



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Tecnologia e Ciências

Escola Superior de Desenho Industrial

Maristela Pessoa Ramos

**O bordado que se expande e vira Ponto de Cultura de Rio das Flores:
questões entre o design e o artesanato e o processo de criação da
Florart, no Sul Fluminense**

Rio de Janeiro

2019

Maristela Pessoa Ramos

**O bordado que se expande e vira Ponto de Cultura de Rio das Flores:
questões entre o design e o artesanato e o processo de criação da
Florart, no Sul Fluminense**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientador: Prof. Dr. Washington Dias Lessa

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a. Zoy Anastassakis

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CTC/G

R175 Ramos, Maristela Pessoa.

O bordado que se expande e vira Ponto de Cultura de Rio das Flores :
questões entre o design e o artesanato e o processo de criação da Florart, no
Sul Fluminense / Maristela Pessoa Ramos. - 2019.

245 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Washington Dias Lessa.

Coorientadora: Profª. Dra. Zoy Anastassakis.

Tese (Doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola
Superior de Desenho Industrial.

1. Design e artesanato - Teses. 2. Empreendedorismo - Teses. 3. Florart
- Teses. 4. Bordado - Teses. I. Lessa, Washington Dias. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. III. Título.

CDU 7.05+745

Bibliotecária: Marianna Lopes Bezerra CRB7/6386

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Maristela Pessoa Ramos

**O bordado que se expande e vira Ponto de Cultura de Rio das Flores:
questões entre o design e o artesanato e o processo de criação da
Florart, no Sul Fluminense**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Aprovada em 26 de novembro de 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Washington Dias Lessa (Orientador)

Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof.^a Dr.^a Bárbara Peccei Szaniecki

Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof.^a Dr.^a Maria da Graça Muniz Lima

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Maria Elisabeth de Andrade Costa

Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - CNFCP/IPHAN

Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima

Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho às mulheres da minha família (biológica e afetiva), minhas amadas avós Esmeralda e Francisca. E, as queridas tias Ademarina, Ester, Laura e Victória, com as quais tive o privilégio de conviver, exemplos de esteio, sabedoria, determinação, criatividade, habilidades, afetividade e perseverança.

RESUMO

RAMOS, Maristela Pessoa. *O bordado que se expande e vira Ponto de Cultura de Rio das Flores: questões entre o design e o artesanato e o processo de criação da Florart, no Sul Fluminense*. 2019. 245 f. Tese (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Esta tese, de doutoramento em Design, desenvolvida, no PPDESDI-UERJ, busca evidenciar como foram percebidas as ações entre o design e o artesanato, além de recuperar o processo de criação da Florart (Associação de Artesãos Manuel Duarte e Porto das Flores), em Rio das Flores, cidade histórica do Vale do Café, no sul fluminense, entre 2003-2018. A partir dos depoimentos das principais agentes envolvidas neste processo foram combinadas diversas fontes. No fim de 2003, um grupo de mulheres é incentivado pelo padre das paróquias de Manuel Duarte (RJ) e Porto das Flores (MG) a direcionarem os trabalhos manuais de bordado, crochê e tricô para a geração de renda. Ocorre que já, na segunda reunião, são definidos os papéis de coordenação (Cidinha Rechden), de transmissão das técnicas de agulha e linha (D. Hosana e Tia Gene), bem como os horários e as estratégias dos encontros semanais. Assim, em janeiro de 2004, são iniciadas as atividades. E nesse mesmo ano são ofertadas, na região, ações de cunho empreendedor com vistas ao desenvolvimento local, de fomento ao turismo histórico e ao artesanato. Tal fato faz com que o processo embrionário dessa associação conte com diversos apoios e consultorias de design e gestão. Assim, mesmo antes de sua formalização, que acontece em 2005, a associação firma parceria com o SEBRAE RJ (2004-2016). Posteriormente, também angaria o apoio de FURNAS (2006-2008) e da Prefeitura de Rio das Flores (2006-2018). Em 2009, a Florart torna-se um Ponto de Cultura de artesanato, cuja chancela é obtida por meio de edital do MinC-Secretaria estadual de Cultura (2010-2014). Pontua-se que com a diminuição de ações de fomento ao artesanato por parte das políticas públicas, a partir de 2016, a associação participa das ações promovidas pela Rede Asta (2016-2018) e, integra a rede de artesãs criadas por esta entidade não governamental. Para auxiliar a contextualização, buscou-se recuperar a historiografia e a formação socioeconômica de Rio das Flores, cidade do território do Vale do Café, onde o turismo e o artesanato surgem e são incentivados como alternativas econômicas para a região. Além disso, são mencionadas as estratégias, as negociações e as disputas presentes no processo da Florart, bem como de que maneira estas se inserem no referido contexto. Destaca-se, especialmente, como o bordado, técnica com a qual a associação inicia as suas atividades, configura-se como um saber-fazer feminino, a ponto de integrar como disciplina escolar a formação social de várias gerações de mulheres, cujo aprendizado requer a concentração, a atenção e o condicionamento corporal para o domínio e a precisão de gestos. Ademais, destacam-se também algumas questões que atravessam os campos do design e do artesanato, tais como os valores atribuídos a cada campo, como a aproximação entre ambos é percebida no contexto brasileiro, e as contribuições dessa dinâmica nas ações entre o design e o artesanato ocorridos no processo peculiar da Florart.

Palavras-chave: Design e artesanato. Bordado. Empreendedorismo. Florart. Ponto de Cultura. Rio das Flores.

ABSTRACT

RAMOS, Maristela Pessoa. *The embroidery that expands and becomes Rio das Flores Ponto de Cultura: issues between the design and the craftsmanship and the process of creating the Florart in the Fluminense South*. 2019. 245 f. Tese (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

This PhD thesis in Design, developed at PPDESDI-UERJ, seeks to highlight how the actions between design and craft were perceived, as well as recovering the creation process of Florart (Association of Manuel Duarte and Porto das Flores), in Rio das Flores, the historic city of *Vale do café*, in the south of the state of Rio de Janeiro, between 2003-2018. And from the testimonials of the main agents involved in this process were combined several sources. At the end of 2003, a group of women is encouraged by the parish priest of Manuel Duarte (RJ) and Porto das Flores (MG) to direct the handicraft of embroidery, crochet and knitting for income generation. It happens that already at the second meeting, the roles of coordination (Cidinha Rechden), transmission of needle and thread techniques (D. Hosana and Aunt Gene), as well as the times and strategies of the weekly meetings are defined. Thus, in January 2004, the activities began. And in this same year, entrepreneurial actions are offered in this region with a view to local development, fostering historical tourism and handicrafts. This fact makes the embryonic process of this association count on several support and consultancy of design and management. Thus, even before its formalization, which happens in 2005, it establishes a partnership with SEBRAE RJ (2004-2016). It also has the support of FURNAS (2006-2008) and the Rio das Flores City Hall (2006-2018). In 2009, Florart becomes a *Ponto de Cultura*, whose seal is obtained through a notice from the MinC-State Department of Culture (2010-2014). It is pointed out that with the reduction of actions to promote handicrafts, by public policies, from 2016, this association participates in actions promoted by Rede Asta (2016-2018) and integrates the network of artisans created by this entity non-governmental. To help contextualization, we sought to recover the historiography and socioeconomic formation of Rio das Flores, a city in the territory of the *Vale do Café*, for which tourism and handicrafts emerge and are encouraged as economic alternatives for this region. In addition, the strategies, negotiations and disputes in the Florart process are mentioned, as well as how they fit into this context. Especially as embroidery, the technique with which the association begins its activities, it is configured as a feminine know-how, to the point of integrating as a school discipline the social formation of several generations of women, whose learning requires concentration, attention and body conditioning for mastery and precision of gestures. In addition, there are also some issues that cross the fields of design and crafts. Such as the values that are attributed to design and craftsmanship. And, as it is perceived the approximation between the two fields in the Brazilian context, which reverberate and contribute to the actions between design and craftsmanship occurred in the peculiar process of Florart.

Keywords: Design and Crafts. Embroidery. Entrepreneurship. Florart. Ponto de Cultura. Rio das Flores.

Num golpe divino, a aranha foi convertida em pessoa. Quando ela, já transfigurada, se apresentou no mundo dos humanos logo lhe exigiram a imediata identificação. Quem era, o que fazia?

– Faço arte.

– Arte?

E os humanos se entreolharam, intrigados. Desconheciam o que fosse arte. Em que consistia? Até que um, mais velho, se lembrou. Que houvera um tempo, em tempos de que se perdera memória, em que alguns se ocupavam de tais improdutivos afazeres. Felizmente, isso tinha acabado, e os poucos que teimavam em criar esses pouco rentáveis produtos – chamados de obras de arte –, tinham sido geneticamente transmutados em bichos. Não se lembrava bem em que bichos. Aranhas, ao que parece.

Mia Couto,
O fio da Miçanga, (infinita fiandeira)

AGRADECIMENTOS

Agora é o momento de retribuir minha felicidade e os novos conhecimentos adquiridos com as pessoas envolvidas direta e indiretamente, com as quais pude contar para chegar até aqui. Se um ciclo se encerra, com a entrega desta tese, igualmente uma nova fase se instaura após sua defesa. Retorno a ESDI, esse afetivo e significativo lugar, depois de ter me graduado em design, em 1989, curso de excelência que me inseriu no mercado de trabalho, durante o qual, além dos diversos aprendizados, fiz valorosos e queridos amigos.

Agradeço aos meus pais – Neide Pessoa e Nilson Amaral –, pelo afeto e incentivo; pessoas com quem posso contar em todos os momentos; à minha querida filha Luísa que pacientemente, durante todo o período da pesquisa, ouviu inúmeras vezes a história da Florart e tudo que envolveu o processo desta pesquisa.

Agradeço igualmente à Cidinha, Conceição, Tia Genê, Linéia, Marcinha, Cida Costa, Bárbara, Glória, D. Carmen, Regina Sandra, Rosângela, Edna e Cida Delgado pelo acolhimento e por compartilharem comigo suas memórias. Gostaria de agradecer o estímulo da queridíssima e grande amiga Dr^a Inês Mariozzi, pelo incentivo que me permitiu acreditar e valorizar minhas ideias e conhecimentos. Certamente, sem sua intervenção, este momento não seria possível. E ao apoio das queridas Prof^{as} Thaís Vieira e Marisa Brandão, bem como os amigos de plantão, Fernando Rocha, Carmen Dolores e Camila Infante. Ao Rodrigo Lima Prestes e à Rosa Lima meus agradecimentos, pelas leituras e críticas ao meu texto. Pessoas especiais pela competência, sensibilidade e grande generosidade. Aos coletivos São Vocês e Coralito, pela torcida permanente.

Agradeço ao corpo de professores do PPDESDI, ao Prof. Washington Dias Lessa e Prof^a Zoy Anastassakis pela orientação e co-orientação da tese; aos professores Marcos Martins e André Oliveira pelos conteúdos enriquecedores para minha pesquisa. Um especial agradecimento às profas. Graça Lima e Bárbara Szaniecki pelos apoios imprescindíveis, na reta final. Aos professores Daniel Portugal, Lygia Segala, Raquel Noronha e Ricardo Lima pelas críticas, na etapa de qualificação que me fizeram redirecionar e encontrar um caminho mais instigante e profícuo. E, no período da graduação, agradeço aos queridos Prof^a Silvana Miceli Araújo e Prof. Gabriel do Patrocínio por me apresentarem a antropologia e a fotografia, e a indicação para o estágio no Instituto Nacional do Folclore, INF, atual, CNFCP-IPHAN. E, à equipe desse centro, no qual estagiei e trabalhei, pelas possibilidades profissionais, que se inauguraram não só pelas abordagens e campos de conhecimentos, mas, sobretudo pelo exemplo de competência e comprometimento. Particularmente, pelos múltiplos caminhos a que pude ter acesso depois dessa experiência, em especial à Prof^a Lygia Segala e ao Prof. Ricardo Lima.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Oficina de bordado para alunos da Rede Municipal.....	26
Figura 2	Oficina de bordado para alunos da Rede Municipal.....	26
Figura 3	Oficina de bordado para alunos do Instituto Benjamin Constant.....	26
Figura 4	Bordados da Tramas do Porto.....	28
Figura 5	Almofada do grupo Bordado Carioca.....	28
Figura 6	Oficinas de bordados na praça.....	29
Figura 7	Ateliê Bangalô.....	29
Figura 8	Ponto de Cultura Fio Mágico.....	29
Figura 9	Bordados de Natividade.....	30
Figura 10	As Bordadeiras - Tampo de puf.....	31
Figura 11	Folder do Festival de 2018.....	35
Figura 12	O trabalho feminino – Redeira (Tecerã).....	47
Figura 13	O trabalho feminino – Quituteira.....	47
Figura 14	O trabalho feminino – Rendeiras.....	47
Figura 15	O trabalho feminino – Rendeira.....	47
Figura 16	Uma senhora de algumas posses em sua casa, Debret (1823).....	50
Figura 17	Caderno de bordado.....	51
Figura 18	Revista <i>A Arte de Bordar</i> , 1933. Com riscos de bordado.....	51
Figura 19	Caderno de bordado.....	51
Figura 20	Publicação <i>Biblioteca de Arte de Bordar</i> . Para enxoval de bebê.....	51
Figura 21	Amostra de bordado.....	52
Figura 22	Vários tipos de bainha aberta (fio puxado).....	52
Figura 23	Amostra de bordado.....	53
Figura 24	Amostra de bordado.....	53
Figura 25	Amostra de bordado.....	53
Figura 26	Amostra de bordado.....	53
Figura 27	Mostuário de pontos mais usados.....	54
Figura 28	Tapeçaria e ponto reto.....	54
Figura 29	Ponto Cruz.....	55
Figura 30	Roupas de Ronaldo Fraga.....	68
Figura 31	Mestre Espedito Seleiro.....	69
Figura 32	Cadeira Cangaço.....	69

Figura 33	Sandálias, Bolsas, Mochilas e carteiras – Espedito Seleiro.....	69
Figura 34	Poltrona – Espedito Seleiro.....	70
Figura 35	Sofá - Espedito Seleiro.....	70
Figura 36	Capas dos livros de Roger Mello - João por um fio e Nau Catarineta.....	70
Figura 37	Catálogos da Sala do Artista Popular.....	76
Figura 38	Publicações do Artesanato Solidário e ArteSol.....	77
Figura 39	Catálogos Talentos do Brasil.....	78
Figura 40	Logotipo da Rede Asta e as sócias da Rede.....	83
Figura 41	A Catálogo da Rede Asta.....	85
Figura 42	Rede Asta se desdobra na “plataforma entusiasta”.....	87
Figura 43	Mapa do estado do Rio de Janeiro.....	89
Figura 44	Pórtico de Rio das Flores.....	89
Figura 45	Negras descascando mandioca.....	96
Figura 46	Negras descansando após o trabalho.....	96
Figura 47	Negras pilando o café.....	97
Figura 48	Rendeiras.....	97
Figura 49	Dança do batuque.....	99
Figura 50	Brasão de Rio das Flores.....	101
Figura 51	Praça principal da cidade.....	101
Figura 52	Mapa rodoviário (1995).....	102
Figura 53	Imagens do Google do Distrito de Manuel Duarte.....	103
Figura 54	As gravuras feitas pelos naturalistas.....	105
Figura 55	Fazenda Paraizo.....	106
Figura 56	Sede da Fazenda Paraizo.....	107
Figura 57	Antiga parada de trem.....	107
Figura 58	Logotipo da Estrada de Ferro Comércio e Rio das Flores.....	109
Figura 59	Locomotiva Rio Preto.....	109
Figura 60	Os gráficos mostram a origem dos recursos da Prefeitura.....	113
Figura 61	Os gráficos mostram a origem dos recursos da Prefeitura.....	114
Figura 62	Salão paroquial e Igreja de NSa. Aparecida.....	117
Figura 63	Grupo de artesãs.....	118
Figura 64	Eventos no Salão Paroquial.....	119
Figura 65	Eventos no Salão Paroquial.....	120
Figura 66	Oficinas com D. Hosana.....	124

Figura 67	Primeiras Oficinas.....	124
Figura 68	Toalha de banho bordada.....	129
Figura 69	1ª Placa de sinalização da Florart,.....	130
Figura 70	Garagem.....	132
Figura 71	Aulas de bordados.....	133
Figura 72	Aulas de bordados.....	134
Figura 73	Estatuto de fundação da Associação,.....	135
Figura 74	Mapa do território da Florart.....	138
Figura 75	Etapas do bordado de aplicação.....	139
Figura 76	Aula de bordado.....	140
Figura 77	Bordado de aplicação.....	140
Figura 78	Materiais.....	140
Figura 79	Sede da Florart, em 2006.....	142
Figura 80	Igreja de Nossa Senhora Aparecida.....	142
Figura 81	Cidinha Rechden.....	143
Figura 82	Conceição.....	145
Figura 83	Tia Genê.....	147
Figura 84	Linéia de Paiva.....	148
Figura 85	Marcinha.....	150
Figura 86	Cida Costa.....	152
Figura 87	Bárbara Rodrigues.....	154
Figura 88	Glória Magalhães.....	155
Figura 89	D. Carmen.....	157
Figura 90	Regina Sandra.....	158
Figura 91	Rosângela.....	161
Figura 92	Valores dos produtos artesanais.....	170
Figura 93	Feiras e eventos regionais.....	174
Figura 94	Feiras e eventos regionais.....	174
Figura 95	Produtos desenvolvidos para o Tour da Experiência.....	181
Figura 96	Produtos desenvolvidos para o Tour da Experiência.....	182
Figura 97	Oficina.....	183
Figura 98	Organização de tecidos.....	183
Figura 99	Inauguração da sede e da oficina da Florart.....	184
Figura 100	Inauguração da sede e da oficina da Florart.....	185

Figura 101	Produtos de taboa.....	186
Figura 102	Loja da Florart.....	187
Figura 103	Loja da Florart.....	187
Figura 104	Placa de sinalização externa.....	188
Figura 105	Placas de inauguração.....	188
Figura 106	Loja da Florart.....	189
Figura 107	2ª inauguração do showroom após reforma.....	189
Figura 108	Loja da Florart. Planta baixa.....	189
Figura 109	Loja da Florart.....	189
Figura 110	Loja da Florart.....	190
Figura 111	Loja da Florart.....	190
Figura 112	Loja da Florart.....	190
Figura 113	Vista da fachada posterior.....	191
Figura 114	Área externa na estação.....	191
Figura 115	Diploma da Folia de Reis.....	195
Figura 116	Reportagem em um jornal local.....	195
Figura 117	Título de Ponto de Cultura.....	197
Figura 118	Logotipo.	198
Figura 119	Artesãs da Florart.....	199
Figura 120	Folheto da Florart.....	200
Figura 121	Folheto da Florart.....	201
Figura 122	Oficinas de criatividade.....	202
Figura 122	Almofadas bordadas.....	202
Figura 124	Oficinas de encadernação e cartonagem com os jovens.....	203
Figura 125	Na exposição Rio São Francisco um rio Brasileiro.....	203
Figura 126	Peças da coleção Rio São Francisco.....	204
Figura 127	Visita ao Museu da Chácara do Céu.....	205
Figura 128	Visita ao grupo Toque de Mão.....	205
Figura 129	Oficinas com as crianças.....	206
Figura 130	Personagens do carnaval.....	207
Figura 131	Folia de Reis.....	208
Figura 132	As cavalgadas.....	208
Figura 133	Comemorações de Nossa Senhora Aparecida.....	209
Figura 134	Comemorações de Nossa Senhora Aparecida.....	209

Figura 135	Convite para oficina de bordado.....	210
Figura 136	Diploma da comissão de cultura da ALERJ.....	211
Figura 137	Círculo de empreendedoras.....	212
Figura 138	Interferências estético-formais.....	214
Figura 139	Atividades da Bárbara.....	218
Figura 140	Modelo entregue a bordadeira.....	218
Figura 141	Entrega e recebimento de material.....	219
Figura 142	Entrega e recebimento de material.....	219
Figura 143	Oficina no final de um dia de trabalho.....	220
Figura 144	Rotinas da Cidinha.....	221
Figura 145	Rotinas da Cidinha.....	222
Figura 146	Rotinas da Cidinha.....	222
Figura 147	Cidinha participa de reuniões.....	223
Figura 148	Pasta com riscos.....	225
Figura 149	Caixas de peças bordadas.....	225
Figura 150	Visita das alunas da FAETEC.....	227
Tabela 1	As ações de design e artesanato na visão de Bonsiepe.....	72

LISTA DE SIGLAS E ABREVIÇÕES

ABAV	Associação Brasileira dos Agentes de Viagem
ALERJ	Assembleia Legislativa do estado do Rio de Janeiro
APLS	Arranjos Produtivos Locais
ARTENE	Artesanato do Nordeste
ArteSol	Artesanato Solidário
BNDES	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
CCC	Centro Cultural dos Correios
CCJF	Centro Cultural da Justiça Federal
CCPF	Centro de Conservação e Preservação Fotográfica
CDFB	Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro
CDN	Conselho deliberativo nacional
CEBRAE	Centro Brasileiro de Apoio à Pequena e Média Empresa
CEF	Caixa Econômica Federal
CETEP	Centros de Tecnologia e de Educação Profissional
CNF	Comissão Nacional de Folclore
CNFPC	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
CNG	Conselho Nacional de Geografia
CNRC	Centro Nacional de Referência Cultural
Code/KADK	Codesign Research Center, Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Design
CRAB	Centro de Referência do Artesanato Brasileiro do SEBRAE
CRE	Coordenação Regional de Educação
CVT	Centros Vocacionais Tecnológicos
EAT	Escolas de Artes Técnicas
Embratur	Instituto Brasileiro de Turismo
EMC	Educação Moral e Cívica
ESDI	Escola Superior de Desenho Industrial
ETE	Escolas Técnicas
FAETEC	Fundação de Apoio à Escola Técnica
FAETERJ	Faculdades de Educação Tecnológica do Estado do Rio de Janeiro
FARM	Plantage Confecção e Comércio de Roupas LTDA
FEBEM	Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor

