu e, hoje, é uma arte tradicional especialmente em Taubaté, Pindamonhangaba, São José dos Campos, Tremembé, todos municípios que se situam ao longo do Vale do Rio Paraíba do Sul, e nos quais é grande a produção de figuras de barro.

O interessante é que, junto aos personagens comumente encontrados nos presépios, como São José, Maria, o Menino Jesus, os Reis Magos, os pastores, o boi, o jumento, o galo e alguns outros definidos pela inventividade popular, no presépio do Vale do Paraíba aparece uma figurinha que é descrita como sendo um gambá. Às vezes a figura assemelha-se muito mais a uma raposa ou a um cachorro do que a um gambá. Mas, enfim, isso não importa porque, por toda a região, é dito tratar-se de um gambá. E aí vem o ponto que nos interessa.

Contam os figureiros – assim é a denominação local para os artesãos que modelam figuras de barro no Vale – que o gambá está ali no presépio porque quando Jesus nasceu, Nossa Senhora não tinha leite. A notícia logo se espalhou e a gambá, que tinha acabado de parir, correu à gruta de Belém, para oferecer seu leite. No entanto, porque era humana, Nossa Senhora teve muito nojo do cheiro da gambá. Como ela iria dar aquele leite para seu filho? Então, por causa do nojo extremo, ela recusou a oferta. Mas Nossa Senhora era também divina e, ao mesmo tempo em que rejeitou o leite, abençoou a gambá, determinando que a partir daquela data a gambá não mais sentiria as dores do parto. E, segundo a lenda, de fato isso aconteceu. A gambá é uma marsupial e os filhotes saem do útero ainda muito pequenos, transferindo-se para uma bolsa externa, na barriga da mãe, onde completam a gestação.

E isso é muito interessante porque integra o sistema de crenças tradicional das populações daquela região. Quando uma mulher vai dar à luz, a parteira coloca sobre a barriga dela uma pele de gambá, para que ela não sinta as dores do parto.

Então, um objeto é capaz de conter em si uma série de valores, de crenças, de costumes que conferem o seu diferencial. E ofereço o caso do presépio do Vale do Rio Paraíba do Sul como exemplo porque conheci uma pessoa que estava formulando um projeto para apoio àqueles figureiros e, durante a conversa em que me descrevia as ações que pretendia implementar, ela



relatava que uma das medidas seria reduzir o número de elementos do presépio, pois, conforme se fazia tradicionalmente, além de resultar num objeto visualmente “poluído”, de uma “estética de mau gosto”, o custo da peça era muito elevado porque tinha muitas figurinhas, muitos detalhes.

A proposta era manter o presépio com o mesmo tipo de modelagem e pintura com tinta xadrez, o que patentearia a origem da peça, mas intervir na técnica, acrescentando a queima em forno – o que aliás já vem sendo feito por vários artesãos – e suprimir o excesso de flores e de animais. E um dos animais a ser suprimido seria exatamente aquele bicho estranho, que não era cachorro, não era raposa, não era gambá, não era nada. Então ela propunha manter as figuras centrais, reduzindo os personagens ao núcleo da cena: Nossa Senhora, o Menino Jesus, São José, o burrinho, o galinho e o anjo, pois assim o presépio demandaria menos matéria-prima (barro e tinta) e menor tempo para confecção, saindo o produto final a um custo mais barato. Pouco importava se houvesse perda cultural, se a ausência da gambá no presépio do Vale fosse empobrecer todo o Vale e por conseguinte toda a humanidade.

Então, quando fico preocupado com o fato de o objeto artesanal ser olhado apenas como mercadoria, é por isso. Acho superimportante que se entenda esse objeto dentro das relações de mercado, que se entenda o objeto artesanal como um produto, mas que se perceba que se trata de um produto diferenciado; que nunca se perca a dimensão cultural que está embutida nele, porque quando se lida com a cultura, se agrega valor, e assim se consegue fazer com que o objeto seja mais valorizado e mais caro exatamente por isso.

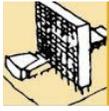
O segundo ponto é que:

Artesanato não é produto de máquina. Sendo manual, ele é irregular, perfeitamente irregular.

Acho ser possível se perceber e pensar um objeto que seja perfeito dentro de sua irregularidade, um objeto perfeitamente irregular.

O problema com os objetos irregulares não é de hoje. No Brasil, é uma questão que vem sendo discutida desde a década de 1950, quando se implantou uma nova estética no país, a estética dos objetos industrializados. É nessa década que surge o plástico, em grande escala. É também a indústria que acelera o emprego do alumínio na produção de bens de uso doméstico. E os objetos são produzidos, então, não mais artesanalmente, mas industrialmente. E daí a coisa da regularidade.

Entre nós a industrialização ocorreu de forma mais intensiva a partir dos anos 1950 e portanto a questão não aparece nos textos que são anteriores a essa época. Ela surge,



especificamente, em 1953. Está fazendo 50 anos agora que Cecília Meireles, uma poetisa que muitos de vocês conhecem, escreveu uma crítica a essa nova estética que advogava a regularidade das formas, a homogeneidade das linhas dos objetos do cotidiano, objetos da vida. Ela disse o seguinte:

*"Ora, o mercado certo é um dos obstáculos ao estímulo da cerâmica popular dos nossos dias. Mesmo as peças utilitárias estão sendo todas pouco a pouco abandonadas. As moringas que refrescam a água são substituídas por geladeiras; o vasilhame de barro, com todas as virtudes que possa ter, encontra inimigos invencíveis em louças mais duráveis, ou em caixas e latas que oferecem outras vantagens; a não ser por moda, ou um outro caso, ninguém quer saber de comida em caçoletas nem em pratos de barro; os alguidares arranham os mármorees da cozinhas, e as salgadeiras e travessas de barro tornaram-se incômodas. **O mundo feito à máquina não compreende os bordos irregulares do barro. Não gosta dos vidrados escorridos desigualmente, não aprecia a boniteza torta das canecas, das jarrinhas sem equilíbrio total, e não há mais (...)**". (Meireles, 1968:53-54) (o grifo é meu).*

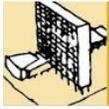
Acho impressionante a atualidade desse texto da Cecília Meireles, no qual ela denuncia a estética que se instaura e que pressupõe para o belo, o bonito, o uniforme, a homogeneidade. O "tudo igual".

No entanto, nós, que estamos envolvidos com o universo do artesanato, lidamos com uma classe de objetos que apresentam muitas irregularidades, por isso gostaria que pensássemos um pouco mais sobre esse ponto.

Quem lida com artesanato, pela própria materialidade do mundo com que estamos envolvidos, sabe que às vezes é muito difícil só falar. Daí inventei esta maleta que eu chamo de "maleta do convencimento": vou falando as coisas e vou provando visualmente, vou convencendo a quem me ouve de que aquilo que estou falando é verdade. É uma maleta mágica que me permite trazer uma porção de coisas, cobras e lagartos...

Este é um pote de Passagem, pequena localidade à margem do curso médio do Rio São Francisco, no município de Barra, na Bahia. Este pote apresenta estas manchas, todas irregulares. Se houvesse sido feito pela indústria seria refugado como objeto mal feito. No entanto, estas marcas podem ser lidas de outra forma. Neste pote, estas marcas na verdade não são defeitos, não são falhas. São marcas de uma identidade cultural da maior importância não só para Passagem, para Barra, para a Bahia, para o Brasil, mas também para toda a humanidade. É prova do processo de cozimento da peça, que foi queimada a céu aberto, em fogueira, um modo de queima de uma tradição, de um saber milenar que já foi muito presente no Brasil, nas Américas, na África, na Ásia.

Hoje não encontraremos no mundo, talvez, muitas centenas de comunidades que ainda dominem e pratiquem a técnica da queima a céu aberto. Por isso digo que, na verdade, se trata



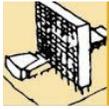
de um patrimônio mundial. Quando a indústria ou o grande comércio recusam uma peça como essa por causa das marcas, eles estão recusando uma peça que é uma prova viva de uma ancestralidade enorme.