FGV	Fundação Getúlio Vargas
FIESP	Federação das Indústrias do Estado de São Paulo
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
FURNAS	Furnas Centrais Elétricas S.A.
IA	Instituto de Artes da UERJ
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IMS	Instituto Moreira Salles
INCRA	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
INEPAC	Instituto Estadual do Patrimônio Cultural
INF	Instituto Nacional do Folclore
IPEA	Instituto de Pesquisas Econômicas e Aplicadas
IPHAN	Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ISERJ	Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro
ISEPAM	Instituto Superior de Educação Professor Aldo Muylaert
LaDA	Laboratório de Design e Antropologia
MAM-BA	Museu de Arte Moderna da Bahia
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MDA	Ministério do Desenvolvimento Agrário
MDIC	Ministério da Indústria, Comércio Exterior e Serviços
MinC	Ministério da Cultura
MPEs	Micro e Pequenas Empresas
OIT	Organização Internacional do Trabalho
OMPI	Organização Mundial de Propriedade Intelectual
OSCIP	Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
PAB	Programa de Artesanato Brasileiro
PACA	Programa de Apoio às Comunidades Artesanais
PCV	Programa Cultura Viva
PIB	Produto Interno Bruto
PNDA	Programa Nacional de desenvolvimento do Artesanato
PNUD	Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
PPDESDI	Programa de Pós Graduação em Design da ESDI
PPGartes	Programa de Pós Graduação em Artes da UERJ
PRODEC	Desenvolvimento da Economia da Cultura
PROMOART	Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural
PUC-Rio	Pontifícia Universidade Católica do Rio

RFFSA	Rede Ferroviária Federal
SAP	Sala do Artista Popular
SEBRAE NA	Serviço Brasileiro de Apoio às Pequenas e Micro Empresas Nacional
SEBRAE RJ	Serviço Brasileiro de Apoio às Pequenas e Micro Empresas Rio de Janeiro
SecCult RJ	Secretaria Estadual de Cultura
SecTur-RJ	Secretaria Estadual de Turismo
SENAC	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial.
SEPLAN	Secretaria de Planejamento
SESC	Serviço Social do Comércio
SESI	Serviço Social da Indústria,
SICAB	Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro
SPHAN	Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SUDENE	Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste
TCE	Tribunal de Contas do Estado
UCAM	Universidade Cândido Mendes
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura
UNIRIO	Universidade do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	18
1	QUESTÕES DO ARTESANATO E DO DESIGN. PANORAMA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE FOMENTO E VALORES ATRIBUÍDOS ÀS PRODUÇÕES ARTESANAIS. A ORIGEM DAS AÇÕES ENTRE O DESIGN E O ARTESANATO NO BRASIL.....	40
1.1	Notas sobre o artesanato.....	42
1.1.1	<u>Representações do artesanato como trabalho vinculado ao território.....</u>	44
1.1.2	<u>O bordado como saber-fazer disciplinador na formação feminina.....</u>	49
1.2	Notas sobre o design como expressão do pensamento moderno.....	59
1.2.1	<u>Os olhares pioneiros e as ações de design e artesanato no Brasil.....</u>	61
1.2.2	<u>A busca por uma identidade brasileira para o design.....</u>	67
1.3	A relação cultura e mercado nas produções artesanais: PACA, SAP, SEBRAE, Artesanato Solidário e Rede Asta.....	72
2	AS CONDIÇÕES DE SURGIMENTO DA CIDADE DE RIO DAS FLORES NO VALE DO CAFÉ, NO SUL FLUMINENSE.....	89
2.1	O surgimento de Rio das Flores no Vale do Café.....	101
2.2	A situação atual de Rio das Flores, fontes de receitas além dos royalties petróleo.....	113
3	A CRIAÇÃO DA FLORART A PARTIR DO PONTO DE VISTA DE SUAS INTEGRANTES.....	116
3.1	A convocação do padre Pedrinho e a formação inicial do grupo.....	118
3.2	As artesãs da Florart entrevistadas na pesquisa de campo.....	142
4	AS POSSIBILIDADES EMPREENDEDORAS E AS PRIMEIRAS PARCERIAS DA FLORART: SEBRAE-RJ, FURNAS E PREFEITURA DE RIO DAS FLORES.....	165
4.1	Políticas públicas para empreendedores e artesãos.....	165
4.2	O programa de artesanato do SEBRAE: as ações e as categorias.....	168
4.3	A parceria do SEBRAE RJ com a Florart (2004-2016).....	173
4.4	A parceria de FURNAS com a Florart (2006-2008).....	181
4.5	A parceria da Florart com a Prefeitura de Rio das Flores (2006-2018).....	184
5	O TRABALHO MANUAL SE TRANSFORMA EM PONTO DE CULTURA (2009-2014). O INGRESSO NO CÍRCULO DE EMPREENDEDORAS DA REDE ASTA (2016-2018). COMO FAZEM O BORDADO HOJE.....	193
5.1	A parceria com o Programa Cultura Viva (2009-2014).....	193

5.2	A Mobilização e o empoderamento de artesãs e a parceria com a Rede Asta (2016-2018).....	211
5.3	Como fazem o bordado, em 2018, e como pensam o futuro da associação. Os desdobramentos do bordado na região.....	217
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	228
	REFERÊNCIAS	239

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo central recuperar como foram percebidas as ações entre o design e o artesanato ocorridas na Florart – Associação de Artesãos Manuel Duarte e Porto das Flores, em Rio das Flores, cidade Sul Fluminense, tendo por base as narrativas e as memórias das principais integrantes envolvidas nesse processo. Busca-se resgatar como foram percebidas essas ações, entre 2003 e 2018, o que surge, o que é incorporado na produção dessa associação após um prolongado contato com as diferentes parcerias estabelecidas com diversas instâncias (públicas e privadas), priorizando para a análise as atividades que envolvem o saber-fazer¹ do bordado. Além disso, busca-se evidenciar outras questões e peculiaridades presentes no encontro entre os dois campos, que emergem em meio a um cenário de fomento ao artesanato, pautado por discursos de cunho empreendedor e de desenvolvimento local, por parte do Serviço Brasileiro de Apoio às Pequenas e Micro Empresas (SEBRAE)², de inclusão e

¹ **Saber-fazer ou conhecimento processual** é um termo utilizado para descrever o conhecimento prático sobre como fazer alguma coisa, pode ser considerado como uma tradução literal das locuções *savoir-faire* (francês) e do *know-how* (inglês), credita-se sua origem, em 1838, para diferenciação entre o fazer manual e o fazer industrial no âmbito dos primeiros processos industriais. Disponível em: [«Know-how-Definition and More from the Free Merriam-Webster Dictionary»](#). Acesso em julho de 2019

Para Marcel Mauss a “reprodução da tradição” se vale do aprendizado das técnicas corporais que serão aprendidas durante a própria execução da atividade, bem como por meio de sua observação e de sua transmissão oral. (MAUSS, 2003). No entendimento tanto de Ingold como de Noronha o saber-fazer se expande para além do conhecimento técnico da prática artesanal. Para esses autores, além do conhecimento e procedimentos técnicos, no saber-fazer estão envolvidos não só as técnicas específicas de execução de um artefato, mas também a atenção, o condicionamento corporal e a adequação dos gestos, os quais estão combinados no processo para o domínio da técnica artesanal. (INGOLD, 2011; NORONHA, 2016).

No âmbito das discussões sobre bens culturais, essa expressão teria surgido da compilação entre saberes e modos de fazer. O saber-fazer passaria a ser uma expressão adotada em meio às discussões e ações, que envolvem o sistema de transmissão e o domínio dos conhecimentos tradicionais. (Nota da autora). Assim, esses conteúdos passam a ser evidenciados sob as premissas do patrimônio imaterial trazidos à pauta a partir de 2000. Com o Decreto-lei nº 3.551, de agosto de 2000, os bens imateriais passam a ser registrados e são diferenciados em categorias dispostas em quatro livros, que tratam dos saberes e os modos de fazer; das formas de celebração (práticas sociais dos rituais de trabalho, de entretenimento ou de cunho religioso); das formas de expressão (manifestações literárias, musicais, cênicas e lúdicas); dos lugares (mercados, feiras, santuários, praças e espaços de práticas coletivas). (LÉVI-STRAUSS, 2001; LONDRES, 2017)

² O SEBRAE é uma entidade privada, criada pela Lei nº 8.029, de 1990, cuja atuação foi regulada pelo Decreto nº 99.570, de 9 de outubro de 1991, que a desvincula da administração pública federal, transformando-a num serviço social autônomo, denominado Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE), substituindo o Centro Brasileiro de Apoio à Pequena e Média Empresa (CEBRAE), vinculado à Secretaria de Planejamento (SEPLAN) da Presidência da República e posteriormente ao Ministério da Indústria e Comércio, entidade civil sem fins lucrativos, criada em 1972,

responsabilidade social, por parte de Furnas Centrais Elétricas S.A.(FURNAS)³, de diversidade cultural e importância econômica, por parte do Ministério da Cultura (Minc), da Secretaria Estadual de Cultura (SecCult RJ) e da Rede Asta⁴.

Em 2003, o padre Pedrinho – responsável por paróquias de Rio das Flores (RJ) e Belmiro Braga (MG) –, incentiva um grupo de mulheres dessa região para a criação de atividades empreendedoras, a partir do “saber-fazer” dos trabalhos manuais, que era de domínio do grupo, que passa a ser direcionado para a geração de renda. Vale destacar que logo na segunda reunião são definidas as primeiras ações e estratégias de trabalho, nas quais pessoas são escolhidas para exercerem algumas funções. Assim, são definidas a coordenação do grupo e as responsáveis pela capacitação nas técnicas artesanais. Cidinha Rechden, por sua experiência como empreendedora, é indicada para a coordenação das atividades. E D. Hosana e Tia Genê para a transmissão e o aperfeiçoamento das técnicas de agulhas e linhas (bordado, costura, crochê e tricô), a primeira por já coordenar, em sua casa, um grupo de bordadeiras e também ensinar a jovens e crianças as técnicas de ponto cruz e crochê, e a segunda, por ser exímia bordadeira e professora aposentada, que trabalhou e mora na região, desde a década de 1960. Assim, o compartilhamento das habilidades, a definição de estratégias e a

alterada pela Lei nº 8.154, de 28 de dezembro de 1990. O SEBRAE herda a estrutura dos Centros de Apoio às Pequenas e Médias Empresas (CEAGS) – unidades estaduais vinculadas ao Sistema CEBRAE Nacional, transformados em SEBRAES estaduais e do Distrito Federal. Essas unidades integram e implementam as ações do Sistema SEBRAE Nacional, respeitando as especificidades de cada estado. O SEBRAE tem por objetivos planejar, coordenar e orientar programas técnicos, projetos e atividades de apoio às micro e pequenas empresas, em conformidade com as políticas nacionais de desenvolvimento, particularmente as relativas às áreas industrial, comercial e tecnológica. “o SEBRAE foi estruturado através de um Conselho Deliberativo Nacional (CDN), um conselho fiscal, um conselho consultivo e uma diretoria executiva. O CDN, composto por 13 membros – sete representantes da iniciativa privada e seis do governo federal”. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/servico-brasileiro-de-apoio-as-micros-e-pequenas-empresas-sebrae>, acesso em setembro de 2019.

³ Empresa de economia mista controlada pela União, responsável pela produção e transmissão de energia, criada pelo decreto 41.066, em 1957. Composta por hidrelétricas e termoeletricas. Em 2009, seu sistema de transmissão, o maior da América Latina, contava com 19 mil quilômetros de linhas e 49 subestações, atendendo a 51% dos domicílios brasileiros de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo, Goiás, Tocantins, Mato Grosso, Paraná e o Distrito Federal. Sendo responsável por 65% do Produto Interno Bruto (PIB) nacional. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/furnas-centrais-eletricas-s-a>, acesso em setembro de 2019.

⁴ A Rede Asta inicialmente era um projeto do Instituto Realice, OSCIP, cuja proposta seria capacitar grupos de artesãs na cidade do Rio de Janeiro. A partir dessa experiência de capacitação, em 2006, surge o “Mãos Brasil”, para promover a venda em atacado de produtos artesanais para empresas, criando novas alternativas para as vendas de varejo com a Rede Asta. E, segundo Ramos, Lessa e Oliveira (2017), “a partir de 2011, o forte valor criado com a criação desta rede faz com que o Instituto Realice troque seu nome para Instituto Asta.” Fazendo com que o novo empreendimento passe a atuar “com quatro canais, todos acrescidos do nome Asta”: Rede Asta, Asta Web, Loja Asta e Asta Corp. (RAMOS, LESSA e OLIVEIRA, 2017). Mais detalhes ver capítulo I. Item 1.3

disponibilidade em transmitir as técnicas artesanais, bem como o sentido comunitário⁵ presentes entre os moradores dos distritos de Manuel Duarte e Porto das Flores, que têm por hábito mobilizarem-se para resolver coletivamente questões surgidas nesta localidade, tornam-se grandes trunfos no processo da Florart.

Tão logo o grupo se organiza, a Florart é contemplada por diversas parcerias de fomento do Programa de Artesanato do SEBRAE RJ (2004 a 2016), de FURNAS (2006 a 2008) e da Prefeitura de Rio das Flores (2006 a 2018). Posteriormente, concorre ao edital do MinC e SecCult RJ (2009 a 2014). E, a partir de 2016, também conta com o apoio da Rede Asta (2016-2018), entidade não governamental. O surgimento dessa associação é pautado, especialmente, pelos enfoques de desenvolvimento local, na região do Vale do Café, direcionados ao turismo histórico e, recentemente, à agroecologia e à gastronomia. Desde o início de suas atividades, antes mesmo da escolha do nome e de sua formalização jurídica, por meio dos apoios, a Florart tem acesso às consultorias de design e as ações dos projetos de cunho empreendedor. Em 2004, ocorrem as primeiras reuniões com os consultores vinculados às ações propostas pelo SEBRAE RJ.

Em 2005, a Florart formaliza-se como uma associação. Organiza suas atividades de geração de renda, a partir do saber-fazer dos “trabalhos manuais ou artesanato doméstico”⁶, o qual é considerado uma modalidade de trabalho artesanal, categorizado

⁵ Durante os depoimentos foram citados episódios em que houve a mobilização da comunidade de Manuel Duarte para resolver questões coletivas, como a campanha para arrecadar fundos para a compra de kits de higiene bucal para as crianças da escola, os bingos para a venda dos primeiros produtos da Florart ou ainda os mutirões de limpeza do Rio Preto. Em 2014, os moradores de Manuel Duarte participaram de ações voluntárias para fornecer roupa de cama para o hospital recém-inaugurado em Rio das Flores. A Florart participou confeccionando os lençóis. Algumas artesãs doaram seu tempo de trabalho.

⁶ Segundo o Termo de Referência do SEBRAE (2004-2010), o artesanato doméstico ou o trabalho manual caracteriza-se como uma ocupação secundária, realizada entre “as tarefas domésticas ou como um passatempo”. Diferindo-se das outras categorias artesanais por não ter referências culturais ou sequer fazer ajustes às demandas de mercado. Geralmente, segundo o documento, esses seriam feitos a partir da reprodução de moldes e padrões predefinidos, nos quais não sobressairia a criatividade de quem os fez. Nessa mesma publicação, as diversas modalidades de artesanato são categorizadas como: Arte popular; Artesanato indígena; Artesanato tradicional; Artesanato de referência cultural; Artesanato conceitual; bem como os Produtos alimentícios e Produtos semi-industriais (industriano). Nesse documento é estabelecida uma hierarquia, com a atribuição de valores aos artesanatos, na qual a arte popular seria a mais valorizada pelo mercado e os produtos semi-industriais os de menor valor. (MASCÊNE, 2010, p. 10- 41). Vale pontuar que mesmo reconhecendo e adotando termos como “tradição” e “referência cultural” para diferenciar as produções artesanais dos demais empreendimentos apoiados por essa agência, o discurso do SEBRAE utilizado nos projetos de artesanato está pautado pelas ações de requalificação e de adequação dos produtos à lógica do mercado (Nota da Autora). Essas mesmas categorias estabelecidas pelo Termo de Referência do SEBRAE, inicialmente em 2004 e revistas em 2010, são adotadas pelo Programa de Artesanato Brasileiro (PAB), com Portaria nº 29 06/10/2010 do

pelos programas de artesanato. O processo em curso na Florart propiciou a expansão dos trabalhos manuais e das habilidades femininas dos espaços privados das casas para a exposição e venda em espaço coletivo de uma associação. Para tal há a elaboração de discursos para o que é feito, como também são criadas estratégias e processos de negociação com as diversas instâncias do poder público, que vão sendo articulados ao longo do tempo. As parcerias atendem às diferentes demandas do grupo, que tem acesso a novos mercados, por meio da participação em feiras e eventos, bem como contam com as consultorias de design (SEBRAE RJ e Ponto de Cultura); compra de equipamentos e materiais (FURNAS) e cessão de uso de espaço para a Sede da Florart (Prefeitura de Rio das Flores).

A busca por sustentabilidade acaba conferindo a essa associação visibilidade. À produção, que a princípio estava restrita a Manuel Duarte e Porto das Flores, onde se originam as ações, posteriormente, são incorporadas outras produções de artesãos de Rio das Flores, bem como de municípios próximos que se agregaram à Florart. Inicialmente, as atividades mobilizam cerca de 20 a 30 pessoas de diferentes faixas etárias⁷. Em 2009, a Florart concorre ao edital do Programa Mais Cultura e recebe a chancela de Ponto de Cultura do estado do Rio de Janeiro (MinC - SecCult RJ). Sua produção sofre modificações e passa a ser categorizada como artesanato tradicional.⁸ Com os recursos obtidos com o edital, são feitas diversas ações entre 2009 e 2014.

Ministério de Desenvolvimento Indústria e Comércio (MDIC), a qual estabelece a Base Conceitual do Artesanato para o programa.

⁷ O número de participações das primeiras reuniões é impreciso. Nos depoimentos, algumas entrevistadas mencionam de 20 a 30 integrantes. Depois, o número de participações aumenta, o que talvez se justifique por conta dos recursos obtidos, em 2009, com o Edital Cultura Viva, com o qual a Florart recebe o título de Ponto de Cultura. Em 2010, há a expansão das atividades e a associação mobiliza, então, cerca de 80 artesãos, número muito expressivo para um empreendimento em uma cidade do interior, cuja população é de cerca de 8.000 habitantes e os pequenos empreendimentos têm no máximo de 3 a 4 pessoas. Nesse período, a Florart contava com o trabalho de outros grupos e artistas populares de Rio das Flores (Manuel Duarte e Santa Rosa), Valença (Santa Terezinha), no Rio de Janeiro, e Belmiro Braga (São José das Três Ilhas, Porto das Flores e Sobragy), em Minas Gerais. Com a vinda de outros artesãos, também foram incorporadas novas técnicas artesanais, como os trançados com taboa, o mosaico, a cerâmica, a marcenaria, o entalhe de santos em madeira e os produtos agrícolas e da culinária local (doces, compotas, café e cachaça). Atualmente, depois do término desse apoio, o número de associados e colaboradores foi reduzido em quase 50%, o que pode ser constatado na representação do mapa do território da Florart, no capítulo 3.

⁸ Segundo a Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI), o artesanato tradicional é um saber-fazer que é transmitido de geração a geração, que exige o domínio de técnicas, habilidades e conhecimentos, cuja aparência, concepção e estilo integram expressões culturais tradicionais. Essa modalidade de artesanato incorpora, assim, valiosos recursos naturais, sociais, históricos, tecnológicos e culturais capazes de movimentar tanto socialmente como economicamente as comunidades nas quais é praticada. Disponível em: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/pt/wipo_pub_tk_5.pdf, acesso em maio de 2019.

Assim, são realizadas visitas técnicas, compra de materiais, reformas e a produção de material de divulgação, bem como a contratação de designers para atender suas próprias demandas. A partir de 2016, com a diminuição de ofertas de ações de fomento por parte da esfera pública, a Florart faz parceria com a Rede Asta e passa a ser atendida por essa instituição, que criou uma rede para divulgação e venda de produtos artesanais.

Objetivos específicos

Além da questão central, por tudo o que foi exposto, interessou-me ressaltar nesse contexto as estratégias, disputas e negociações que contribuiriam na construção do processo dessa associação, bem como outras questões que atravessam os campos do design e do artesanato por meio dos vários discursos dos agentes (governamentais e não governamentais). São valores que vão sendo atribuídos às produções artesanais pelas políticas públicas de fomento ao artesanato, vinculadas às ações de desenvolvimento local e de empreendedorismo. Ou ainda valores que fundamentam os projetos de artesanato como manifestações da cultura material de cunho antropológico ou etnográfico que também tecem os significados e o entendimento para categorizar os artesanatos.

Por se tratar de um universo plural e com muitas motivações relacionadas aos fazeres artesanais, foi necessário buscar as várias categorizações para essas produções e, assim, dentro desse universo, identificar como seriam definidos os grupos que se dedicam aos trabalhos manuais, segundo o critério dos projetos. Vale destacar que, principalmente em programas de fomento ao artesanato de cunho empreendedor⁹, essas produções são direcionadas a atender às demandas do mercado e à geração de renda. Assim, foi necessário evidenciar as diversas motivações e particularidades relacionadas à formação desses grupos, bem como a atuação dos designers e outros agentes externos que propõem a “requalificação da produção”, a “inovação” e a “ampliação de mercado” (MASCÊNE, 2010) para essas produções artesanais especialmente, nos projetos apoiados pelo SEBRAE.

⁹ O empreendedorismo é difundido para criar oportunidades de geração de renda, nas quais o trabalhador é o único responsável pelos recolhimentos previdenciários, bem como com os custos e os riscos de suas ações.

Assim, procuro salientar a forma peculiar como ocorreu a aproximação entre os campos do design e do artesanato na experiência do saber-fazer dos trabalhos manuais, como foram criadas as estratégias dessa associação com o objetivo de gerar alternativas de trabalho para mulheres no contexto de uma cidade do interior do estado do Rio de Janeiro. O êxito da Florart e seu processo ajudam a revelar questões, sobre as possibilidades resultantes das ações entre o design e o artesanato, que estariam presentes em outros grupos de artesãos¹⁰ com os quais trabalhei como consultora de design, que da mesma maneira são incentivados a transformar suas produções em empreendimentos que muitas vezes começam e não têm como objetivos auferir lucro com o que fazem.

Implicações profissionais e pessoais com o artesanato

Desde 2004, como designer e agente externa, venho registrando, acompanhando e interagindo com o grupo que deu origem à Florart, que iniciou, então, sua produção com as técnicas de agulha e linha. Escolhi o processo dessa associação como objeto de investigação por combinar várias questões. Meu trabalho como consultora do SEBRAE RJ junto à Florart ocorreu, entre 2004-2014, de maneira descontinuada e seguia o planejamento dos projetos definidos pelo SEBRAE NA ou pelo SEBRAE RJ. Geralmente, os encontros com os grupos eram semanais, tinham 4 horas e duravam cerca de 3 a 4 meses, conforme o que estava determinado no projeto. Não foi possível recuperar com exatidão as datas e os tempos desses encontros.

O registro e o detalhamento das ações desses encontros ficavam a cargo de cada consultor, que ao final de cada trabalho apresentava um relatório com a descrição e com

¹⁰ Recentemente, participei como palestrante em um evento realizado no Serviço Social do Comércio (SESC) Madureira, para 60 pessoas, majoritariamente mulheres, cuja proposta seria mostrar como o design pode ser uma ferramenta para tornar produtos artesanais mais competitivos, de modo a melhorar suas vendas. Essas ações integram o programa da unidade de Madureira que promove cursos, capacitações e uma feira para a venda do artesanato, para atender artesãos integrantes do programa de responsabilidade social ofertado dentro dessa unidade do SESC Rio. Apesar do apelo empreendedor do projeto, em nenhuma das falas o artesanato foi apresentado como uma opção racional de geração de renda. Em outras palavras, não houve, por exemplo, uma pesquisa prévia para saber sobre o comportamento dos produtos artesanais e as tendências vinculadas aos segmentos do mercado, bem como a disponibilidade de capital necessário para iniciar e o retorno financeiro do empreendimento. Assim, os primeiros passos que seriam os usuais para se iniciar um negócio não são contemplados pelos artesãos. Percebe-se que a grande maioria partiu de uma ideia abstrata, apoiada por valores emocionais e sociais, que precisam ser ajustados para se enquadrarem nos objetivos empreendedores dos programas. Dessa forma, à medida que falava e ouvia o grupo, identifiquei as semelhanças entre o processo da Florart com o que foi relatado, bem como com outras tantas situações vivenciadas com grupos de artesãos, ao longo desses vários anos de trabalho como consultora.

fotos das atividades. As informações geradas alimentavam os dados quantitativos sobre o total de atendimentos realizados pelo SEBRAE a cada ano, expressos por meio de percentuais relacionados aos segmentos contemplados. Contudo, não foi possível recuperá-los em sua minúcia nos registros do SEBRAE, porque não há uma política de memória institucional para esse tipo de informação. Como a ideia central da pesquisa foi priorizar e recuperar os fatos ocorridos, a partir das principais memórias e narrativas de suas integrantes, considerei que seria suficiente complementá-las com os registros fotográficos que havia produzido ao longo desses períodos e com as minhas próprias memórias.

Além disso, vale salientar que outras razões me fizeram estar próxima do universo do artesanato, questões pessoais presentes na formação escolar, na graduação e também no ambiente familiar. Ao longo da minha formação pessoal e profissional, o contato tanto com o artesanato como também com o próprio design ocorreram em diversos contextos e a partir de diferentes demandas, nas quais pude vivenciar várias situações e necessidades vinculadas aos projetos. Neste momento de fechamento de um ciclo, com a finalização da tese de doutoramento, ressalto como os valores, bem como as situações vividas, teriam potencializado meu interesse pelo artesanato ou ainda como as referências do artesanato teriam influenciado minhas escolhas e oportunidades profissionais.

O primeiro contato com os trabalhos de agulha e linha, bem como com as outras modalidades de artesanato, ocorreu na infância, quando no ambiente familiar convivi com mulheres que bordavam, costuravam e faziam crochê, com as quais pude tanto aprender como usufruir o que era produzido para o consumo de nossa própria casa. Assim, minha ligação com o artesanato e com a habilidade de produzir artefatos remonta à infância¹¹. No universo da casa eram produzidas roupas para batizado, primeira comunhão, fantasias de carnaval, artefatos para cozinha como panos de prato, paninhos para enfeitar a casa, almofadas, etc. Foi nesse território que convivi com mulheres para as quais a falta de recursos financeiros se contrabalançava com a sobra de habilidades e de criatividade. Nesses contextos, o artesanato surgia pelas mãos

¹¹ Durante minha fase de escolarização, o que corresponderia atualmente ao Ensino Fundamental I e II, além das disciplinas obrigatórias tive aulas de artesanato, educação para o lar e educação moral e cívica, disciplinas que compunham a grade curricular do ensino público na década de 1970. Essas etapas da formação escolar corresponderiam aos antigos cursos primário e ginásial, que depois foram denominados como ensino de 1º grau.

femininas da experiência do saber-fazer: diversos artefatos com os quais eram intercaladas outras tarefas domésticas, normalmente designadas às mulheres.

Assim, desde o início, o meu interesse pelos artefatos e pela experiência de fazer e observar os processos, e de como produzi-los, ajudaram a definir a minha escolha profissional, com a opção pelo curso de design na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). E, ainda durante o período de graduação, em 1988, tive a oportunidade de estagiar e depois de ser prestadora de serviços, trabalhando junto à equipe de antropólogos do atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP- IPHAN), antigo Instituto Nacional de Folclore (INF), da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). Estar nesse ambiente de pesquisa de manifestações da cultura popular e participar das atividades, palestras e exposições, principalmente, das atividades realizadas pela Sala do Artista Popular (SAP), serviram como um divisor de águas para o meu encantamento com o artesanato, bem como para as minhas escolhas profissionais e interesses futuros. Como poderia ser possível conectar estes dois campos: o design e o artesanato? ¹²

Assim, o interesse pelas soluções dos objetos da cultura popular se desdobrou em pesquisa de uso de tecnologias patrimoniais (tecnologias populares) para a confecção de objetos com o reaproveitamento de materiais¹³. Tal fato rendeu o convite para a participação na exposição do Programa de vídeos ecológicos¹⁴ da Pontifícia Universidade Católica do Rio (PUC-Rio), em 1996. Posteriormente, a participação nessas atividades e na exposição desse programa, com objetos feitos com reuso de materiais, proporcionou o convite, em 2000, para trabalhar no SEBRAE RJ, integrando a equipe de designers do Programa de Artesanato do SEBRAE RJ, no qual faço mediações entre o design e o artesanato como consultora.¹⁵ Desde 2015, estou

¹² A experiência do estágio propiciou outras experiências como designer, inicialmente na área de preservação e conservação de acervos em museus e arquivos (Museu da Chácara do Céu e Arquivo Nacional) e centros culturais (Centro de Conservação e Preservação Fotográfica- CCPF-IPHAN).

¹³ *Projeto: Educação para o meio ambiente*. EDF - Fundação São Martinho (2005); *Souvenir Carioca* – SEBRAE e SENAC – RJ, (2007); *Sonho para fazer e faço: Coleção Casa da Flor* - SEBRAE e SENAC – RJ, (2008); *A Memória e o tempo: práticas geracionais com princípios ecológicos*, Unidades do SESC: Gonçalo, Madureira, São João do Meriti (2008) e Ramos, Niterói e Engenho de Dentro (2009); *Les enchanteurs de poubelle* (Encantadores de sucata), Projeto Território Criativo - SEBRAE RJ (2010).

¹⁴ Projeto ligado ao departamento de psicologia da PUC-Rio, que desenvolvia atividades junto às escolas da rede pública e particular, sobre os temas de reciclagem, reaproveitamento e tecnologias populares.

¹⁵ Desde 2000, atuo em projetos e em programas que buscam a “requalificação e a ampliação das vendas de produtos artesanais para atender as tendências do mercado” (MANCÊNE, 2010) e venho lidando com grupos artesanais que vivem em diferentes territórios dentro do estado do Rio de Janeiro.

envolvida no desenvolvimento e na condução de atividades educativas direcionadas às escolas públicas e privadas, como também para alguns grupos que visitam as exposições do Centro de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB) do SEBRAE, inaugurado em 10 de março de 2015, na Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro.¹⁶



Figura 1 – Oficina de bordado para alunos da Rede Municipal. Crianças do ensino fundamental I. Foram realizadas oficinas de técnicas artesanais vinculadas às exposições do CRAB que em 2018 atenderam cerca de 1200 participantes, dentre crianças, jovens e adultos. As atividades foram planejadas para proporcionar a experiência de fazer as técnicas artesanais que foram adaptadas para as diversas faixas etárias, bem como para as necessidades dos grupos. Foto: Maristela Pessoa, 2018



Figura 2 – Oficina de bordado para alunos da Rede Municipal. Jovens e mediadores da Escola Especial Municipal Marly Fróes Peixoto, RJ. **Figura 3 – Oficina de bordado para alunos do Instituto Benjamin Constant.** Jovens surdos, surdos-cegos, cegos e mediadores. Foram realizadas atividades educativas (visita e oficina) vinculadas à exposição “A Casa Bordada”, adaptadas para as diversas faixas etárias, bem como para as necessidades dos grupos, proporcionando a experiência de bordar aos participantes. Fotos: Maristela Pessoa, 2018

¹⁶ Atividades na semana de design (2015), cenários e oficinas de máscaras de carnaval (2016) e oficinas nas exposições, *Origem Vegetal* e *o Festival CRICRA* (2016), *Festa Brasileira: fantasias feitas à mão* (2017-2018), *Entre Contrastes* (2018), *Galeria POP* (2018), *A Casa Bordada* (2018-2019) e *Rolezinho Carioca na Praça Tiradentes* (2018).

Destaco que o artesanato e os fazeres populares se entrelaçaram com a minha formação profissional e, nesses campos, foi possível estabelecer processos cognitivos, bem como interesses que afetariam diretamente minha atuação profissional. Na medida em que as ações de consultoria eram realizadas, ao mesmo tempo em que surgiram muitas dúvidas, também surgiram *insights* sobre como lidar com e como propor ações para os diversos fazeres e tecnologias populares, a partir das situações vividas nos programas e projetos, nos quais atuava como designer.

Desse modo, fui percebendo que as metodologias propostas pelos projetos muitas vezes não eram adequadas à realidade e às situações vivenciadas e que somente propor interferências desvinculadas de outras ações não surtia os efeitos desejados de mais longo prazo. Em outras palavras, mesmo com bons resultados formais, as intervenções de design nos produtos, não davam saldos mais duradouros. Essas situações me instigaram a tentar compreender como seria possível propor a aproximação entre o design e o artesanato que pudesse ser mais adequada às realidades vivenciadas, de modo que as ações pudessem ajudar a tornar exitosas essas experiências. O fato é que a busca por respostas gerou, na verdade, mais perguntas, que procurei responder, inicialmente, com a pesquisa de mestrado¹⁷, e depois com a licenciatura em artes. Agora, com o processo de doutoramento, de certo modo, proponho questões que se desdobraram desses universos.

O bordado como saber-fazer no território fluminense

Inicialmente, minha pesquisa se propunha a comparar os processos ocorridos com dois grupos de bordadeiras - Florart (Manuel Duarte) e Tramas do Porto (Porto Maravilha) -, grupos que surgiram em meio à oferta de políticas públicas de incentivo ao artesanato e que utilizam a mesma técnica de bordado, com propostas bastante divergentes. A ideia inicial seria descrever como esses grupos estruturaram e perceberam o bordado como linguagem e de que maneira articularam nessas produções as narrativas de suas histórias de vida.

¹⁷ A pesquisa de mestrado foi desenvolvida no Instituto de Artes da UERJ, em 2013, no Programa de pós Graduação em Artes - PPGartes, na área de Arte, Cognição e Cultura. Na dissertação, faço uma análise comparativa do ludismo infantil e das referências da cultura popular presentes nas narrativas visuais de Getúlio Damado e de Roger Mello.

No entanto, à medida que fui buscando referências sobre as origens e as motivações que levariam as pessoas a bordarem, me deparei com um universo extremamente interessante, o qual certamente explorarei em pesquisas futuras, sobretudo destacando como essa técnica está presente em vários tipos de narrativas, que envolvem principalmente o universo feminino. Além disso, pude perceber que o bordado é praticado em vários lugares no estado do Rio de Janeiro, por grupos de mulheres ou individualmente.¹⁸

Assim, na fase inicial da pesquisa, em 2015, a partir dos primeiros levantamentos de dados, percebi que o bordado é uma expressiva técnica praticada por vários grupos no estado do Rio de Janeiro, presente não só no campo do artesanato, mas também no campo da arte contemporânea. Desse modo, no segundo semestre de 2015, apresentei essa primeira abordagem no 2º seminário organizado pelo Laboratório de Design e Antropologia (LaDA), do Programa de Pós Graduação em Design (PPDESDI-UERJ).¹⁹ Mas, em função da extensão do meu tema e do tempo disponível para o desenvolvimento desta pesquisa de doutoramento, optei em fazer um recorte mais preciso e verticalizado na experiência ocorrida com a Florart, para iniciar essa discussão, bem como me aproximar do universo dos bordados.



Figura 4 – Bordados da Tramas do Porto - Silvânia Lúcia bordadeira líder do grupo que surge com o projeto Porto Maravilha, na Região portuária do Rio de Janeiro. **Figura 5 – Almofada do grupo Bordado Carioca** - Morro da Conceição – Região Portuária do Rio de Janeiro. A produção desse grupo integrou a exposição *Mulheres que pintam e bordam*, organizada no campus de Resende da UERJ-2019, com consultoria de Maristela Pessoa e curadoria do Prof. Ricardo Lima. Fotos: Maristela Pessoa, 2019

¹⁸ Em 2013, o Programa de Artesanato do estado do Rio de Janeiro, vinculado à Secretaria de desenvolvimento econômico, energia, indústria e serviços, responsável pelo Programa de Artesanato Brasileiro (PAB), realizou o 1º concurso de bordados do estado, do qual participaram 100 artesãs, de 32 municípios.

¹⁹ 2º Seminário “entremeios: práticas criativas e democráticas com participação cidadã, no Centro Carioca de Design; em cooperação internacional entre o LaDA e o Code/KADK (Codesign Research Center, Royal Danish Academy of Fine Arts, School of design).



Figura 6 – Oficinas de bordados na praça. Costurando histórias, memórias e afetos. Oficinas realizadas em locais públicos durante as quais são realizadas oficinas coletivas de bordado que registram as histórias e narrativas das participantes. O resultado é uma manta que reúne pedaços de cada narrativa. Esse trabalho é realizado pela professora Cyntia Matos de Duque de Caxias. A produção desse grupo integrou a exposição *Mulheres que pintam e bordam*, organizada no campus de Resende da UERJ-2019, com consultoria de Maristela Pessoa e curadoria do Prof. Ricardo Lima. Fotos: Maristela Pessoa, 2019



Figura 7 – Ateliê Bangalô. Esse trabalho é conduzido por Eponina Sanches, na cidade de Porciúncula, no noroeste do estado do Rio de Janeiro que mobiliza cerca de 30 bordadeiras dessa cidade. Esse trabalho integrou a versão carioca da exposição *A casa bordada* que foi exibida no CRAB (2018-2019). **Figura 8 – Ponto de Cultura Fio Mágico** – Capas de almofada bordadas por grupo de mulheres, do distrito de Werneck, na cidade de Paraíba do Sul. A produção desse grupo integrou a exposição *Mulheres que pintam e bordam*, organizada no campus de Resende da UERJ-2019, com consultoria de Maristela Pessoa e curadoria do Prof. Ricardo Lima. Fotos: Maristela Pessoa, 2018



Figura 9 – Bordados de Natividade. Cidade situada no noroeste do estado do Rio de Janeiro. A produção desse grupo integrou a exposição *Mulheres que pintam e bordam*, organizada no campus de Resende da UERJ, com consultoria de Maristela Pessoa e curadoria do Prof. Ricardo Lima. Foto: Maristela Pessoa, 2019. **Figura 10 – As Bordadeiras - Tampo de puf.** Grupo de bordadeiras de Lídice, distrito de Rio Claro – RJ. Foto: Tetê Amarante, 2019.

O encantamento e a familiaridade com os temas, segundo alguns autores, imporiam aos pesquisadores cautela. E, sobretudo, a adoção de posturas de distanciamento e de estranhamento de seus objetos de estudo, quando se está, especialmente como eu, por um tempo alongado próximo a eles. Entretanto, segundo Mill (2009), o “encantamento” com determinado campo de pesquisa, bem como o interesse pela banalidade e por aquilo que seria corriqueiro como propõe Becker (1998) se tornariam relevantes e fundamentais na estruturação e na escolha dos objetos de pesquisa (BECKER apud CARDANO 2017, p.52; MILL, 2009, p.22). Dessa forma, para o desenvolvimento de uma investigação, segundo esses autores, recomendar-se-ia a adoção de uma postura de estranhamento, e ao mesmo tempo uma postura de valorização da especificidade do objeto investigado, mesmo aparentemente se tratando de algo banal. Nesses casos, esses autores aconselham que é necessário evitar qualquer tipo de naturalização tanto das situações observadas como dos contextos investigados.

Parâmetros metodológicos

Hoje, percebo que ao desenvolver esta pesquisa sobre o processo ocorrido com a Florart, tenho a oportunidade de analisar e procurar respostas para questões surgidas em

várias outras situações vividas nas consultorias. Com esta pesquisa procuro buscar nas narrativas e nas memórias de suas integrantes as propostas trazidas pelos agentes externos e, simultaneamente, recuperar o processo ocorrido, desde as primeiras reuniões como o padre Pedrinho, além de tudo o que foi sendo produzido em fontes como jornais, sites e publicações que mencionam a Florart. Assim, para auxiliar as análises foram reunidas aos depoimentos das artesãs, outras fontes primárias e minhas memórias e experiência como consultora de design, que há 19 anos, atua em ações ofertadas por uma agência de fomento ao empreendedorismo (SEBRAE RJ).

Contudo, para iniciá-la foi necessária a troca de papéis de consultora de design para o de pesquisadora do campo de design, de modo a potencializar o estranhamento com relação ao meu próprio papel como designer e meu objeto, escolhendo nesse universo (design e artesanato) tão diverso as produções categorizadas como trabalhos manuais ou artesanato doméstico, com as quais tive frequentemente contato, e como inicialmente foi categorizada a produção da Florart, bem como minha própria atuação em outros contextos, nos quais exercia essa função. Assim, tenho procurado fazer um exercício de crítica, buscando referências que melhor ajudem a descrever as motivações para os processos ocorridos com a Florart, mesmo sabendo que estes aconteceriam em contextos socioeconômicos diferenciados, mas que apresentam muitas semelhanças entre si.

Além do estranhamento do objeto e das questões, outro ponto relevante em relação à pesquisa diz respeito à escolha adequada do método a ser utilizado. Contudo, é importante destacar que a pesquisa em design no Brasil é recente, remonta à década de 1980, e desde esse período vários esforços vêm sendo feitos, de modo a estruturar novos paradigmas para o desenvolvimento de métodos e procedimentos para as pesquisas desse campo. Segundo Sidney Freitas (2018), esses esforços buscariam desvincular as práticas das pesquisas de design do “pensamento espontâneo”, cuja orientação estaria atrelada às experiências fortuitas, particulares e sem qualquer preocupação em obter uma fundamentação teórica ou validação científica, com as quais possam estruturar e fortalecer o design também como um campo de pesquisa. (FREITAS, 2018, p. 8)

Além disso, caberia ressaltar outra peculiaridade que também se relaciona ao campo do design, e diz respeito ao caráter flexível e à abrangência de sua atuação, a qual poderia ocorrer tanto na área das ciências sociais como nas áreas de inovação e tecnologia, de modo a permitir uma configuração híbrida, ou seja, pesquisas de design associadas tanto às ciências sociais como às áreas tecnológicas. Tal fato permitiria a

esse campo se apropriar de vários métodos e ferramentas de pesquisa, em função do que seria mais adequado aos objetivos, às questões e ao universo nos quais os projetos estivessem relacionados. Em outras palavras, em função dessa ambivalência de atuação, as pesquisas do campo de design utilizariam tanto os instrumentos de produção de dados quantitativos e estatísticos, frequentemente empregados nos projetos tecnológicos, quanto os instrumentos de produção de dados qualitativos, os quais teriam seu uso consolidado nos campos das ciências sociais. Assim sendo, a escolha do que seria o melhor método de pesquisa e os procedimentos mais adequados para a produção de dados estaria intimamente ligada às questões e à natureza dos projetos que se deseja investigar.