E aí, o que eu acho é que esse objeto, que condensa tanto saber, memória, passado, história, é para ser preservado, sim. É matéria passível de educação patrimonial. Preservação pressupõe uma etiqueta que explique para as pessoas que desconhecem tudo isso, todo esse rico universo de significados. Uma etiqueta que diga: "Você está diante de uma peça impregnada pelo tempo, cozida segundo a técnica milenar da queima a céu aberto. As manchas que você está vendo não são falhas, não são defeitos. São marcas feitas pela história da humanidade. Como ela, hoje há poucas no mundo. Trata-se de uma peça única. Preserve-a."

Quando falo em preservação do objeto artesanal sei que há aqueles que estarão dizendo: "Hum! Lá vem o preservacionista. Lá vem aquele povo do Museu de Folclore que não aceita mudanças". Ao contrário, no projeto que desenvolvemos em Passagem,² uma das primeiras reivindicações feitas pelas ceramistas referia-se ao fato de que elas queriam aprender a queimar sua louça em forno a lenha, exatamente para evitar esse "problema", porque suas peças sofriam desvalorização em função dessas marcas, e se elas produzissem peças perfeitamente homogêneas, teriam um mercado maior.

Embora de imediato já fôssemos contra esse encaminhamento de raciocínio, o projeto construiu dois fornos para as artesãs da comunidade. Paralelamente, deflagramos um plano de educação patrimonial, pois freqüentemente tanto a sociedade em geral quanto os artesãos precisam ser levados a refletir sobre o valor cultural de suas ações, seus fazeres e saberes. Falamos da importância da queima a céu aberto e da responsabilidade de serem elas integrantes de um grupo de artesãs cada vez mais reduzido que é detentor de um saber que a cada dia desaparece no mundo. Buscando incentivar nelas a auto-estima e o orgulho pelo conhecimento que possuem, do qual são guardiãs, propusemos que criassem duas linhas de produtos: uma, que é constituída pelas peças queimadas em forno e que atende ao grande mercado; outra, uma linha especial, formada por objetos que refletem essa fantástica maneira de fazer cerâmica, resultante de descoberta do homem dos tempos primitivos e existente até hoje entre nós.

Então, quando falo em preservar, significa preservar dentro de um processo de mudança. Mas um processo de mudança conseqüente que pressupõe o reconhecimento de formas do passado e o respeito e o reconhecimento pelos saberes de que os artesãos são portadores. De forma alguma mudar pela mudança. Não entendo por que o *designer*, no Brasil, se recusa tanto a assumir a tradição, por que sempre condiciona o sucesso mercadológico do produto artesanal à criação do novo.



Uma das questões mais sérias que vejo nisso é que, em sua ânsia por criar o novo, o *designer* estabelece um novo *design* para o produto brasileiro, que deixa de ser tradicional, deixa de ser do artesão, pois, por subordinação de classe, este se submete ao desejo daquele que é tido como o que domina as tendências do mercado.

Assim, a comunidade de artesãos passa a ter “sua coleção” redesenhada e um outro *design* para sua produção. O artesão passa a gerar um produto que lhe é externo, deixa de conceber, deixa de ser o dono integral de seu processo de trabalho, transforma-se em mera mão-de-obra que executa os riscos dos “cérebros pensantes” que, estes sim, vistos como indivíduos altamente criativos, seriam os detentores do saber e do bom-gosto, e terminam por ser os indivíduos laureados nesse processo.

O terceiro ponto, sobre o qual já falei um pouco, é que

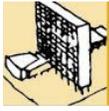
O artesanato não é algo imutável.

O artesanato está sempre em processo de mudança. Para desenvolver esse ponto, trouxe em minha maleta do convencimento peças de um outro projeto coordenado pela equipe de pesquisadores do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, que são as cuias do município de Santarém, no Pará³.

O Pará tem uma grande tradição na feitura desse tipo de cuia, muito utilizada para se tomar tacacá e mingaus em geral, beber água, banhar no rio e em mil outras utilidades na casa, em especial na cozinha paraense.