Nesse sentido, recorri a várias fontes e utilizei como base metodológica o que é proposto nos textos *A arte de pesquisar* de Mirian Goldenberg (2004); *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som* de Martim Bauer e George Gaskell (2017); *Manual de pesquisa qualitativa: a contribuição da teoria da argumentação* de Mario Cardano (2017) e *Técnicas de pesquisa para design* de Eduardo Teixeira e Leonardo Abreu (2018).

Segundo Mirian Goldenberg (2004), é preciso ter clareza que mesmo de posse de uma metodologia científica é necessário ir além, e não simplesmente seguir as regras de como fazer sem levar em conta qualquer adequação às especificidades do objeto e do universo da pesquisa. É preciso considerar que a metodologia científica “auxilia a refletir” e deve propiciar “um novo olhar sobre o mundo”. Assim, a escolha da melhor metodologia implica a escolha de um “caminho possível para a pesquisa científica”. E a maneira de como se vai trabalhar deverá ser definida pela pergunta que se quer responder, ou ainda, pela hipótese que se quer validar. A antropóloga ressalta que só “quando se sabe aonde se quer chegar” seria possível escolher as ferramentas e o próprio caminho a ser seguido. (GOLDENBERG, 2004, p.11)

Apesar do rigor científico que auxilia na validação das pesquisas é preciso ter em mente a subjetividade presente tanto nas pesquisas quantitativas como nas pesquisas qualitativas. Goldenberg (2004) enfatiza o papel autoral do pesquisador não importando a qual área ele estaria vinculado. Essa postura autoral estaria presente em cada etapa da investigação que compreende desde a determinação do tema; as questões e as perguntas; a elaboração dos roteiros das entrevistas e a escolha dos entrevistados; a escolha bibliográfica, bem como a própria análise do material produzido (Idem, p.14). Por sua vez, Mario Cardano (2017), propõe que a passagem da pergunta da pesquisa para as

fases de estruturação da investigação poderia ser definida como uma estratégia, com a qual será estabelecido o que fazer, ou ainda, a melhor época de fazer, bem como a elaboração das perguntas, para que sejam extraídas as interpretações dos processos para os quais se tem interesse.

Além disso, esse pesquisador também ressalta a necessidade de se ter uma postura flexível para o inesperado e para mudanças naquilo que teria sido planejado, bem como para o surgimento de novas perguntas que possam aparecer durante o processo (CARDANO, 2017, p.58). Ambos os autores apresentam os vários instrumentos de produção de dados empíricos em pesquisas qualitativas. Eles explicam detalhadamente os prós e os contras do uso dos instrumentos de pesquisa, as etapas anteriores e posteriores à realização da pesquisa de campo, bem como a produção da escrita e a interpretação dos dados produzidos no contexto empírico.

Pergunta → Tipo de contexto → Contexto empírico → Interpretações ou “extensão do alcance”

Assim sendo, a estruturação dessa investigação, bem como a produção de dados, baseou-se no que é proposto para pesquisas qualitativas em ciências sociais e adotou a combinação de diversos instrumentos de pesquisa. Dessa maneira, a partir da questão central da investigação e do que é proposto por Cardano (2017); Goldenberg (2004) e Martim Bauer e George Gaskell (2017) foram traçadas estratégias para especificar seus contextos (histórico e sociocultural) e combinados a escolha de vários instrumentos de produção de dados (observação participante e entrevistas em profundidade), tendo por base um roteiro com as principais questões a serem explicitadas.

Assim, para mapear e descrever o processo ocorrido com a Florart, em Rio das Flores, foi preciso entrelaçar várias referências às narrativas das principais agentes envolvidas nesse processo. O trabalho de campo teve como estratégia estar junto ao grupo, seguir e observar de dentro as ações de suas principais agentes. Além das entrevistas, foram utilizadas fontes complementares para obter dados sobre a Florart e o território de Rio das Flores em pesquisas, sites, jornais e publicações oficiais que mencionam essa associação ou a historiografia relacionada ao Vale do café, território no qual se localiza.

Na pesquisa de campo foram entrevistadas agentes previamente identificadas, que exerceriam atividade específica ou teriam papel relevante no processo da Florart

(mediação, gestão, ensino, vendas, produção)²⁰, bem como agentes indicadas pelo próprio grupo. E, com os dados obtidos nessa etapa foi possível recuperar as negociações, algumas tensões surgidas e o que teria sido proposto pelas ações dos diversos agentes externos, que interagiram com a Florart, desde as primeiras reuniões na fase inicial, em 2004, além do que teria sido proposto pelos designers e demais agentes externos que atuaram junto à associação, a partir do ponto de vista das artesãs.²¹

Assim, com o trabalho de campo, foi possível identificar o papel desempenhado pelos integrantes da Florart, as formas de gestão, as categorias com que nomeiam o que fazem, bem como recuperar tanto as estratégias como as peculiaridades ocorridas e as particularidades e posturas das suas principais integrantes. Sobretudo, as percepções de como se deu esse processo e também como as entrevistadas pensam o futuro da associação. Para tal, foram realizadas no trabalho de campo: as entrevistas com mediação de fotos (gravação de áudio); a observação participante; o registro fotográfico e a elaboração de mapa de localização apontando onde moram as bordadeiras, em relação à sede da Florart.

Na fase seguinte, foram realizadas as transcrições e a análise tanto das entrevistas como do material produzido, justamente com as notas de campo e as atividades das quais participei durante o período da realização da pesquisa de campo. O período escolhido para essa fase foi o mês de julho de 2018, período de férias escolares, em que acontece anualmente o Festival Vale do Café, quando são organizados diversos eventos musicais gratuitos e privados, nas fazendas, centros culturais, igrejas e praças das várias cidades dessa região.

²⁰ Esses papéis são desempenhados por Cidinha (mediação e gestão), Tia Genê e Regina Sandra (ensino), Lineia e Bárbara (vendas), Cidinha, Tia Genê, Regina Sandra Bárbara, Glória Magalhães, Cida Costa, Marcinha, D. Carmen, Conceição, Rosangela (produção).

²¹ Segundo o depoimento das artesãs, o SEBRAE RJ enviou os seguintes designers, Ana Luiza Ferraz, Hilzes Herbert, Lúcia Navarro, Marina Mercante, Maristela Pessoa. Com a verba do Ponto de Cultura a Florart contratou Marcelo Maia, Maristela Pessoa e Santclair dos Santos Pedro. E, com a parceria da Rede Asta contou com Davi Rezende.



Figura 11 - Folder do Festival de 2018 - Festival Vale do Café.

Fonte: Disponível em: <http://www.festivalvaledocafe.com.br/>, acesso em junho de 2018.

Estrutura da tese

O texto da tese foi estruturado em 5 capítulos cujos resumos com seus respectivos conteúdos e os autores são apresentados a seguir. No capítulo 1 são apresentadas notas sobre o artesanato, considerado como plural, em função da variedade de técnicas, das matérias-primas, dos interesses, dos tipos de organizações e dos atores sociais que abarca (KELLER, 2016; LIMA, 2016; NORONHA, 2016). Além disso, são ressaltados como seriam construídos os significados e como seriam atribuídos os valores às produções artesanais. Também se destacam as ações pioneiras iniciadas por Mário de Andrade inseridas nas políticas públicas da Era Vargas (LONDRES, 2017) e o processo de construção do imaginário para as representações do Brasil, nas quais as atividades artesanais seriam representadas como modalidades de trabalho associadas ao território rural (SALGUEIRO, 2005; SEGALA, 2011; RAMOS, 2013). Nesse contexto, aborda-se como se apresentariam as representações do trabalho feminino (redeiras, rendeiras, quituteiras e louceiras), bem como a construção de sentidos para o trabalho artesanal exercidos pelas mulheres (ABRANTES, 2010 e 2013). Também, como seriam estruturados os muitos sentidos para os trabalhos de agulha e linha, destacando-se, especialmente, as muitas peculiaridades vinculadas ao aprendizado do bordado, por meio do compartilhamento de repertórios, dos pontos básicos, dos tipos de artefatos e seus usos (CARVALHO, 2011; GIARD, 2017; DURAND, 2000; FOUCAULT, 1979; KENDRICH, 2009; SARGAÇO, 2018; SOUZA, 2012). E, nesse universo, como o

bordado influenciaria na formação feminina de várias gerações. (DEL PRIORE, 2014, 2016; SOUZA, 2012; ZOTTI, 2006).

São ainda tecidas notas sobre o design pontuando seu surgimento como atividade projetiva, especialmente a partir das modificações ocorridas nos modos de produção, que promovem a divisão do trabalho e a substituição da mão de obra dos artífices. E, na medida em que são criadas novas tecnologias surgem novas demandas de consumo e espaço para a atuação de novos profissionais, os designers (CARDOSO, 2013). Com o passar do tempo, com as novas necessidades surgidas, são inseridos novos paradigmas para os projetos, cujo intuito busca atender questões de um “mundo real” (PAPANECK apud CARDOSO, 2013). O pensamento projetual ganha outros sentidos, material e imaterial (FRANZATO, 2017; MANZINI, 2008, 2017). Sobre as ações design e artesanato no Brasil destacam-se os olhares pioneiros de Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães (LIMA e WALDECK, 2016); as narrativas sobre o design e o artesanato, categorizado como um estágio de tecnologia (ANASTASSAKIS, 2014; BORGES, 2011; LONDRES, 2017). Além dos projetos de Janete Costa, e as interferências no artesanato, com as quais alça e passa a ser fruído em novos ambientes (BORGES, 2011). Destaca-se que a partir da década de 1980 se acentuam produções cujas inspirações se voltam para a cultura popular e as soluções formais do artesanato em diversas produções de design (moda, produto e editorial), que buscariam pelas “raízes”, pelos “valores típicos” e pela “autenticidade” como valores identitários (BORGES, 2009; KALIL, 2007; MENDES, 2011; RAMOS, 2013). Possibilidades para a aproximação entre os campos, especialmente, em economias informais de países periféricos segundo Bonsiepe (2011).

Ressalta-se, igualmente, a relação cultura e mercado, a partir de 2000, para os bens imateriais nas pautas das políticas públicas e nas ações de cunho empreendedor. E a pegada antropológica do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), Sala do Artista popular (SAP), que trazem novos enfoques para as produções artesanais (FROTA, 2000; LONDRES, 2017), bem como a criação do Programa de apoio às comunidades Artesanais (PACA), para as questões de comercialização, sua transformação no Programa de Artesanato Solidário (CONSELHO DA COMUNIDADE SOLIDÁRIA, 1998; LIMA, 2012). Destaca-se em 1997 a criação do Programa de Artesanato do SEBRAE, bem como são inauguradas as intervenções do design no artesanato. Tal fato cria espaços para a atuação de designers e visa a

“revitalização” e “adequação dos produtos” ao mercado (BORGES, 2011; KELLER, 2016; LIMA, 2016, NORONHA, 2016).

Nesses contextos, destacam-se também relações hierarquizadas (BENZ e LESSA, 2016), bem como muitos sentidos e significados para o design e para o artesanato. Os artesanatos são produtos culturais e também valorizados pelo seu potencial econômico, no âmbito da Economia da Cultura com as ações do Programa Cultura Viva (SILVA e ARAÚJO, 2010; TURINO, 2010) e também por ações de organizações não governamentais como a Rede ArteSol e a Rede Asta.

No capítulo 2 são recuperadas as condições para a criação de Rio das Flores, no Vale do Café, que inicialmente integrava o território da cidade de Valença (MAGALHÃES, R., 2017; SILVA, 2011). E, em seu processo de seu surgimento, os diversos aspectos presentes que ajudariam a compreender quais fatores teriam contribuído para determinar a importância econômica dessa região, quando no século XIX há o crescimento mundial da cultura do café e o Brasil assume a centralidade tanto na produção dos grãos, como no controle dos preços. Posteriormente, que fatores estariam vinculados ao seu declínio (MARQUESE e TOMICH, 2017). Ressalta-se que o Ciclo do Café deixou profundas marcas nesse território, em função da forma predatória como foram implantadas as lavouras, causando a exaustão da terra; da produção sustentada pelo trabalho escravo; das estratégias de gerir os lucros que levaram à concentração de capital e à produção extensiva em inúmeras propriedades, cujas consequências sociais e econômicas potencializaram o fortalecimento de uma sociedade patriarcal, extremamente estratificada (GRINBERG e SALLES, 2017).

No entanto, destacam-se legados culturais oriundos dos diversos agentes históricos presentes nesse território, como os batuques e o jongo, que dão origem aos cantos das Folias de Reis, até hoje expressões culturais de grande relevância na região, bem como a contribuição das populações indígenas que povoavam originalmente o território. Mesmo com a presença e as contribuições desses diversos agentes históricos, a historiografia oficial durante muitos anos só fez menção ao *ethos* oitocentista dos barões de café, que tem por testemunho as imponentes sedes neoclássicas das fazendas e as estações ferroviárias na região (SILVA, 2011).

Nesse contexto, procura-se evidenciar, no Vale do Café, como são estruturados os trabalhos femininos, especialmente os domésticos, que contavam com a participação das mulheres (africanas e crioulas), que mesmo sendo minoria no tráfico transatlântico, inserem-se no universo e na rotina das fazendas, ocupando-se das tarefas da casa (lavar

a roupa, limpar a casa, processar e preparar alimentos), bem como produzindo os artesanatos domésticos. São tarefas que inserem as “mulheres escravas, mas também as libertas, livres e brancas empobrecidas” no mundo do trabalho (DEL PRIORE, 2016; TELLES; 2018).

Além da força do trabalho escravo, nesse território havia uma rede de trabalhadores livres que também atendia as fazendas, produzindo alimentos e realizando pequenos ofícios (DEL PRIORE, 2016; MARQUESE e TOMICH, 2017; SALLES apud MARQUESE e TOMICH, 2017; STEIN, 1961). Buscou-se na história local de Rio das Flores como essa cidade surgiu no ciclo do café, contando com a maior população cativa da região, contribuindo com 70% da exportação brasileira, chegando a ter sua própria linha ferroviária. Depois, com o declínio econômico, ficou totalmente isolada geograficamente. Contudo, a partir de 1990, o turismo histórico surge como uma alternativa econômica para a região, movimentando a economia local, a qual depois passa a contar com os recursos dos Royalties do petróleo e dos repasses de verbas federais (PORTAL DA TRANSPARÊNCIA, 2017)²².

No capítulo 3, são evidenciadas como foram organizadas as primeiras reuniões convocadas pelo padre Pedrinho, e tecidas pequenas notas sobre as agentes-chave entrevistadas na pesquisa de campo, destacando de seus depoimentos como aprendem os trabalhos manuais, o grau de escolarização e suas formações profissionais, bem como os papéis desempenhados na estrutura da Florart. E também como essas artesãs percebem as oportunidades de trabalho em Rio das Flores, o vínculo com o território do Vale do Café, o significado dessa associação e seu futuro.

No capítulo 4 são introduzidos os conceitos, as ações dos projetos e as parcerias e recuperados, a partir das entrevistas, os pontos de vista de como essas ações foram percebidas, bem como as intervenções entre o design e o artesanato e as propostas trazidas pelos agentes externos. Procurou-se também assinalar o que cada parceria proporcionou a essa associação, desde a participação da Florart em feiras e eventos (SEBRAE-RJ); a compra de materiais e equipamentos (FURNAS); e a cessão de prédio público para o funcionamento de sua sede (Prefeitura de Rio das Flores), bem como o cenário e as condições em que se originam as políticas públicas, destacando os valores que estruturam estas ações e suas contribuições.

²² Fonte: Disponível em: <http://www.transparencia.rj.gov.br>, acesso em 2017.

Enfatiza-se que a Florart inicia as suas atividades em meio a ofertas de empreendedorismo com foco no artesanato, e obtém recursos com os quais há a compra de materiais; a participação em feiras e eventos; a realização de cursos e viagens técnicas. Além disso, a Florart também consegue a cessão de uso de prédio público – uma antiga estação ferroviária de Manuel Duarte –, na qual passa a funcionar sua sede. Assim, as diversas parcerias proporcionam a continuidade dos trabalhos manuais, deslocando-os do espaço privado da casa para o espaço compartilhado da estação ferroviária de Manuel Duarte.

No capítulo 5 são apresentadas as ações desenvolvidas pela Florart com o repasse das verbas obtidas com a premiação do Ponto de Cultura e suas repercussões. Também é exposto o que foi proposto pela parceria com a Rede Asta – organização não-governamental –, que busca o fortalecimento de artesãs que já estão inseridas no mercado, bem como de que maneira as integrantes da Florart percebem as intervenções dos designers em suas atividades, quando a associação passa a contratar esses profissionais para atender suas próprias demandas. Assim, é apresentado como o trabalho está estruturado, após 15 anos, as várias negociações que são estabelecidas.

Destaca-se no exemplo da Florart uma combinação de táticas e soluções, por meio de posturas de escuta, de experimentação e de observação, de modo a resolver as contingências. É certo que o trabalho dessa associação surge a partir do compartilhamento de técnicas dos “trabalhos de linha e agulha” (costura, bordado e crochê) com as quais são confeccionados artefatos destinados, a princípio, ao universo da casa. Desde as primeiras ações, em 2003, organizam-se, e a partir de 2004 contam com vários apoios de políticas públicas de projetos para valorização do artesanato e de ações de design e artesanato. Por fim, encerro o texto da tese tecendo algumas considerações sobre esse processo, bem como apontando algumas questões que emergem desse contexto.

1 – QUESTÕES DO ARTESANATO E DO DESIGN. PANORAMA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE FOMENTO E VALORES ATRIBUÍDOS ÀS PRODUÇÕES ARTESANAIS. A ORIGEM DAS AÇÕES ENTRE O DESIGN E O ARTESANATO NO BRASIL.

Neste capítulo são trazidas notas sobre o artesanato, considerado como plural, em função da variedade de técnicas, das matérias-primas, dos interesses, dos tipos de organizações e dos atores sociais que abarca. (KELLER, 2016; LIMA, 2016; NORONHA, 2016). Destacam-se também as ações pioneiras iniciadas por Mário de Andrade inseridas nas políticas públicas da Era Vargas (LONDRES, 2017), bem como as modalidades de trabalho associados ao território rural (SALGUEIRO, 2005; SEGALA, 2011; RAMOS, 2013) e, especialmente, as representações do trabalho feminino (redeiras, rendeiras, quituteiras e louceiras), para a construção de sentidos para o trabalho artesanal exercido pelas mulheres (ABRANTES, 2010, 2013). Dentre essas representações, o bordado e as muitas peculiaridades vinculadas a seu aprendizado são especialmente abordadas, por meio dos repertórios, os pontos básicos, os tipos de artefatos e seus usos (CARVALHO, 2011; GIARD, 2017; DURAND, 2000; FOUCAULT, 1979; KENDRICH, 2009; SARGAÇO, 2018; SOUZA, 2012), bem como sua influência na formação de várias gerações de mulheres. (DEL PRIORE, 2014, 2016; SOUZA, 2012; ZOTTI, 2006).

Também são tecidas notas sobre como o design surge como atividade projetiva atrelada aos novos modos de produção, cuja divisão do trabalho promove a substituição da mão de obra dos artífices por designers. Vale destacar que na medida em que são criadas novas tecnologias e modalidades de comunicação surgem demandas de consumo e espaço para a atuação dos designers (CARDOSO, 2011). Com o tempo são inseridos novos paradigmas para os projetos com o intuito de atender questões de um “mundo real” (PAPANECK apud CARDOSO, 2011), e o pensamento projetual ganha outros sentidos, material e imaterial (FRANZATO, 2017; MANZINI, 2008, 2017).

Além disso, ressaltam-se os olhares pioneiros de Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães para as ações de design e artesanato no Brasil (LIMA e WALDECK, 2016) e as narrativas sobre o design e o artesanato como uma modalidade de tecnologia (ANASTASSAKIS, 2014; BORGES, 2011; LONDRES, 2003, 2017). As interferências

propostas por Janete Costa em seus projetos de arquitetura também são consideradas, nos quais o artesanato passa a ser fruído em novos ambientes (BORGES, 2011).

A partir de 1980, com a intensificação dos processos da globalização e do multiculturalismo cresce há o interesse, a valorização da cultura popular e do artesanato. São expressões que passam a ser referência em diversas produções brasileiras de design (moda, produto e editorial) que buscavam pelas “raízes”, pelos “valores típicos” e pela “autenticidade” como valores identitários (BORGES, 2009; KALIL, 2007; MENDES, 2011; RAMOS, 2013). Na visão de Borges (2009) essa busca identitária para o design a partir das referências culturais brasileiras representava uma superação do complexo de vira-lata que surgiu em meio a consolidação da “democracia no país e a melhoria da economia que fizeram que a vergonha de ser brasileiro fosse superada pela esperança. Essas buscas eram consoantes “às mudanças que ocorriam por todo mundo” – o multiculturalismo - que “a globalização paradoxalmente” fez surgir. “Criando o ambiente ideal para o florescimento de um design brasileiro, agora com raízes culturais próprias” que explora o artesanato e as manifestações culturais brasileiras como fontes para a produção de objetos e artefatos (BORGES, 2009, p. 86; RAMOS, 2013, p. 22)

Essas aproximações entre os campos configuram-se como alternativa, especialmente, em economias informais de países periféricos, segundo Bonsiepe (2011) e que, na visão de Borges (2009), poderiam ser explicadas pelo multiculturalismo, que surge como resposta à globalização que ganha corpo em todo o mundo.