Quando iniciamos o projeto de apoio às mulheres produtoras diretas de cuias nas comunidades ribeirinhas de Santarém, constatamos que elas estavam extremamente desmotivadas porque o ganho era pouco. Praticamente só se encontrava à venda a cuia preta, sem o que elas chamam de ‘rascunho’, desenho que decora o objeto, ao preço de três reais a dúzia. Elas estavam assim em decorrência da situação em que viviam, dominadas por atravessadores que se interpunham entre elas e o mercado local e regional. Esses atravessadores compravam das artesãs, por preço irrisório, a cuia preta, transferindo-a a outros artesãos que faziam o rascunho, especialmente em Belém, onde o produto era retrabalhado e revendido, então, por preços majorados.

Toda essa questão foi analisada com as artesãs, discutindo-se com elas a necessidade de retomarem o controle de todo o processo, do plantio da cuieira à coleta da cuia, do tingimento com cumatê ao rascunho dos desenhos, enfim, o domínio pleno do processo de produção até a comercialização das cuias. E parte do plano traçado referia-se à recuperação dos padrões ornamentais abandonados ao longo do tempo. Era importante que elas voltassem a criar seus



próprios rascunhos, pois eles tanto eram o elemento definidor da identidade social daquelas comunidades e impulsionador da auto-estima das mulheres quanto agregavam valor ao produto que elas faziam. E elas aceitaram o desafio.

Foi elaborada então uma espécie de cartilha que visava a registrar os padrões tradicionais presentes em objetos de coleções particulares e de instituições como o Museu de Folclore/CNFCP/MinC, o Museu Nacional/UFRJ e o Museu do Índio/Funai, no Rio de Janeiro, o MAE/USP, em São Paulo, e o Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém.

Junto a esse trabalho de resgate, de recuperação de padrões antigos que a comunidade havia olvidado, agregamos coisa nova. Especialmente no Pará, encontrava-se muito em voga o emprego do grafismo indígena na decoração das cuias. Propusemos então às artesãs que, em vez de usarem os padrões dos povos xinguanos ou os desenhos carajá, distanciados da tradição cultural de Santarém, e já que os grupos indígenas dali haviam sido dizimados, recuperassem os padrões da cerâmica tapajônica, referência do passado da região. Foi feito então um levantamento iconográfico em publicações sobre arqueologia que abordavam o tema e no setor de arqueologia do MAE, em São Paulo, registrando padrões, para que as artesãs, tendo acesso a eles, pudessem desenvolvê-los nos objetos que criam.

O material coletado foi incorporado aos desenhos tradicionais de cuias também registrados. Reunidos numa espécie de cartilha, foram então devolvidos para a comunidade, que pôde voltar a trabalhar com padrões já perdidos, criando novos repertórios para a decoração das cuias.

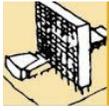
Enfim, não foi preciso desenhar uma coleção para essas pessoas. Porque partimos do pressuposto de que elas são capazes, detêm um saber, o domínio de uma arte, e chegam a bons resultados sem que tenhamos necessariamente que levar-lhes a solução, especialmente plástica, do que fazem.

O quarto ponto que quero destacar é que:

Artesanato é ritmo, artesanato é tempo de produção

Esta é uma grande questão para todos nós que resolvemos enfrentar o desafio de equacionar o binômio artesanato e mercado. Lidando com a comercialização, o mercado acaba por exigir uma continuidade de produção que o artesanato muitas vezes não atende. Dois exemplos:

Alguns de vocês já ouviram falar na comunidade de Berilo, um dos mais conhecidos pólos de produção de tecelagem no Vale do Jequitinhonha. Num determinado ano, Berilo estava lotada de peças para vender. Eram colchas, cobertas, toalhas, caminhos de mesa, almofadas, enfim, a



tecelagem tradicional que o mercado dos grandes centros urbanos como Rio e São Paulo, ávido, aprendeu a admirar e a consumir. E, lá no Vale, a população com fome, resultado do ano de seca que matou a lavoura e as criações. Como em todo tempo de seca, uma vez que a agricultura tornara-se inviável, restou tempo para o trabalho artesanal e os estoques haviam crescido. Então, ao saber dessa situação, organizamos a toque de caixa uma exposição no Rio de Janeiro de modo que, com a venda da produção, as conseqüências do flagelo pudessem ser minimizadas; conseguimos levar todo o material e também quatro artesãs para a inauguração da mostra.

No dia da inauguração, tudo organizado, chegaram ao Rio as artesãs. Elas haviam saído do Jequitinhonha e viajado cerca de 16 horas. Chegaram cansadas mas, com certeza, esperançosas de realizar boas vendas. Uma das primeiras providências que tomei foi perguntar se não queriam telefonar para Berilo para dar notícia da viagem. Quando ligaram, souberam que, mal haviam partido, começara a chover sem parar. As mulheres simplesmente enlouqueceram: não queriam ficar ali, paradas no Rio; queriam voltar de imediato para casa, porque eram as primeiras chuvas do ano e, se elas deixassem passar essas chuvas, perderiam o tempo de plantar. O tempo do milho e do feijão. Elas tinham que voltar porque eram artesãs, mas eram também agricultoras.

Então, verifica-se que o artesanato, especialmente de zona rural, obedece a um ciclo de chuva e seca, de tempo de plantio e tempo de se fazer artesanato. Essa tem sido para nós uma variável difícil de lidar. O mercado quer a encomenda que não chegou, porque a artesã interrompeu a produção, parou para plantar o milho e o feijão. E uma coisa que nenhum de nós quer é desagregar alguém da terra, e temos, portanto, que descobrir formas de fazer o mercado entender isso.

Mais uma vez retomo o tema da educação patrimonial que, neste caso, deveria ser dirigida ao público consumidor. Ele deve ser informado e entender que o objeto artesanal que quer adquirir muitas vezes participa de um mundo cujo ritmo é regido por princípios diferentes daqueles que comandam o mundo capitalista onde imperam as leis do mercado, da compra e venda, da oferta e procura. Em termos de artesanato, muito do que se produz no Brasil é ditado por relações de parentesco, de vizinhança, de amizade, por compromissos com o santo de devoção, por fatores de ordem religiosa a partir dos quais até a promessa feita por outra pessoa me obriga a trabalhar ou impõe interdito a que eu trabalhe em determinado tempo do ano.

O quinto e último ponto que trago para conversar com vocês diz que:



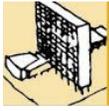
Artesanato pressupõe autoria e portanto tem a ver com os direitos de autor

Esta é uma questão ainda muito pouco discutida no Brasil, especialmente se estivermos falando de artesanato. Eu não sei até quando. Mas é bom que desde já busquemos discutir os direitos de autor, direitos de coletividade; como isso acontece, como se dão, quem é o detentor dos direitos sobre padrões, modelos, criações, etc. Muitas vezes definidos como anônimos porque integram coletivamente o repertório cultural de um grupo, esses saberes e expressões são patrimônio coletivo de uma comunidade.

Em Santarém, discutimos com as artesãs que não usassem os padrões xinguanos, carajás, etc., porque quem detém esses direitos são os povos do Xingu, os Carajás. Mas elas teriam o direito de usar os padrões da cerâmica arqueológica de Santarém, que é patrimônio daquele local.

E de novo o Pará nos oferece a matéria para pensar essa questão. Aqui em minha maleta estão os brinquedos de Abaetetuba, mais conhecidos como brinquedos do Círio de Nazaré, de Belém⁴. Dentre eles, um dos mais comuns é a cobrinha de miriti. A cobrinha apareceu uma vez numa novela de televisão. Um dos atores era paraense e, numa ida a Belém, por ocasião do Círio, comprou uma dessas cobrinhas. Retornando ao Rio, sugeriu ao diretor que, para compor melhor seu personagem, um tipo infantilizado que morava num ferro-velho, ele brincasse com a cobra. E durante vários capítulos ele apareceu brincando com a cobrinha. Foi o suficiente para causar um *frisson* no Brasil e todos queriam saber que cobrinha era aquela, de que era feita, de onde vinha. Logo descobriram Abaetetuba, e o comércio queria encomendar milhares de cobras dos artesãos, que não tinham condição alguma de produzir objetos naquelas proporções. Então foi acionada uma indústria de São Paulo que, usando a cobrinha artesanal como protótipo, criou uma cobrinha de plástico que hoje é vendida aos milhares pelas ruas de Belém, por ocasião dos festejos do Círio, ao preço de R\$ 1,00, concorrendo com a cobrinha artesanal de miriti que custa R\$ 4,00. E nunca se pagou um centavo de direitos de autor. É bem verdade que esse tipo de direito não está regulamentado. No Brasil, até hoje, há discussões para se criar uma legislação que proteja os direitos coletivos, difusos, defendendo as comunidades e seus patrimônios imateriais.