Destacam-se a intensificação das ações de design e artesanato com a criação do Programa de Artesanato do SEBRAE (1997), visando a “revitalização” e “adequação dos produtos” ao mercado (BORGES, 2011; KELLER, 2016; LIMA, 2016; NORONHA, 2016), bem como a pegada antropológica do CNRC (1975-1979), com a criação da SAP (1983-2019) que trazem novos enfoques para as produções artesanais (FROTA, 2000; LONDRES, 2017). Ressalta-se que o Programa de Apoio às Comunidades Artesanais (PACA) procurava atender às questões de comercialização dos projetos da Sala do Artista Popular (SAP) e que em 1998 foi transformado no Programa de Artesanato Solidário (CONSELHO DA COMUNIDADE SOLIDÁRIA, 1998; LIMA, 2012).

A partir de 2000, acentua-se a relação cultura e mercado nas pautas das políticas públicas de cunho empreendedor, com relações hierarquizadas (BENZ e LESSA, 2016). Na visão de Borges (2009) o fato do design brasileiro ser herdeiro das influências do estilo internacional disseminado pela Bauhaus e depois pela escola de Ulm, fez com que as soluções e modalidades de tecnologias populares não fossem consideradas. Tal fato

criou uma hierarquia entre o design e o artesanato, no qual o primeiro representava o futuro e o segundo o passado. Percebe-se que em várias instâncias estão sendo estabelecidos sentidos e significados tanto para o design como para o artesanato.¹ Os artesanatos são produtos culturais e também valorizados pelo seu potencial econômico, no âmbito da Economia da Cultura com as ações do Programa Cultura Viva (SILVA e ARRAÚJO, 2010; TURINO, 2010) e também por ações de organizações não governamentais como a Rede Artesol e a Rede Asta.

1.1. Notas sobre o artesanato

Do ponto de vista do campo do artesanato, notam-se várias imprecisões criadas para conceituar e definir os produtos artesanais, bem como a consequente profusão de significados que estão vinculados a eles. Essas imprecisões talvez possam ser explicadas em função das disputas e da própria constituição do artesanato como um campo. Segundo Lima (2016), o artesanato seria plural e, portanto, melhor substantivado, como *artesanatos*, constituindo-se como um universo no qual haveria muitos interesses para os objetos feitos pela multiplicidade de matérias-primas, várias modalidades de organização social, nas quais interagem muitos atores sociais (LIMA, 2016, p. 8). Além disso, é um fenômeno que também poderia ser definido como “heterogêneo, complexo e diversificado”, no qual coexistem várias formas contemporâneas e de tradições ligadas às manifestações culturais (KELLER, 2016, p. 60).

As ações pioneiras de fomento ao(s) artesanato(s) criadas no âmbito de diversos órgãos e instâncias públicas, ora tratam o tema como legado cultural, ora apontam sua capacidade de abarcar um grande número de trabalhadores com “pouca qualificação profissional”. Desse modo, há muitas designações e intencionalidades envolvidas com as várias possibilidades e instâncias de saber-fazer, bem como de consumir e utilizar esses objetos. Em outras palavras, há valores e motivações que ressaltam as produções

¹ O design chega ao Brasil, no final da década de 1950, pautado pelo estilo internacional e pelo funcionalismo. Atende aos anseios desenvolvimentistas de um país que se espelha no futuro. Traz modalidades tecnológicas de produzir objetos industrialmente. Na contramão, temos uma riqueza de soluções e modalidades populares de tecnologias que carregam significados - tecnologias patrimoniais - que são vistas como legados folclóricos, vinculadas aos territórios e ao saber-fazer do homem rural e, portanto, referenciadas ao passado. O que ocorre é que na visão desenvolvimentista o design representaria uma modalidade superior e uma evolução do artesanato. No entanto, com o passar dos anos, design e artesanato convivem, sendo consumidos e se firmando por meio de suas diferentes narrativas e linguagens.

artesanais pelo seu caráter cultural ou como opção de gerar trabalho e renda, sobretudo quando o mercado de trabalho é incapaz de incorporar atividades laborais como o trabalho assalariado.

Além disso, as ações de projetos voltados para a produção de artefatos em comunidades tradicionais despertam o interesse sobre o porquê esses grupos estão em um contexto em que são identificados com os “valores de autenticidade”. Segundo Lima e Waldeck (2016) essas são tentativas de conferir “uma alma ao Brasil”. Para esses pesquisadores, a Missão de Pesquisas Folclóricas, organizada por Mário de Andrade² em 1938, daria continuidade à descoberta da cultura e da arte popular preconizadas pela Semana de Arte Moderna de 1922 e que se desdobra nas ações de mapeamento, coleta, formação de coleções e reconhecimento do saber-fazer popular dos objetos artesanais. Trata-se da primeira documentação sobre o nosso folclore realizada no país, daí o seu especial interesse para os pesquisadores até hoje. Esses esforços tinham o objetivo de catalogar as manifestações culturais de modo a “conquistar e divulgar para todo país a cultura brasileira”. (LIMA e WALDECK, 2016, p. 86-93).

Londres (2017) destaca que as ações iniciadas por Mário de Andrade representam um marco para a criação, no governo Vargas, de políticas públicas de preservação patrimonial que, segundo a pesquisadora, são formulações que sofrem influências das ideias românticas e do modernismo, as quais eram compartilhadas por diversos membros da elite de intelectuais de diferentes campos. Todos estavam empenhados com a missão política de construir, durante o Estado Novo, instituições culturais. Tinham o papel de “mediadores entre o Estado e a sociedade, entre a cultura e o povo”. Desse modo compartilhavam a “consciência [...] do baixíssimo nível de integração das modalidades de ciência e cultura” da qual são os portadores e cuja missão é inseri-las à realidade social brasileira.

Tanto os intelectuais – inclusive os modernistas – como os políticos do Estado Novo entendiam o povo como a “massa”, sem canais próprios de expressão. Os intelectuais modernistas, no entanto, e Mário de Andrade sobretudo, valorizavam positivamente o povo, reconhecendo na criatividade das manifestações populares a presença viva e dinâmica de nossas raízes culturais. Esse é o conceito de ‘tradições móveis’, elaborado por Mário em O turista aprendiz (1976). (LONDRES, 2017, p.127)

² Mário de Andrade, quando dirigiu a Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, organizou uma Missão de Pesquisas Folclóricas que, em 1938, percorreu o Nordeste, documentando a cultura popular. Fonte: Disponível em: <http://www.museuafro.ufma.br/site/index.php/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade-1938>. Acesso em novembro de 2017.

Simultaneamente, é gerada uma documentação iconográfica pelo IBGE, com a qual são produzidos registros do trabalho em diversos cenários do país por meio de fotografias e gravuras. Ressalta-se que essa iconografia está impregnada pelos valores modernistas, bem como da ordem social fundada nas relações de produção.

1.1.1. Representações do artesanato como trabalho vinculado ao território

Destaca-se que, no caso do Brasil, são produzidas imagens que ajudam a forjar nossa identidade e ao mesmo tempo afirmar nosso papel no cenário mundial como produtores de commodities, como também consolidam a idealização dos trabalhadores vinculados às paisagens naturais. Dentro desse cenário, evidenciam-se as representações do trabalho feminino das redeiras, rendeiras, quituteiras e louceiras (ABRANTES, 2010), como atividades artesanais vinculadas ao espaço da casa.

Os valores nacionalistas, segundo Salgueiro (2005) e Segala (2011), começam a ser disseminados em décadas anteriores com a construção da ideia de Estado-Nação brasileiro, cuja identidade e imaginário estão associados às diversas paisagens.

Há em todo lugar um processo de nacionalismo [...] O país nunca viveu uma época tão marcante de voluntarismo e autorrepresentação, de política cultural e pedagógica consciente e organizada em várias frentes do conhecimento e de construção de imagens emblemáticas. [...] um sistema de ideias de cultura [...] Séries e representações de *identidades territorializadas* [que] se transformam em emblemas autorizados ou ícones nacionais. [...] tipos e cenas emblemáticas, na linha de uma *imagerie* regionalista ancorada na paisagem. (SALGUEIRO apud RAMOS, 2013, p.129)

Além disso, corroborando as ideias dessa pesquisadora estão as colocações de Segala (2011). Segundo a antropóloga, os registros iconográficos procuram retratar o “Brasil profundo” e documentam majoritariamente, expressões do trabalho vinculadas às paisagens rurais, destacando que essas imagens estão inculcadas pelos ideais disseminados pelos intelectuais românticos. Entretanto, é a partir da década de 1930, que essas imagens são largamente difundidas e estão presentes, por exemplo, nos livros didáticos³. Desse modo, criam-se os parâmetros para a produção imagética³ (Fotografias

³ São publicações das quais se destaca a Biblioteca Infantil Melhoramentos, cuja primeira etapa (1915 a 1925) foi coordenada pelo Prof. Arnaldo Oliveira Barreto e a segunda etapa (1926-1954) esteve sob a responsabilidade do Prof. Manoel B. Lourenço Filho. Esse material buscava orientar o projeto de educação por meio de “valores sociais e morais” para “o progresso social” com estratégias mais operativas para a transmissão de normas, a reafirmação das estruturas familiares socialmente aceitas, o bom comportamento, a racionalidade, o trabalho e o amor à pátria. Os ideais modernos do Prof. Lourenço atendiam “às urgências educacionais e culturais de sua época”. Balizavam-se na importância da educação

e ilustrações) que documentam o Brasil, sobretudo, o trabalhador heróico associado ao território.

Na exaltação romântica, cultivava-se o senso de brasilidade, a ‘afirmação do próprio ao imposto’. Mas é nos anos 1930, no contexto de centralização autoritária do governo Vargas, que os debates intelectuais, a produção textual e a iconográfica articulam discursos próprios sobre o país, definindo a ‘característica nacional’ [...] a ‘concepção de cultura brasileira’. (SEGALA apud RAMOS, 2013.).

Desse modo, essas estruturas imagéticas podem ser percebidas nas capas de livros didáticos⁴, em alguns álbuns de figurinhas e em fascículos vendidos em bancas de jornal anos mais tarde. Destacam-se dentre essas imagens as ilustrações de Percy Lau⁵, e as fotos de Tibor Jablonszky⁶ feitas para o IBGE, e as séries etnográficas feitas por Marcel Gautherot⁷, a partir da década de 1940.

para civilização e seu papel para “o ingresso na modernidade, com o culto da razão; das ideias ufanistas; da unificação cultural” a partir das regiões fragmentadas, que, no entanto, reconheciam o Brasil “como um conjunto diversificado, mas solidário”. Utilizavam-se da figura de Deus, como estado de espírito e dimensão estética. Enfatizavam as diversidades regionais, bem como a tematização da infância, do folclore e dos mitos formadores da Nação. “Ideias e orientações que davam prosseguimento a temas e as questões evidenciadas pela produção literária modernista”. (CARVALHO, M. M. C. DE; TOLEDO, M. R. DE A. A, 2009, p. 47-62).

³ Ver Biblioteca Infantil Melhoramentos e álbuns seriados.

⁴ A publicação *Tipos e aspectos do Brasil*, idealizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), é um bom exemplo de livro didático que teve grande circulação, o qual é impresso pelo IBGE, entre 1939 a 1975 (RAMOS, 2013, p.131).

⁵ Percy Lau (1903-1972) nasceu no Peru e morreu no Rio de Janeiro. Mudou-se com seus pais para Pernambuco, em 1921, onde viveu entre Recife e Olinda. Naturalizou-se brasileiro. Em Recife, montou com outros jovens artistas um ateliê, dentre eles Augusto Rodrigues, os quais fundaram o Movimento de Arte Moderna do Recife. Viveu dezessete anos no Nordeste. Tal fato permitiu que ele conhecesse os habitantes e a paisagem locais e posteriormente os representasse em seus desenhos. Em 1939, foi morar no Rio de Janeiro e ingressou no recém-criado IBGE, onde trabalhou por quase trinta anos. Nessa cidade, estudou gravura no Liceu de Artes e Ofícios, com Carlos Oswald. Ilustrou diversos livros, participou de exposições e ganhou prêmios. Em 1963, recebeu o prêmio de melhor ilustrador, concedido pela Câmara Brasileira do Livro. Constam de sua obra os trabalhos realizados para o IBGE (1939-1968), como ilustrador desse Instituto, Lau viajou por todo o país observando cenas que representavam as diversas regiões brasileiras, publicadas no *Tipos e Aspectos do Brasil*. Deixou uma produção de mais de cem ilustrações, que alcançaram grande notoriedade na época de sua publicação. Foram editadas em livro dez versões de separatas da revista, entre 1940 e 1970. Fonte: Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24538/percy-lau>>. Acesso em 03 de Fev. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN 978-85-7979-060-7

⁶Tibor Jablonszky (1924-1980) – nasceu na Hungria, chegou ao Brasil em 1948. A partir, 1952 trabalhou como fotógrafo do IBGE nas pesquisas geográficas de campo e no Arquivo Fotográfico, “Fonte de reconhecimento da realidade física e social do país em sua amplitude espacial, incluindo o cotidiano do povo brasileiro” Produziu 9.254 imagens entre 1952 e 1968. Chefiou o Setor de Fotografia e Cinema do Conselho Nacional de Geografia (CNG), órgão do IBGE. (ABRANTES, 2013, p.289-306)

⁷ Marcel Gautherot (1910-1996), em 1940, muda-se para o Rio de Janeiro, quando passa a rodar o país fotografando para o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). O trabalho é dos temas que marcam sua obra, na qual registra camponeses de São Paulo, pescadores do Nordeste ou

Nas ilustrações, os trabalhadores rurais aparecem em destaque, quase todos em primeiro plano. Percebe-se, por exemplo, nas séries etnográficas produzidas pelo fotógrafo Marcel Gautherot, realizadas nas décadas seguintes, que não só a estrutura, como também a própria composição das imagens e estes mesmos temas seriam compartilhados em suas fotografias. (RAMOS, 2013)

Assim, desde o Séc. XIX estão sendo construídos os valores simbólicos do pensamento social brasileiro, alicerçados pelas ideias do romantismo, os quais se reforçam, na década de 1930, com a representação dos tipos regionais associados às diversas atividades do trabalho rural. Percebe-se que nessas cenas as mulheres aparecem em primeiro plano, apenas em situações que representam o trabalho coletivo de produção de objetos, próximas das casas – rendeiras, quituteiras e louceiras –, ou no interior das mesmas – tecelãs. Além disso, nas outras situações retratadas, as mulheres aparecem em segundo plano, ou ao fundo das composições com pouco destaque e detalhes, e sem qualquer expressividade (trabalho rural).

As imagens, fotos e ilustrações enfatizam o corpo e a pose, contextualizando a imagem dos trabalhadores em seus espaços de trabalho. Percebemos que existe uma valorização do homem rural, num país ainda eminentemente agrícola, mas que trilhava o caminho da industrialização [...]. Em sua maioria, representam os tipos humanos característicos de cada região do Brasil, evidenciando uma imagem positiva para o trabalhador, nos moldes das gravuras bastante conhecidas desenhadas por Percy Lau e Francisco Barboza Leite [...] [e nas fotografias de Tibor Jablonszky] [...], [as quais realçam] o homem em seu ambiente de trabalho, mostrando nuances da sua região. Estudos sobre o tema trabalho, que tratam das relações de gênero apontam elementos que diferenciam as experiências de trabalho de homens e mulheres, elementos que poderiam estar presentes nas fotografias de Tibor Jablonszky. (ABRANTES, 2013, p. 14-15)

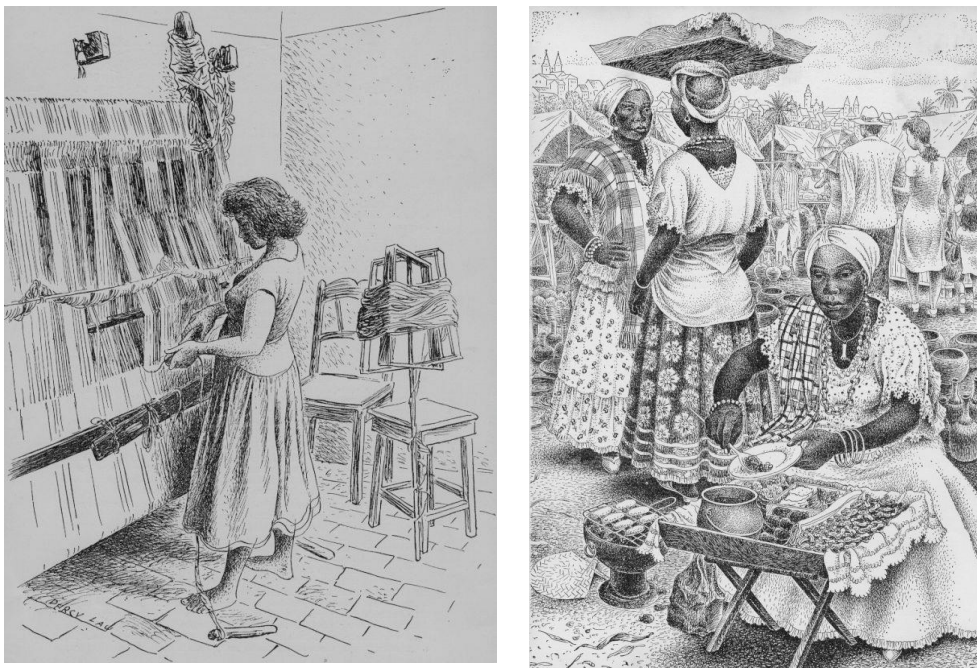


Figura 12 – O trabalho feminino – Redeira (Tecalã). **Figura 13 – O trabalho feminino – Quituteira**
 Representações das diversas modalidades do trabalho feminino associadas às paisagens regionais e naturais do território brasileiro. Ilustração Percy Lau, 1939. Fonte: Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24538/percy-lau>>. Acesso em fevereiro, 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN 978-85-7979-060-7

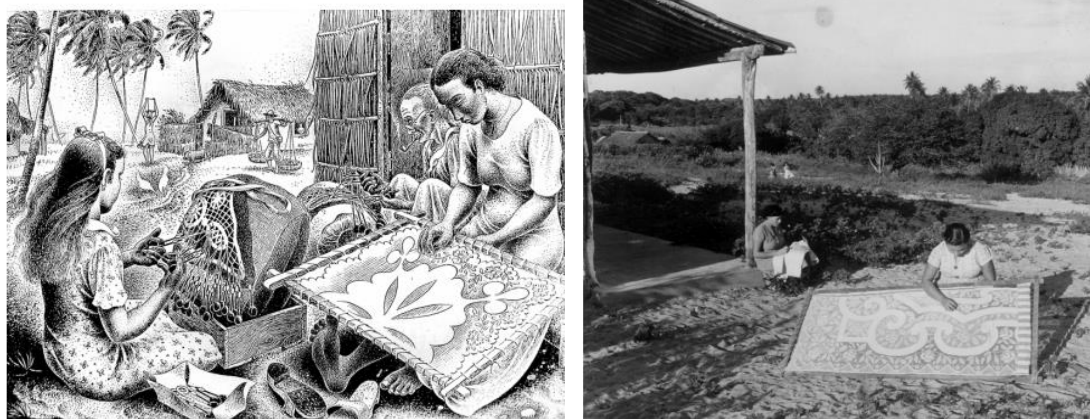


Figura 14 – O trabalho feminino – Rendeiras. Ilustração Percy Lau, 1939. Fonte: RAMOS, 2013.
Figura 15 – O trabalho feminino – Rendeira –Imagens produzidas pelo IBGE para documentação do trabalho nas regiões brasileiras. Foto: Tibor Jablonszky, década de 1950. Fonte: ABRANTES, 2010.

Essas representações do trabalho feminino ajudaram a reforçar valores atribuídos ao trabalho rural e ao artesanato e, especialmente, sua ligação com as tarefas desenvolvidas e identificadas como trabalhos femininos. Destaca-se que a consagração e a atribuição de valores patrimoniais que são associadas às manifestações da cultura

popular, bem como a representação dos tipos humanos aos biomas brasileiros, atendem aos anseios de Vargas com a busca e a criação identitária que possa dar unidade para o país, de modo a consolidar a ideia do trabalho artesanal, ligado ao ambiente do passado rural e a “vocação agrária”, assim como a evocação das grandes reservas naturais brasileiras.

Destaca-se que tempos depois, no golpe militar de 1964, apelos aos valores nacionalistas também serviram para sensibilizar a população e foram empregados como “política de segurança” (LONDRES, 2017, p.160). Desse modo, as cenas funcionavam como estratégia de mobilização e de exaltação dos valores nacionais e eram amplamente difundidas em material didático, álbuns de figurinhas e peç as publicitárias que veiculavam cenas do Brasil profundo, cujo passado rural está associado   produção artesanal. Nessas representações, o trabalho feminino está associado ao artesanato e ao trabalho doméstico. Tal fato ocorre em uma época de continuidade das políticas desenvolvimentistas, que foram iniciadas nos anos de 1950, e aprofundadas pelo “milagre econômico”.