Penso que nós devemos urgentemente começar a discutir os direitos patrimoniais. Acho que os objetos do Artesanato Solidário estão ganhando uma expressão nacional grande, pela qualidade e por tudo que são. E em função disso seus produtores – os artesãos – devem ter seus direitos resguardados.



Morei um tempo na Noruega e aquela cultura tem uma coisa muito interessante: determinadas músicas nunca são aplaudidas. Na primeira vez em que eu assisti a uma apresentação, eu aplaudi, e depois alguém me segredou: "Essa música não se aplaude, porque é uma música de protesto, de denúncia das condições sociais. Então todo mundo a leva para casa para pensar". E eu proponho que façamos isso, levemos para casa e pensemos em todas essas questões.

NOTAS

1- Refiro-me à mesa-redonda realizada no dia 26 de setembro de 2002, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, como evento ligado à Exposição Artesanato Solidário, do Programa Artesanato Solidário.

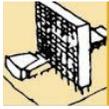
2- Trata-se do **Projeto Cerâmica Tradicional do Médio São Francisco: Povoado de Passagem, Barra/BA**, desenvolvido, nos anos de 2002 e 2003, pelos pesquisadores Elizabete Mendonça e Ricardo Gomes Lima, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Funarte/Minc, e Maria José Chaves Ramos, do Instituto de Artesanato Visconde de Mauá/Setras/Governo da Bahia, numa parceria entre esses órgãos e a Prefeitura Municipal de Barra, no âmbito do Programa Artesanato Solidário/Comunitas e com recursos da Petrobras. Para mais informações sobre a condução do projeto, ver o catálogo **Ribando potes: cerâmica de Passagem**, 2003.

3- Sob patrocínio da Petrobras, e no âmbito do Programa Artesanato Solidário, o Projeto Cuias de Santarém foi realizado no período de 2002 e 2003, nas comunidades de Centro e Enseada do Aritapera, Cabeça d'Onça, Carapanatuba e Surubim-Açu. Coordenado pela antropóloga Luciana Gonçalves de Carvalho, foi resultado de parceria estabelecida entre o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Funarte/Minc, o Sebrae do Pará e o Grupo Consciência Indígena. Para mais informações sobre o projeto, ver o catálogo Cuias de Santarém, 2003.

4- Acerca da produção artesanal dos brinquedos, ver o catálogo O brinquedo que vem do norte, 2002.

BIBLIOGRAFIA

Carvalho, Luciana. **Cuias de Santarém**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2003. [Sala do Artista Popular, 108].



Lima, Ricardo Gomes. **Figureiros de Taubaté**. Rio de Janeiro: Funarte, INF, 1986. [Sala do Artista Popular 28].

LIMA, Ricardo. **Estética e gosto não são critérios para o artesanato**. Artesanato, produção e mercado: uma via de mão dupla. São Paulo, Programa Artesanato Solidário, 2002.

MEIRELES, Cecília. **As artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

Carvalho, Luciana Gonçalves de; Lima, Ricardo Gomes. **O brinquedo que vem do norte**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2002. [Sala do Artista Popular, 102].

RABAÇAL, Alfredo João. **Cerâmica figurativa do Vale do Paraíba (São Paulo) Brasil**. Separata das "Actas do Congresso Internacional de Etnografia", promovido pela Câmara Municipal de Santo Tirso, de 10 a 18 de julho de 1963. V. 2. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1965.

Mendonça, Elizabete; Lima, Ricardo Gomes. **Ribando potes: cerâmica de Passagem**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2003. [Sala do Artista Popular, 113].

PALESTRA ARTESANATO SOLIDÁRIO / CENTRAL ARTESOL - 2005