Assim sendo, qualquer atividade que se relacionasse ao rural remeteria ao passado, e sob esse enfoque o artesanato e as tarefas femininas seriam desvalorizados frente às possibilidades da tecnologia, que representaria o futuro da nação. Essa atribuição de valores talvez explique a origem da hierarquia entre o artesanato (passado) e o design (futuro), ao invés de entendê-los como instâncias de produção que possuem maneiras, lógicas e linguagens próprias para a geração de artefatos, produções aliás contemporâneas, que coexistem e podem ser usufruídas de modo não hierárquico, apesar das diferentes modalidades tecnológicas empregadas em suas execuções.

Ademais, representações de algumas técnicas artesanais, como do trabalho doméstico, estão associadas às mulheres, sendo desempenhadas por mulheres livres ou por “escravas de dentro”. Tal fato ajudaria na construção de valores para uma sociedade que se origina de relações machistas, patriarcais e escravocratas, tal como a sociedade brasileira. Ou ainda, poderia ser desvalorizado por representar uma modalidade de trabalho – doméstico não remunerado –, realizado por “donas de casa”, tarefas que passam a ser vistas com desdém e menosprezo e inferiorizadas em relação ao trabalho remunerado realizado em outras esferas de produção fora de casa.

Desse modo, destaca-se que todos esses sentidos auxiliam a naturalizar e a estabelecer uma hierarquia entre o artesanato e o design – duas instâncias tecnológicas para a produção de artefatos, na qual o primeiro   inferiorizado, porque representaria o

passado, o agrário, o trabalho feminino não remunerado, enquanto que o design representaria a “evolução do trabalho”, o futuro, o desenvolvimento e o trabalho altamente remunerado. No entanto, o que se vê é que as formas manuais não foram suprimidas pelas industriais e que os valores preconizados pela industrialização e seus efeitos vêm sendo duramente criticados, juntamente com os valores apregoados pelos modelos de desenvolvimento.

1.1.2 - O bordado como saber-fazer disciplinador na formação feminina

O Bordado é praticado milenarmente e como prática artesanal integra o rol dos trabalhos manuais junto com a costura, o crochê e o tricô – os trabalhos com agulha e linha. Credita-se sua provável chegada ao Brasil juntamente com a vinda dos imigrantes (portugueses, italianos e franceses). Segundo Kendrich (2009) o bordado é uma técnica artesanal quase tão antiga quanto a costura, com ele foram criadas tapeçarias, insígnias militares, telas eclesiásticas e luxuosas vestimentas. Tornou-se uma técnica praticada mundialmente e associada às manifestações de riqueza e status.



Figura 16 - Uma senhora de algumas posses em sua casa, Debret (1823). Nessa aquarela o pintor registra uma cena do trabalho feminino em uma casa burguesa do Século XIX no Rio de Janeiro, na qual a senhora e suas escravas se dedicam a costura e ao bordado e as crianças interagem na cena. A composição da imagem sugere a forte hierarquia e destaca na composição o papel de comando da mulher nesse ambiente da casa a frente das práticas de costura. Fonte: Disponível em: <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/contrastes-sociais-brasil-colonia-debret>, acesso em maio de 2019

Durand (2000) e Kendrich (2009) destacam que o bordado é utilizado na confecção de vários artefatos históricos, que estão presentes tanto em luxuosos palácios como dentro de igrejas e mosteiros (KENDRICH, 2009, p.6). Tanto Sargaço (2018) como Souza (2012) apontam a popularização de seu emprego, cujo conhecimento se expande com a produção de artefatos para o cotidiano em todas as classes sociais. Seu processo de aprendizado durante muito tempo era geracional, no qual as habilidades, o repertório de pontos e os desenhos (riscos) são passados de mães para as filhas, ou para mulheres⁸ que vivem no mesmo ambiente doméstico, juntamente com outros conhecimentos que ajudam a construir o lugar social das mulheres. Conhecimentos que elas recebem no domínio da própria casa, geralmente tarefas como cozinhar, arrumar a casa, lavar, engomar e passar a roupa.

⁸ Escravas de dentro e empregadas domésticas ou ainda jovens e crianças que são agregadas às famílias.



Figura 17 – Caderno de bordado. Caderno de amostras com vários pontos realizados por uma menina de 8 anos. **Figura 18 – Revista A arte de Bordar -1933.** Principal publicação com riscos de bordado que teve ampla circulação no Brasil, ambas as peças da Coleção Nina Sargaço, expostas na sala memória do bordado, mostra que integrou a versão da exposição da Casa Bordada no CRAB, 2018. Fotos: Nina Sargaço, 2019.



Figura 19 – Caderno de bordado Caderno de amostra com exercício de ponto alinhavo. **Figura 20 – Publicação Biblioteca de Arte de bordar enxoval de bebê.** Ambas as peças da Coleção Nina Sargaço expostas na sala memória do bordado, mostra que integrou a versão da exposição da Casa Bordada no CRAB, 2018. Fotos: Nina Sargaço, 2019.

Além de dominar e ter habilidades de usar as agulhas, linhas e tecidos, é preciso desenvolver cada vez mais a concentração, a precisão e o ritmo que impõem todo um aprendizado corporal e de atenção, os quais são aprendidos por meio das dinâmicas de observação, de imitação e da própria experiência de usar os materiais repetidamente. GIARD (2017) salienta que as tarefas cotidianas como cozinhar, do mesmo modo como

bordar, são “gestos técnicos” e, para que sejam executados, é necessário que haja um processo de aprendizado tanto de seus repertórios como de seus procedimentos. Dessa forma, grande parte desse saber geracional, ou, em outras palavras, dessas “maneiras de fazer” integram “parte da aprendizagem natural de uma moça e de seu capital (meio) de saber-fazer”. Além disso, o gesto técnico está vinculado à utilidade e à intenção operatória. O domínio do gesto é orientado por sua finalidade, buscando sua eficácia e sua realização. Necessita em algumas situações o uso de um instrumento, agulhas, no exemplo do bordado ou simplesmente da mão. Ademais, exigindo uma coordenação e uma mobilização corporal

traduzida pelo movimento da mão, do braço, às vezes de todo o corpo [...] cadenciado pelo ritmo dos esforços sucessivos requeridos pela tarefa a executar. O gesto se decompõe numa sequência ordenada de ações elementares, coordenadas em sequência de duração variável [...] organizada segundo um modelo aprendido de outra pessoa por imitação (alguém que mostrou como fazer), reconstituída de memória (eu vi fazer assim), ou estabelecida por ensaio e erro a partir de ações vizinhas. (GIARD, 2017, p. 272-273)

Inicialmente, executando pequenas amostras em pequenos pedaços de tecido, na confecção de roupinhas de bonecas e mais adiante em peças menores como os panos de prato, até chegar à confecção de peças dos enxovais de casamento e de bebê.



Figura 21 – Amostra de bordado de pontos – Hardanger e Richelieu. As técnicas, o repertório de pontos e os acabamentos, bem como o uso de linhas, tecidos e agulhas seguem modelos, mostruários e receitas. Quando as técnicas eram ensinadas no ambiente escolar ou em aulas particulares as alunas se dedicavam primeiro a fazer pequenas amostras. Somente depois passavam para a execução de peças definitivas.
Figura 22 – Vários tipos de bainha aberta (fio puxado). Foto: Maristela Pessoa, 2019.



Figura 23 – Amostra de bordado. Ponto bordado de aplicação e ponto paris. **Figura 24 – Amostra de bordado.** Pontos crivo, ponto cheio e Richelieu. Foto: Maristela Pessoa, 2019.

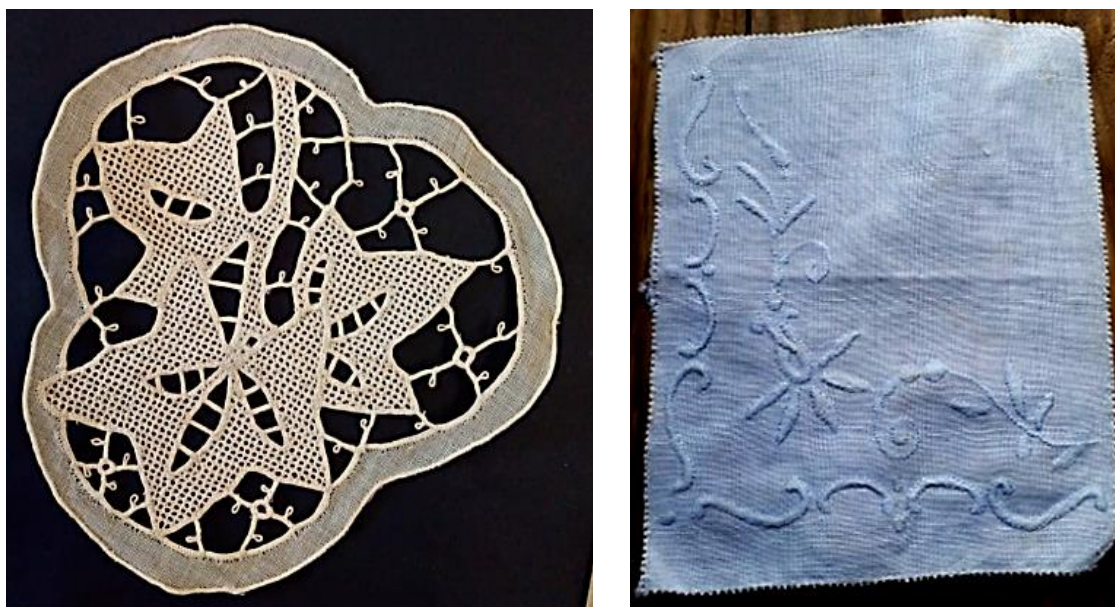


Figura 25 – Amostra de bordado. Pontos crivo e frivolité. **Figura 26 – Amostra de bordado.** Pontos sombra e ponto atrás. Foto: Maristela Pessoa, 2019

Inicialmente, o ensino de bordado no Brasil ocorre nos recolhimentos de mulheres (órfãs, viúvas e esposas, cujos maridos se ausentavam), ou no ambiente doméstico. (CARVALHO, 2011). As sessões de bordado acontecem em eventos coletivos do qual participam várias mulheres de diversas idades, durante as quais são compartilhadas conversas, novidades, histórias e temas de interesse dos grupos, além das trocas de receitas. Ao final dos encontros, geralmente são servidas guloseimas - chá, café, bolos ou biscoitos. Essas reuniões podiam itinerar nos circuitos das casas da própria família ou de vizinhos próximos. Em áreas mais isoladas se restringiam à própria casa. Nas casas

burguesas, essas atividades femininas (bordado e costura) possuíam espaços próprios, enquanto que nas casas mais humildes podiam ser praticadas na cozinha, varandas ou mesmos em áreas externas próximas à casa.

No Brasil, o bordado é lecionado nos conventos e nas escolas confessionais e como disciplina e integra o currículo escolar a partir de 1854, quando o ensino escolar passa ser obrigatório para todas as classes sociais e o ingresso na escola é franqueado às mulheres. Desse modo, com a possibilidade de escolarização também das classes populares, os trabalhos manuais passam a fazer parte do currículo escolar e o bordado direcionado somente às mulheres. Anteriormente, só as crianças burguesas tinham acesso à educação nas escolas confessionais ou por meio de aulas particulares ministradas na própria casa pelas preceptoras. Contudo, a educação das mulheres se restringe a “recitar preces de cor e calcular de memória”, nem sabiam escrever e tampouco fazer as operações aritméticas. O fato é que somente a partir da 2ª metade do século XIX é que a educação feminina passa a seguir “as influências europeias”. As jovens passam a ser educadas por freiras, não se contentando mais em aprender só a costurar e a ler. (DEL PRIORE, 2016, p.205)



Figura 27 – Mostruário de pontos mais usados. Ponto atrás, ponto haste, ponto caseado, nó francês, ponto candurinha ou Varicot, ponto corrente, ponto margarida, ponto russo, ponto folha ou pena, ponto cheio. Os pontos são usados nos contornos das linhas e no preenchimento das formas, por meio da sucessão de linhas, que vão definindo as formas. **Figura 28 – Tapeçaria e ponto reto.** O desenho é esquematizado em um diagrama que usa a trama do tecido com o preenchimento dos pontos. Nessa técnica, a combinação de várias tonalidades das cores é que dá forma ao desenho. Fotos: Maristela Pessoa, 2018



Figura 29 – Ponto Cruz. O desenho é esquematizado e reduzido a pontos coloridos que são preenchidos por pequenos “X” com a linha. Todas essas modalidades de bordado exigem de quem as execute um domínio do gesto, de sequências lógicas e de concentração. Foto: Maristela Pessoa, 2019

Assim, além do sistema de internato em escolas confessionais, as moças também eram educadas por professoras particulares, geralmente estrangeiras, que lecionavam em domicílio. Desse modo, as preceptoras eram responsáveis por ensinar “francês, caligrafia, aritmética, geografia, história e também desenho e trabalhos de agulhas e linhas”⁹ (DEL PRIORE, 2016, p. 304). É certo que as moças da elite passaram a aprender a ler, a escrever e a costurar, e o aprendizado delas completava-se com aulas de canto e de piano. Assim, todo esse empenho ajudava a compor os dotes artísticos, físicos e materiais da futura dona de casa, que se comportando com elegância e discrição cabia-lhe, além de praticar com perfeição todos os pontos de bordado, “aplicar esforços no bom comando de escravos e empregados e na excelente educação dos filhos” (DEL PRIORE, 2014, p.45).

Entretanto, nos centros de educação popular – escolas destinadas às camadas desfavorecidas –, os conteúdos oferecidos são de curta duração e de má qualidade. Nas escolas de formação de artífices “as crianças pobres de diversas origens (negras, mulatas, imigrantes espanhóis e italianos)” eram inculcadas “pelo o amor ao trabalho e encaminhadas para aprenderem um ofício”. Essa estratégia garante a alfabetização e a instrução de um ofício. Os meninos aprendiam “mecânica e artes, os ofícios de pedreiro, carpinteiro, a alfaiataria, a sapataria, entre outras competências”. As meninas que tinham

⁹ Deste universo fazem parte a costura, as rendas, o bordado, a tapeçaria, o crochê e o tricô.

permissão para ir à escola aprendiam a costurar e a bordar¹⁰ e precariamente aprendiam a ler e fazer contas. Desse modo, a escola surge promovendo simultaneamente a separação entre os gêneros, praticando um adestramento dos pobres, e, paralelamente uma formação emancipatória para os filhos da elite, especialmente para os homens. Contudo, para as moças cujas famílias não consideravam ler e escrever uma habilidade importante, restavam a realização do trabalho doméstico, o sonho do casamento e da maternidade. (DEL PRIORE, 2016, p.336-350).

O casamento para as jovens de famílias abastadas poderia representar um negócio. Por parte do pai da noiva, era comum a oferta de um dote do qual podiam constar “mobiliário, louças, roupas de cama e mesa, joias, como também escravos, terras e animais de criação”. O dote também era praticado pelos pais de famílias mais pobres, e podia contar com “sacos de mantimentos e até galinhas”. O *Trousseau*¹¹ (enxoval de noiva) se popularizou por aqui e era ofertado pelos pais da noiva. (DEL PRIORE, 2014, p.45)

Ainda dentro dos ritos do casamento, segundo Del Priore (2014), outra tradição que se difundiu foi o *corbeille*, no qual o noivo presenteia a noiva com “rendas finas, lenços bordados, [...] luvas de peles, joias pequenas e grandes”. Para a historiadora, esse oferecimento serve para seduzir a noiva e demonstrar o poder econômico do noivo. “Os presentes eram trazidos em um baú, caixa ou pequena cômoda” e, ficavam “expostos às vésperas do casamento, para deleite da família e dos amigos”.

Desse modo, o que se vê, segundo Del Priore (2014), é a popularização da preparação do enxoval do casamento em todas as classes sociais. E a confecção do enxoval dos bebês com o nascimento dos filhos, cuja preparação requeria que a futura mãe costurasse, bordasse e tricotasse ao menos uma peça como símbolo de um amor eterno ao pequeno (DEL PRIORE, 2014, p. 131).

¹⁰ Os pontos de bordado eram feitos em pequenas amostras e as tarefas eram apresentadas nos cadernos de trabalhos manuais. Outra Fonte: de referências de receitas, moldes e riscos eram feitas em publicações voltadas ao público feminino. E, recentemente com o grande incentivo por parte das políticas públicas dos programas e ações de fomento ao artesanato, a partir de 2003, há a expansão do número de cursos e oficinas. O que habilita ou cria o interesse de novas pessoas em praticar as técnicas artesanais. Tal fato poderia justificar o aumento na oferta de publicações que passam a ser vendidas em diversos pontos como, as lojas especializadas e nas bancas de jornal. Atualmente, com aumento do uso de celulares e a facilidade do acesso à internet houve a criação nas redes sociais de grupos e canais dedicados à transmissão de várias técnicas artesanais. Além, da criação de feiras e eventos para divulgação de materiais e de técnicas artesanais.

¹¹ O enxoval da noiva (*Trousseau*) continha lingerie pessoal e roupa de cama e mesa.

Os trabalhos de agulha e linha configuraram-se como disciplinas do currículo escolar¹² e da formação feminina a partir o século XIX, permanecendo no programa das escolas até 1977. Com a reforma do ensino da década de 1970, os trabalhos manuais são retirados e passam a integrar o programa da educação moral e cívica (EMC) e a educação artística, sendo essa última pautada por uma visão tecnicista do aprender fazendo, com a qual o conhecimento das técnicas está desvinculado dos contextos socioculturais. Desse modo, no período do governo militar, os conteúdos escolares atendiam ao “desenvolvimento com segurança” (ZOTTI, 2006).

Para Foucault (1979) as instituições de ensino estão a serviço do poder instituído e servem para sua manutenção. Assim, os conteúdos escolares ajudam a legitimar os discursos, bem como naturalizar os papéis a serem ocupados e exercidos pelos agentes sociais, especialmente o lugar subalterno das mulheres. Por isso, as estratégias buscam disciplinar os corpos, os gestos e os desejos, com os quais se prolongam as relações de poder, as desigualdades, as diferenças de gênero e, sobretudo, as hierarquias sociais. (FOUCAULT, 1979).

Nesse contexto de conformação de papéis, a agulha é vista, por Durand (SOUZA, 2012), como um instrumento que contribui para a afirmação de uma suposta natureza feminina, que se “materializa com o saber-fazer e o gesto técnico” e que, no entendimento de Giard (2017), atende tanto a uma necessidade concreta como simbólica, em estreita simbiose com um meio e seu cortejo de objetos técnicos (GIARD, 2017, p. 273), bem como, também para Durand (SOUZA, 2012) é necessária uma rigorosa disciplina corporal e da atenção para o domínio do bordado, e com

¹² Em 1854, são criadas as escolas públicas, que passam a ser obrigatórias, entretanto eram vedadas à população escravizada. É permitido às mulheres o acesso ao curso elementar, o qual inclui as disciplinas de “bordado e trabalhos de agulha e linha, mais necessários à formação feminina” (BRASIL, 1854, p.56). No programa de 1879 são privilegiadas, no segundo grau, disciplinas mais práticas e de cunho produtivo, além da inclusão de noções de economia social para os meninos e de economia doméstica para as meninas. São oferecidos ofícios para os meninos e permanecem os trabalhos de agulha para as meninas. (BRASIL, 1879, p.198; 1880, p.3475; 1890, p.3476). Já no programa de 1946, o desenho e os trabalhos manuais estão associados nesse currículo, no qual foram inseridas noções de geografia geral e o conhecimento das atividades econômicas da região, bem como para o gênero feminino a economia doméstica e a puericultura. Nesse período, o ensino primário oferecido aos filhos das classes trabalhadoras está articulado às escolas de aprendizado técnico-profissional para as áreas industrial, agrícola e de artesanato (BRASIL, 1946, p.1-2). Com a LDB de 1961, o ensino primário tem duração de quatro séries, podendo se estender por mais dois anos, nos quais o aluno recebia a formação para o trabalho, sendo iniciado em artes aplicadas adequadas ao gênero e a idade. (BRASIL, 1962, p.5 art.26). Durante o governo militar (1964-1984), houve a reforma do ensino de 1971, de modo a alinhar o sistema educativo às premissas da ditadura, nas quais a educação sustenta a ideologia do desenvolvimento com segurança, por meio de um discurso que apregoa o “Brasil potência”, e cujo papel da educação é forjar cidadãos obedientes, pacíficos, nacionalistas e patriotas, trabalhadores e submissos aos ditames do capital (ZOTTI, 2006).

a boa realização de pontos minúsculos, de motivos regulares, a costura instalava também as mulheres no seu papel social e restringia-as a ele. E é fácil reparar que hoje o acesso das mulheres ao trabalho assalariado se acompanha por uma cada vez maior diluição de algumas das suas competências técnicas tradicionais, entre as quais a costura. Existem vários estudos (por ex. VERDIER, 1979) acerca da importância simbólica da agulha e da costura na definição da mais profunda, enraizada e supostamente indiscutível, 'natural', identidade feminina. (DURAND apud SOUZA, 2012, p.8)

Assim, o processo que se desencadeia com o ensino dos trabalhos de agulha e linha desde o século XIX, inicialmente no ambiente privado das casas, depois como disciplina estratégica no currículo escolar, até a década de 1970, ajuda a recuperar os sentidos e os significados do bordado, no Brasil, na construção do lugar social e dos papéis a serem desempenhados pelas mulheres na sociedade brasileira, donas de casa, com voz de comando para as pertencentes à elite, e de subalternidade para aquelas de origem popular. Desse modo, o ensino do bordado e sua permanência nas escolas constroem diversos valores tanto para o comportamento feminino como para a produção das tipologias de artefatos¹³ que são feitos com os bordados e que estão vinculados ao universo da casa e da família, como os enxovais de casamento e de bebês, sobretudo por conta de seus significados. Todas essas peculiaridades aparecem nos depoimentos das artesãs da Florart, que serão apresentados no capítulo 4.

Por fim, recuperar os processos de ensino e de aprendizado do bordado me ajudou a esclarecer, por exemplo, porque o bordado é a técnica artesanal mais difundida no Brasil. Em 2001, segundo o IBGE, as atividades artesanais mobilizavam um segmento econômico que contava com 8,5 milhões de trabalhadores. E, segundo o último mapeamento do PNAD, há cerca de 10 milhões de artesãos no país, sendo que 77% desse montante são mulheres¹⁴. Esse segmento produtivo movimenta em torno de R\$ 50 a 55 bilhões, anualmente. (IBGE, 2001, 2017)

¹³ No entanto, apesar desse estereótipo, essa técnica artesanal está presente em vários artefatos que integram as manifestações da cultura popular, como os maracatus, as festas de bois e o carnaval, bem como nos artefatos indígenas, sendo executadas por homens e mulheres. Além de estarem presentes no campo da moda, na confecção dos artigos de luxo.

¹⁴ Esse percentual para o IBGE era de 85% em 2001, e o setor movimentava cerca de 55 bilhões anuais. (BORGES, 2011, p. 212-213). Em 2011, passa a integrar a relação de atividades ocupacionais com outras modalidades laborais do IBGE.

1.2 - Notas sobre o design como expressão do pensamento moderno

O design surgiu estruturado pelo pensamento moderno sob a ótica cartesiana de colocar uma ordem no mundo. Como uma atividade, passou a ser exercida por profissionais que paulatinamente, à medida que novos modos de produção surgiam, substituíram os artesãos e os artífices nas estruturas das primeiras indústrias que deram origem à nascente sociedade de consumo. Antes, o artesão detinha todo o domínio da produção de objetos, desde a sua idealização até a sua execução. Com os novos modos de produzir, nos quais há alienação das etapas de trabalho, a habilidade de fazer os objetos é substituída pela eficiência da máquina e pelo conhecimento específico do planejamento. Segundo Cardoso (2013), o declínio aparente tanto da qualidade como da beleza dos produtos teriam criado um campo de atuação para profissionais que solucionariam, por meio de ações projetuais, a produção dos objetos.

O design seria responsável por adequar os objetos a seus propósitos, por meio da máxima de Sullivan “a forma segue a função”, expressão que ainda ronda como um fantasma o design, desde a década de 1930. Desse modo, o funcionalismo popularizou-se, e tem nessa expressão o seu mantra, que se transforma em um cânone, espalhando-se mundo afora. O funcionalismo recebeu várias críticas, mas só veio a ser mais intensamente questionado por volta de 1960, no âmbito internacional, pelo movimento da contracultura. Aqui no Brasil, a máxima do arquiteto teve uma vida longa e só a partir de 1980 passou a ser refutada. É importante ressaltar que, desde as primeiras produções da incipiente e emergente atividade industrial, a sociedade mudou de maneira radical, sendo acompanhada pela organização do capital industrial e financeiro. Pontua-se que

nos anos de 1960, o paradigma de fabricação industrial ainda era a produção em massa tudo igual em grandes quantidades para todos. Hoje, a indústria caminha a olhos vistos em direção à produção flexível com cada vez mais setores buscando segmentar e adaptar os seus produtos para atender à demanda por diferenciação. Nos anos de 1960, o mundo ainda estava dividido entre direita e esquerda, com a democracia liberal acuada pelo comunismo soviético. Hoje, o liberalismo econômico domina um mundo globalizado, ao ponto paradoxal de poder impor a democracia pela força, quando do seu interesse (CARDOSO, 2013, p. 17).

O trecho é de Cardoso, em seu livro *Design para um mundo complexo* (2013), o qual escreve inspirado nas colocações da obra de Victor Papanek, *Design for real world* (1971), na qual Papanek faz um apelo aos designers de projetos ligados a mundos idealizados a se voltarem para criar soluções para o “mundo real”, de modo a atender às reais necessidades humanas. Dessa forma, quebrando o paradigma do pensamento

moderno ao congregar novamente valores humanos ao projeto, no qual a funcionalidade seria incorporada ou substituída pela “função social”. Para Papanek, o projeto moderno desconsiderava a diferença. Segundo o autor, a “casa máquina de morar de Le Corbusier e as casas-caixotes do *De Stijl* holandês” refletem perversões tanto estéticas como de utilidade (PAPANECK apud CARDOSO, 2013, p. 19).

Além disso, se no início o design estava diretamente ligado à produção de objetos e de produtos de comunicação de massa, ao longo dos anos, a partir do surgimento de novas demandas voltadas às necessidades humanas, bem como de novas tecnologias, ele passou a atender novas ações projetuais. Manzini¹⁵(2017), em *Design, quando todos fazem design*, aponta a complexidade do ato de projetar, comparando inicialmente o significado da própria palavra “design” e suas definições, ao longo dos séculos. Franzato (2017) destaca que as colocações de Manzini trazem uma reflexão e propõem uma evolução do que esse autor define como a cultura do design a partir da qual, levando em conta as atribuições do que se estruturou com as práticas do desenho industrial, foram traçados novos enfoques, e que, segundo o pesquisador brasileiro, esse designer

Chega a novos horizontes disciplinares que o tornaram um precursor do design de serviços, do design estratégico e do design colaborativo. Sua abordagem metodológica do social é inovadora, na medida em que ele propõe tais avanços como plataformas metodológicas para enfrentar os desafios de uma sociedade que se transforma rapidamente, graças ao desenvolvimento tecnológico, mas que ainda não conseguiu elaborar respostas para as ansiedades que atravessam o século XX. [...] desenha um elaborado enredo de processos que permitem ao design o encadeamento desejado. E, para alcançar a sustentabilidade, devemos implementar os progressos da informatização que potencializaram a nossa capacidade de ação coletiva [...] [para] renovar as formas de convívio social e o nosso relacionamento com o ambiente. [...] [mudando também] os princípios éticos e estéticos que orientam nossa maneira de estar com outros e no mundo (FRANZATO, 2017, p. 7).

Dessa maneira, se o design significava, nos primórdios dos processos industriais, a ação de planejar; de conceber um plano idealizado mentalmente; bem como o desenho de um mapa, ele ganha, no fim do século XX, outros sentidos e significados e é definido como o próprio processo e a gama de domínios necessários para a obtenção de resultados. Em outras palavras se antes a ação do design estava voltada para a produção de objetos,

¹⁵Inicialmente no documento de qualificação busquei as fundamentações de Manzini para ajudarem na análise do objeto da pesquisa, mas depois da realização das entrevistas percebi que, no caso da Florart, o que foi proposto pelos designers, bem como o entendimento das artesãs sobre as ações ocorridas entre os campos, não se aproximava das teorias deste designer, pois as intervenções e as ações ocorridas foram pautadas pela ação do design especialista, embora nas entrevistas a Cidinha se intitule como designer do grupo e desempenhe esse papel, além do gerenciamento e da mediação.

com a crescente complexidade das necessidades humanas, mediadas pelas tecnologias, o seu significado tornou-se mais abrangente e abstrato. E, na medida em que essas tecnologias também se complexificaram, o ato de projetar passa ser concebido como uma ação capaz de “solucionar problemas em todos os níveis, desde os encontros da vida cotidiana até aqueles em escala Global”. Manzini (2017) argumenta que coube também ao design um papel “no campo da cultura e, portanto, da linguagem e do significado”. Na visão do designer, o “dar sentido as coisas”, proposto por Herbert Simon em seu livro *The science of the artificial* enfatiza que

o design se torna um produtor de sentidos. Mais precisamente, para a pergunta ‘o que faz o design?’, a nova resposta é ‘o design colabora ativa e proativamente na construção social de sentido’. E, portanto, também na construção de qualidade, de valores e de beleza. (MANZINI, 2017, p. 48-49).

Assim, o design é um campo em expansão. Contudo, é somente a partir da década de 1980 que desponta como campo de pesquisa. Desse modo, além de ser responsável por desenvolver atividades e produzir conhecimento para a sua prática profissional (pesquisa para o design), busca compreender a sua própria natureza (pesquisa sobre o design) – nas quais seriam utilizados métodos adaptados de outras áreas de pesquisa (da etnografia, da semiologia, da ergonomia, da economia, das engenharias). Além disso, o design também passou a ser visto como uma ferramenta de pesquisa (pesquisa por meio do design), na qual combina criatividade, subjetividade e reflexão para a compreensão de questões (Idem, p. 54).

1.2.1 – Os olhares pioneiros e as ações de design e artesanato no Brasil

As formulações e os olhares pioneiros de Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães surgem como narrativas para a construção do design feito no Brasil, nos quais o artesanato é visto como um caminho para a afirmação do design brasileiro, “design em estado bruto” (LIMA e WALDECK, 2016); ou como um estágio de tecnologia ou “prototecnologia” (ANASTASSAKIS, 2014; BORGES, 2011; LONDRES, 2017), bem como os projetos de arquitetura de Janete Costa, nos quais o artesanato sofre interferências para alçar voo e ser fruído em novos ambientes.

Adélia Borges (2011), em seu livro *O livro Design + artesanato*, faz um panorama de ações de design voltadas para as produções artesanais. Nesse texto, são apresentados projetos, em vários estados do país, que buscariam a revitalização do objeto artesanal

brasileiro. São projetos dos quais participam designers, gestores e pesquisadores, cujos esforços buscariam combinar a alta qualidade desses produtos com as referências identitárias da cultura popular brasileira. O texto de caráter mais jornalístico procura apresentar uma reflexão sobre as potencialidades, os alcances, bem como os riscos envolvidos nessa aproximação.

A busca por raízes brasileiras para o design feito no nosso país é destacada por Anastassakis no livro *Triunfos e impasses*. Nele, a pesquisadora rastreia “construções narrativas sobre o design brasileiro”, aproximando as formulações de Aloísio Magalhães (1927-1982) ao pensamento de Lina Bo Bardi (1914-1992), porque ambos procurariam “discutir as possibilidades práticas e pedagógicas da atividade do design em um contexto brasileiro” (ANASTASSAKIS, 2014, p. 31-35).

Borges (2011) e Anastassakis (2014) destacam o caráter visionário das ações de Bo Bardi nas exposições que ela organizou, em 1949, no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e a atuação da arquiteta à frente do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), entre 1958 e 1964, quando foram expostos objetos artesanais de comunidades tradicionais (LIMA e WALDECK, 2016, p. 88). Esses autores também apontam ações desenvolvidas entre 1975 e 1977 por Magalhães no Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC),¹⁶ por meio dos programas de mapeamento da atividade artesanal, feitos em pontos do território brasileiro. Magalhães via na “tecnologia patrimonial ou prototecnologia”, presente no artesanato, uma saída para o “achatamento do mundo”, com a “afirmação da brasilidade, [um] caminho para o desenvolvimento econômico com design próprio de produtos ancorados nos saberes de mestres populares”.

Em épocas diferentes, esses princípios foram defendidos tanto por Bo Bardi como por Magalhães (LIMA e WALDECK, 2016, p. 86). Também em 1977, sob a supervisão do Ministério do Trabalho, foi criado o Programa Nacional de Desenvolvimento do

¹⁶ CNRC – O Centro Nacional de Referência Cultural era formado por uma equipe multidisciplinar liderada por Aloísio Magalhães que, entre 1975 e 1977, desenvolveu várias ações como levantamentos de atividades artesanais e socioeconômicas e pesquisa sobre a história da ciência e da tecnologia no Brasil. Subordinava-se ao Ministério da Indústria e Comércio (MDIC) e ao convênio dentre diversos signatários Secretaria de Planejamento da Presidência da República, Ministérios da Educação, Interior e Relações Exteriores, Caixa Econômica Federal, Universidade de Brasília e Governo do Distrito Federal. Suas ações multidisciplinares contribuíram, segundo Londres (2003), de maneira ímpar para a formulação mais abrangente de políticas públicas patrimoniais, influenciando os conteúdos e o entendimento sobre bens culturais que, depois, são expressos, na CF de 1988, nos artigos 215 e 216 (LONDRES, 2003, p. 229-239; BORGES, 2011, p. 40). Para mais detalhes ver (ANASTASSAKIS, 2014).

Artesanato (PNDA)¹⁷. Londres (2003) destaca as diferenciadas conceituações propostas pelos diversos programas e a visão original do designer para esse campo.

O mapeamento do artesanato foi um dos quatro programas propostos pelo CNRC e essas ações traziam de novo para os processos de patrimônio não só a busca de novas formas de referenciamento e de divulgação, mas também o enfoque sobre a responsabilidade social e a inclusão dos interesses dos grupos pesquisados nos processos de inventariamento. As posturas e as formas de condução de equipe multidisciplinar que atua nesses projetos se posicionam criticamente à “visão romântica” das manifestações populares que predominava entre os folcloristas, como Mário de Andrade e outros intelectuais. Desse modo, essas ações se contrapõem “aos objetivos pragmáticos e assistencialistas dos programas como o Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (PNDA), criado em 1977, no âmbito do Ministério do Trabalho, que entende o artesanato como uma modalidade de ocupação laboral e geração de renda na qual “se emprega mão de obra não qualificada”¹⁸. Londres (2017) enfatiza que até os anos de 1970, o artesanato e outras manifestações como “os ritos e folguedos, os saberes e os fazeres” eram de interesse e valorizadas pelos folcloristas ou pelos etnógrafos.

Assim, a grande contribuição de Magalhães foi a de revelar o valor econômico que os bens culturais poderiam propiciar, trazendo, desse modo, para os embates das políticas culturais um enfoque diferente do entendimento elitista dos folcloristas e paternalista das políticas assistenciais, nos quais o artesanato permanece estático e em condição subalternas, frente às outras modalidades de produção de objetos industriais (LONDRES, 2017, p. 153-165). Configura-se, assim, um cenário no qual são atribuídos diferentes valores ao artesanato, por meio das políticas e de seus agentes. Em outras palavras, as produções artesanais são atendidas pelos programas como as ações do Ministério do Trabalho de enfoque paternalista, das elites intelectuais de enfoque

¹⁷ Criado pelo Decreto nº 83.290/1977, sob a responsabilidade do Ministério do Trabalho, o PNDA tinha por objetivo regular as atividades de produção, de comercialização e de promoção do artesão. Regido por uma comissão interministerial presidida pelo Ministro do Trabalho, composta por representantes dos Ministérios do Interior, da Fazenda, da Educação e Cultura, da Indústria e Comércio, Serviço social da indústria (SESI), Serviço Nacional do Comércio (SESC), Instituto Brasileiro de Turismo (Embratur) e Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA). (RAMOS, 2013, p. 48). Depois foi revogado em parte pelo Decreto Nº 35.195 de março de 1991, que cria o PAB, vinculado ao Ministério da Ação Social, sob responsabilidade da Secretaria Nacional de Promoção Social. Fonte:; http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D83290.htm e <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/sn/1991/decreto-35195-21-marco-1991-534047-publicacaooriginal-18143-pe.html>, acesso em janeiro de 2019.

¹⁸ Essa visão do artesanato do PNDA desconsidera o conhecimento popular como uma instância de tecnologia.

folclórico e romântico, e pelas ações do CNRC, que buscam fazer do artesanato um exemplo referencial para o produto nacional, inaugurando, assim, uma vertente econômica para a dinamização das manifestações culturais.

Na época em que foram formuladas as considerações, atuavam no campo do artesanato e das culturas populares o Ministério do Trabalho, com o Programa Nacional do Desenvolvimento do Artesanato (PNDA-1977) e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB-1958-1976), ambos com linhas de trabalho muito distantes da visão de Aloísio (LONDRES, 2003, p. 237).

Desse modo, ressalta-se que tanto Lina Bo Bardi, nas décadas de 1950 e 1960, como Aloísio Magalhães, no final da década de 1970, compartilhavam, segundo Anastassakis (2014), a visão de que o artesanato poderia ser uma fonte da cultura material nacional, para potencializar o design e, conseqüentemente, a indústria brasileira. Ambos, Bo Bardi e Magalhães, o consideram como uma potência a ser explorada pelo design, uma estratégia de preencher uma lacuna da indústria brasileira de produtos de caráter nacional.

Assim, nas ações de Magalhães, o artesanato e as manifestações são vistos como bens culturais, e, a partir desse entendimento, sob a ótica de um “desenvolvimento harmonioso”. Magalhães apregoa que é possível pensar soluções de desenvolvimento nas quais há uma síntese entre os diversos componentes e, embora sendo paradoxais, seria possível compatibilizar “as ações macro econômicas (metadesenvolvimento)” com as “ações micro econômicas (paradesenvolvimento)”, sendo as primeiras ligadas à infraestrutura e as últimas ligadas aos contextos locais e culturais das comunidades. (MAGALHÃES, A. apud LONDRES, 2017, p. 163)

Na visão de Magalhães, o design representa uma etapa pré-industrial, um exemplo de prototecnologia, enquanto que, na visão de Bardi, o artesanato brasileiro é o design em estado bruto, uma potência. Dessa maneira, nos processos de produção artesanal estariam potencialidades em estado de latência ou bruto de tecnologias (ANASTASSAKIS, 2014, p. 31-35), que poderiam indicar uma conexão ou caminhos de futuras ações para o design produzido no Brasil. Como formulador e articulador de políticas culturais, Magalhães fala da importância das experiências presentes nos fazeres populares, da falta de conexão e de compreensão divergentes entre os diversos agentes públicos atuantes no campo do artesanato, na década de 1970.

As dinâmicas culturais que merecem ser estimuladas, em função da sua potencialização socioeconômica, dependem, na maioria dos casos, da ação conjunta e/ou isolada de diferentes setores da administração pública. Vale mencionar, por exemplo, o problema do artesanato. O equacionamento desse problema deverá trazer uma importante contribuição para a criação de novas riquezas e para a fixação do homem no seu contexto regional. Entretanto, a

política adotada ignora as peculiaridades e a dinâmica própria de cada um dos inúmeros fazeres artesanais e paternalisticamente tenta enquadrá-los em uma mesma diretriz. O Ministério do Trabalho ocupa-se da organização dos artesãos como praticantes de uma atividade rentável e cuida de sindicalizá-los; o Ministério da Previdência trata de protegê-los socialmente e assegurar-lhes os benefícios a que tem direito; o Ministério da Indústria e Comércio procura avaliar-lhes o potencial como uma Fonte: de interesse e de rentabilidade turística. Mas nenhum deles – e isso não seria possível – pode avaliar a dinâmica própria de cada uma dessas atividades ou agrupá-las em conjuntos homogêneos, no que se refere a níveis de insumos tecnológicos, estágios de desenvolvimento e perspectivas naturais de evolução. O resultado é quase sempre desastroso porque decorre de uma visão uniformizadora [...] na direção da massificação degradadora, desperdiçando a sua contribuição na consolidação da identidade cultural do país [...]. O artesanato é um momento da evolução de uma trajetória tecnológica. Sua dinâmica obedece a leis próprias que, se não forem respeitadas, interrompem o seu desenvolvimento natural (MAGALHÃES, A., 2017, p. 158-159).

Para Londres (2017), Magalhães usa argumentos em seu discurso para obter apoio para as ações do CNRC. Tal fato apaziguaria, em minha opinião, uma conotação evolucionista e uma hierarquização do artesanato em relação ao design, para aquilo que é proposto no CNRC. Segundo Londres (2017), a criação do CNRC ocorre em um período do pós-milagre econômico, no qual a visão otimista de desenvolvimento dos anos dourados está desacreditada e, durante o qual o governo militar buscava por novos argumentos para sustentar o discurso de desenvolvimento. Assim sendo, a revitalização da cultura nacional passa a atender às demandas de “segurança nacional” e simultaneamente de alternativas econômicas.

Nesse contexto, segundo a pesquisadora, por meio de sua grande habilidade política, Magalhães consegue articular e obter apoio tanto de agentes políticos do poder executivo como de políticos e intelectuais das mais diversas tendências (liberais, conservadores e militantes de esquerda). Em outras palavras, a proposta de Magalhães se adéqua às necessidades de “fornecer um ideário nacionalista novo” de modo a diluir ideologicamente as contradições e os conflitos que estavam presentes na sociedade brasileira nessa época. E o caráter evolucionista, que coloca o artesanato em posição subalterna ao design, parece ambíguo, no entanto, poderia ser explicado como um recurso retórico, uma vez que os valores atribuídos ao artesanato, ao longo do tempo, sempre o vincularam às paisagens naturais, ao trabalho agrário e rural e às tecnologias populares¹⁹. Desse modo, sem dúvida o discurso de progresso do Brasil, país do futuro, teria melhor

¹⁹ A estratégia de Aloísio Magalhães se pautou no discurso desenvolvimentista vigente para poder conseguir apoio e articular as ações de pesquisa e levantamentos das tecnologias populares realizadas pelo CNRC, de modo a valorizá-las como referências identitárias para o design.

convencimento se fosse sustentado por soluções e saídas, que propusessem alternativas econômicas pautadas no crescimento industrial.

Londres (2017) enfatiza que a ambiguidade de Magalhães se torna incômoda “Aloísio transitava no mundo da política, regido pelos princípios da ação, da estratégia, da negociação e dos resultados”. Contudo, suas ações são criticadas por pesquisadores como Carlos Guilherme Mota, Marilena Chauí e Sérgio Miceli, os quais reivindicavam “maior rigor científico e maior clareza ideológica”, bem como um “quadro conceitual de referências nos documentos veiculados pelo centro”. No entanto, as críticas eram contrabalançadas “pela originalidade e extrema eficácia persuasiva do discurso de Aloísio”. (LONDRES, 2017, p. 175-176). Contudo, mesmo com a busca pelas raízes, pelas matrizes, pelos processos antropofágicos ou pelos hibridismos presentes nos discursos de alguns designers e seus críticos, as potencialidades da cultura popular foram, durante muito tempo, desprezadas pela tradição funcionalista à qual estava atrelada a chegada tardia, na década de 1950, do design de estilo internacional no Brasil.

Outra figura de destaque para a aproximação entre o design e o artesanato é Janete Costa, arquiteta que desempenhou um papel de grande relevância para a revitalização da arte popular e do artesanato no país. Em seus projetos de arquitetura e decoração, ela incluía peças artesanais, divulgando-as e deslocando-as dos “espaços de segunda classe – casas de praia e de campo” –, para espaços requintados de hotéis, empresas e de residências de alto luxo. Segundo Adélia Borges (2011), ela cruzava o país à procura de artistas e artesãos e propunha ajustes nas peças. As interferências buscavam “limpar”²⁰ os artefatos ou “deslocá-los para novos usos” (BORGES, 2011, p. 52).

Em 1987, faz a curadoria da exposição *Artesanato como caminho*, no Salão da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), e preconiza que a produção artesanal servisse de base para a indústria. Em 1992, durante a RIO-92, Janete Costa explora a relação arte popular e artesanato, na curadoria da exposição *Viva o Povo Brasileiro*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Em 2002, fez a curadoria da exposição *Artesanato Solidário* (Artesol), no Instituto Tomie Ohtake, para a abertura da Central ArteSol, em São Paulo. Também realizou as curadorias da

²⁰ Pontuação que é valoroso e inegável trabalho de Janete Costa para dar visibilidade ao artesanato e à arte popular, quando essa arquiteta os integra em seus projetos. Contudo, percebe-se que há em seu discurso uma visão hierarquizada ao propor ações “de limpeza” e de “redimensionamento” das peças, tendo o saber acadêmico primazia em relação às concepções projetuais populares, porque tanto os partidos estéticos como as proporções são partes integrantes das soluções desenvolvidas pelos mestres, que então seriam consideradas como sujas ou desproporcionais.

exposição Artesanato Tradicional, em 2004, que circulou várias unidades do SESC-SP, bem como a exposição Artesanato Solidário Cultura, Mercado e Cidadania, em 2005, no Centro Cultural da Caixa em Brasília. (BORGES, 2011, p. 168).

Segundo Janete Costa, era possível “interferir sem ferir”. A arquiteta costumava inserir os objetos artesanais em seus projetos de arquitetura, fazendo alguns ajustes às peças, de modo a obter uma harmonização dos ambientes em termos de escala e proporção. Criou o projeto *Interferências*, no qual orientava os artesãos, sugerindo alterações, transformando o desenho de produtos, preservando, contudo, os valores culturais dos objetos artesanais. Para ela, “o artesanato aquece e embeleza os ambientes”, configurando-se como uma alternativa estética, para além de uma opção econômica por ser uma alternativa barata. Em 2012, após sua morte foi inaugurado o Museu de Arte Popular Janete Costa, em São Domingos, Niterói.

1.2.2 - A busca por uma identidade brasileira para o design

No Brasil, a partir dos anos de 1980, outra vertente da retomada do design com foco no artesanato está presente em diferentes campos de produções de design de moda, design de objetos e design editorial, que buscam “as raízes”, os “valores típicos” e a “autenticidade” como valor identitário. (BORGES, 2009; KALIL, 2007; MENDES, 2011). Há certo interesse da geração de designers da qual faço parte que talvez esclarecesse a motivação pela busca de brasilidade para as produções. Tal geração foi escolarizada durante o regime militar (1964-1984), durante o qual a educação enfatizava o patriotismo e valores ufanistas como estratégia de segurança para a manutenção desse regime político (ZOTTI, 2006). Dessa maneira, o interesse em valorizar a cultura popular e os “ícones do Brasil profundo” se propagaria das influências enfatizadas no período. Por isso, ao tentar localizar tanto o interesse como a origem desses valores, pude compreender uma das vertentes do meu próprio encantamento pelo artesanato e a cultura popular, bem como as escolhas vinculadas a esse universo, as quais estão presentes na minha atuação como designer, que integra essa geração.

Assim, a partir da década de 1980, intensifica-se a busca pelas fontes de brasilidade nas produções de design em diversos campos. Esses desdobramentos podem ser percebidos e se destacam, por exemplo, nos discursos e nas produções de Ronaldo

Fraga (Moda), Roger Mello (Design gráfico), bem como dos Irmãos Campana (produção de objetos), os quais ressignificam ou se apropriam das referências da cultura popular em seus projetos. Nessas produções, percebem-se várias tentativas de rastrear os valores “típicos”, as “raízes” ou a “autenticidade”²¹. E, segundo Ramos (2013), tal fato pode ser evidenciado pelas adjetivações associadas a essas produções, como “design de raízes culturais próprias” para a produção dos irmãos Campanas (BORGES, 2009); moda “brasileira autêntica”, na visão de Glória Kalil (2007), para qualificar a produção de Ronaldo Fraga. Ou ainda uma obra que expressa “a diversidade e a linguagem da cultura nacional”, segundo Mendes (2011), para os livros infantis do premiado designer Roger Mello. (RAMOS, 2013, p.24)²²



Figura 30 – Roupas de Ronaldo Fraga. Nas coleções desse designer destacam-se as referências do artesanato com o uso de rendas, bem como das paisagens brasileiras (rural e urbana) e de texturas da cultural tradicional. Assim, são promovidos deslocamentos no uso do crochê, dos paninhos e almofadas para os vestidos, combinados com tramas de agulha e linha. As roupas têm inspiração no crochê, nos painéis de azulejos de Athos Bulcão e na paisagem natural da Amazônia. Disponível em <https://ffw.uol.com.br/desfiles/ronaldo-fraga/>, acesso abril de 2013. Fonte: (RAMOS, 2013)

²¹ Destaca-se a evidência de valores modernistas que cristalizam visões para as produções artesanais como sendo sempre coletivas e anônimas.

²² Percebe-se que as referências nas produções dos designers citados ocorreriam de diversas maneiras, por meio de apropriação direta da cultura material (Campana), com a ressignificação das fontes de referências (Roger Mello) ou com o deslocamento do uso original dessas fontes (Ronaldo Fraga). A influência dos valores ufanistas é mencionada por esses designers em entrevistas.



Figura 31 – Mestre Espedito Seleiro. Mestre-artesão que trabalha com couro, com qual desenvolveu uma linguagem própria de padrões e formas. Seu trabalho se desdobra da experiência de saber-fazer gibões e selas para vaqueiros. Seu trabalho foi divulgado, quando produziu peças para empresas da moda. Participou com os seus acessórios em edições da São Paulo Fashion Week. Fonte: Disponível em www.camapanas.com, acesso em fevereiro de 2018.



Figura 32 – Cadeira Cangaço. Desenhada, em 2016, pelos irmãos Campana em parceria com Seleiro. A partir dessa experiência, Seleiro incluiu a confecção de móveis em seu repertório e se apropriou do discurso desses designers, o que a princípio causou certo estremecimento entre o Espedito Seleiro e os Campanas, mas que depois foi resolvido. Fonte: Disponível em www.camapanas.com, acesso em fevereiro de 2018. **Figura 33 – Sandálias, Bolsas, Mochilas e carteiras – Espedito Seleiro.** Fonte: Disponível em http://www.artesol.org.br/rede/membro/mestre_espedito_seleiro.



Figura 34 – Poltrona – Espedito Seleiro. Fonte: Disponível em http://www.artesol.org.br/rede/membro/mestre_espedito_seleiro, acesso em maio de 2019.

Figura 35 – Sofá - Espedito Seleiro. Foto: Maristela Pessoa, 2018

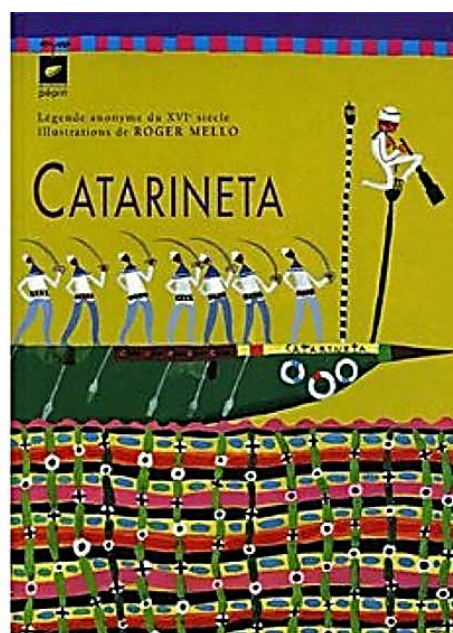
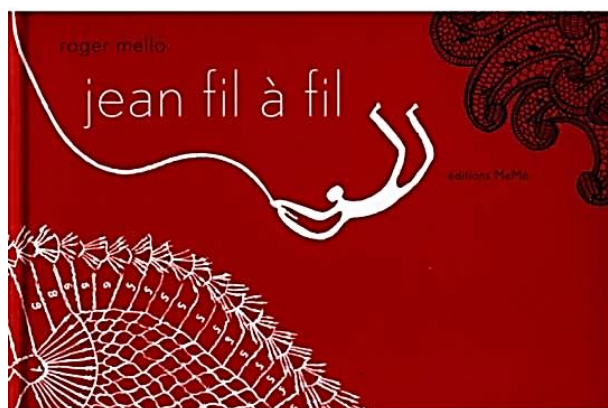


Figura 36 – Capas dos livros de Roger Mello - *João por um fio* e *Nau Catarineta*. O Livro *João por um fio* conta a história de um menino filho de pescadores. Nesse livro, há referências às rendas, às redes de pesca e ao mundo solitário da infância. Já no livro *Nau Catarineta*, a referência ao mar e à cultura material brasileira estaria nas referências com a Chegança de Sergipe, soluções visuais presentes nas composições de Bispo do Rosário e nas esculturas de Nhô Caboclo. E o lúdico e a brincadeira estariam diretamente ligados ao próprio espetáculo da chegança. Os dois livros ganharam versões para o francês, inglês e mandarim. Em, 2014, Roger Mello ganhou o prêmio Hans Christian Andersen, pelo conjunto de sua obra e, no Brasil ganhou nove Prêmios Jabutis, todos com livros em que faz referência à temática da cultura popular brasileira. (RAMOS, 2013). Fotos: Maristela Pessoa, 2013

Contudo, essa busca por valores e referências para dar unidade à Nação não se inaugura na ditadura, mas é uma prática que se estabelece no país como uma tática desde a formação do Estado brasileiro, que surge a partir de valores românticos no século XIX. Desse modo, esse interesse estaria impregnado de significados e sentidos que vão sendo amalgamados ao longo dos tempos. Além disso, a busca pelas raízes brasileiras vem sendo enfatizada desde a semana de arte moderna de 1922, e retorna aos discursos que se propagam na década de 1930, no Estado Novo, movidos pela ideia de estruturação do país como Estado-Nação, a qual busca conformar elementos identitários a partir do “Brasil profundo”.

Para tal, algumas estratégias são adotadas, dentre elas os registros imagéticos que representam os diferentes biomas brasileiros associados às imagens de trabalhadores, no qual se inclui o registro do trabalho feminino. Essas imagens, produzidas por instituições como o Instituto Brasileiro de Geografia e estatística (IBGE), são amplamente divulgadas em livros didáticos e diversos impressos durante quatro décadas (1935-1975) e atendem às estratégias das políticas de estado, ajudando na construção de referenciais imagéticos que traduziriam a identidade do país.

No tocante a aproximação entre o artesanato e o design, segundo Gui Bonsiepe (2011), no contexto de países emergentes, percebe-se uma perspectiva para o artesanato, na qual há a prevalência dos aspectos simbólicos e formal-estéticos como estratégia para gerar a identidade e a valorização dos recursos locais (BONSIEPE, 2011, p. 62). Assim, para o pesquisador, as intervenções entre o artesanato e o design são promissoras e desempenham um papel relevante para o setor informal, principalmente nos países periféricos.

O encontro entre os dois campos pode ser pautado por diferentes posturas, as quais aparecem puras ou misturadas. São ações definidas como conservadoras que protegem o artesanato da influência do design; de caráter estetizante, nas quais há a valorização das soluções estéticas deslocando o artesanato ao status de arte popular. Também podem ser produtivistas, nas quais o artesão apenas contribui com suas soluções ou força de trabalho, ou ainda ser iniciativas culturalistas, que consideram as produções como testemunhos do passado. Por fim, há as ações paternalistas, nas quais o mediador age de maneira assistencialista, e aquelas de cunho inovador, que promovem a autonomia e a inserção social do artesão. (BONSIEPE, 2011, p. 63-64)

Tabela 1 - As ações de design e artesanato na visão de Bonsiepe

As ações de design-artesanato na visão de Bonsiepe	
(a) Conservadora	O artesão é protegido de qualquer influência do design;
(b) Estetizante	Integrante do repertório da cultura popular, serve de inspiração e ao qual é conferido o <i>status</i> de arte popular;
(c) Produtivista	O artesão é considerado como uma mão de obra barata ou os seus padrões servem como inspiração para outras criações sem a devida remuneração ou referência;
(d) Culturalista	Considera tudo o que já foi produzido como vernacular, em termos de artefatos, e tem um enfoque romântico, pois idealiza o passado;
(e) Paternalista	Está atrelado às políticas assistencialistas, exerce a função de mediação entre a produção e a comercialização nas quais as altas margens de lucros ficam para quem vende as peças artesanais ou exerce a função de mediação.
(f) Inovadora	Busca a autonomia e a melhoria das condições de vida de quem produz

Fonte: Elaborada pela autora a partir do texto de Bonsiepe (2011).

Diferente do que é proposto por Bonsiepe, haveria outras modalidades para a participação de designers, que poderiam agir como ativadores de processos por meio de ações que não estariam mais focadas apenas em projetar produtos. Destacam-se, assim, outras possibilidades da intervenção entre o artesanato e o design. Desse modo, as ações que são propostas pelos designers em processos semelhantes aos da Florart, promoveriam o fortalecimento do grupo com resultados mais duradouros, porque estariam pautados pela inovação, buscariam a autonomia e a consequente melhoria das condições de vida dos grupos, com os quais seria possível dinamizar a construção de sentidos e significados presentes nos processos e dos grupos artesanais.

1.3 - A relação cultura e mercado nas produções artesanais PACA, SAP, SEBRAE, Artesanato Solidário e Rede Asta

Com a aproximação entre os campos, questões como a relação cultura e mercado passam a pautar as discussões sobre os bens imateriais em um cenário no qual se intensificam as ações de fomento de cunho empreendedor. Segundo Londres (2017), a pegada antropológica tanto do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) como da Sala do artista popular (SAP) trazem novos enfoques²³ para as produções (FROTA, 2000;

²³ Ressalta-se o papel desempenhado pela equipe multidisciplinar liderada por Léia Coelho Frota, que tirou do anonimato e buscou as autorias de boa parte do acervo no Instituto Nacional do Folclore (INF), atual Centro Nacional de Folclore e Cultura popular (CNFCP), cujas peças foram herdadas da antiga Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB). O trabalho dessa equipe estabeleceu novos

LONDRES, 2017). Os artesanatos passam a ser considerados produções culturais, que ao mesmo tempo atendem à geração de renda dos mestres populares e das comunidades. A partir dessas premissas da SAP, é criado e formulado o Programa de Apoio às Comunidades Artesanais (PACA), visando dar suporte às questões de comercialização das produções. Este programa depois é transformado no Programa de Artesanato Solidário (CONSELHO DA COMUNIDADE SOLIDÁRIA, 1998; LIMA, 2012).

Além disso, em 1997 é estruturado o Programa de Artesanato do SEBRAE. Destaca-se que com estes dois programas se inauguram as interlocuções design e artesanato criando espaços para atuação de designers, com o objetivo de gerar a “revitalização” e a “adequação dos produtos” ao mercado (BORGES, 2011; KELLER, 2016; LIMA, 2016; NORONHA, 2016). Nestes contextos surgiriam relações hierarquizadas (BENZ e LESSA, 2016), bem como muitos sentidos e significados tanto para o design como para o artesanato. Além disso, outras questões emergem quando esses artefatos artesanais, que também são considerados produtos culturais, passam a ser vistos pelo seu potencial econômico, no âmbito da Economia da Cultura, por meio das ações do Programa Cultura Viva (TURINO, 2010; SILVA e ARAÚJO, 2010).

Destaca-se que para as políticas públicas o artesanato é considerado uma atividade de trabalho geradora de renda, mas que também está vinculada às manifestações de cultura popular. É responsável pela confecção de objetos, adereços, fantasias, objetos religiosos, bem como detém um grande manancial de tecnologias popular, em alguns casos de extrema complexidade para a transformação de materiais, extração de matérias-primas, preparo de tinturas e extratos medicinais legados de muitas gerações. São modalidades tecnológicas adaptadas e em equilíbrio com o ambiente no qual são praticadas. Essas “tecnologias patrimoniais”, ou tecnologias populares, passam, por exemplo, a ser o alvo e o foco de grandes corporações internacionais, em busca de princípios ativos para a indústria farmacêutica e de cosméticos. Ressalta-se que, a partir de 2000, são intensificadas as políticas públicas que promovem garantias para os saberes tradicionais como um patrimônio ou bem cultural. Nesse âmbito, foram criadas leis que asseguram os conhecimentos das comunidades tradicionais, bem como o registro de

paradigmas para a exposição e a divulgação do artesanato e da arte popular, porque rompe com o anonimato das abordagens modernistas, que viam a produção como coletiva, anônima como sendo características intrínsecas a elas.

procedência desses artefatos, os modos de fazer e as matérias-primas, por meio da Indicação Geográfica.²⁴

Por outro lado, o artesanato também está associado às atividades agrícolas e complementa a renda de trabalhadores, durante os intervalos entre a semeadura e a colheita das safras, ao mesmo tempo em que contribui, em ambientes urbanos, com a renda de atividades formais e informais. Desde 2001, destaca-se a participação de 8,5 milhões²⁵ de artesãos no Brasil. Caracteriza-se como uma modalidade de trabalho que abriga uma grande parcela de mão de obra, principalmente feminina, da qual 85% das mulheres geralmente a alterna com outras atividades. Entretanto, para os trabalhadores, ela muitas vezes não é citada como a atividade principal. Para Borges (2011), o não cadastramento, por parte das mulheres, nos programas de artesanato governamentais poderia ser justificado pelo receio que elas têm de perderem outros benefícios como “o Bolsa Família ou a aposentadoria que, no caso da agricultura familiar, impedem o aposentado de ter outra profissão” Assim, “com medo de que alguém as denuncie, as artesãs omitem essa prática” (BORGES, 2011, p. 212-213).

Desse modo, destaca-se que o artesanato também pode ser percebido de forma ambígua, tanto como produtor de narrativas, situando-se dentre outras manifestações culturais de natureza material e imaterial, bem como representar alternativas de trabalho e renda. Daí tanto ser atendido pelas políticas públicas de inserção econômica como de políticas culturais destinadas aos agentes produtores de narrativas patrimoniais. Lima (2010), que lida com essas questões desde a década de 1980, ressalta que poderia ser salutar para o artesanato evidenciar suas peculiaridades e a sua identidade.

Na perspectiva do mercado, o que nos cabe fazer? Em vez de iniciar uma cruzada incessante, inglória e injusta, visando ao ajustamento do produto artesanal a uma suposta expectativa dos consumidores, cabe-nos informar o mercado sobre o valor e a importância de objetos como esses. Isso é informação, é formação de público, é educação patrimonial. Assim sendo, eu vou construir um novo mercado para esses bens; vou criar um público para esse objeto, e não um objeto para esse público. Vou trabalhar com etiquetas de informação, *folders*, catálogos, fotografias, vídeo e filmes que registrem, documentem e evidenciem que objeto é esse, mostrando ao público que é um privilégio poder possuir um bem como esse, que não é um objeto qualquer. Pelo contrário, este objeto tem uma cara, uma identidade, provém de determinado lugar, foi feito por determinado indivíduo, grupo ou comunidade e, em todas as peças de divulgação, o nome de quem o fez ou de onde

²⁴ A Indicação Geográfica (IG) é usada para identificar a origem de produtos ou serviços quando o local ou determinada característica, qualidade do produto ou serviço que está vinculado a sua origem tenha se tornado conhecido. No Brasil, ela tem duas modalidades Denominação de Origem (DO) e Indicação de procedência (IP). Fonte: Disponível em <http://www.inpi.gov.br/menu-servicos/indicacao-geografica>. Acesso em fevereiro de 2018.

²⁵ Em 2017, esse número passa para 10 milhões.

provém estará presente, evidenciando que esse não é um objeto anônimo, não é descaracterizado, não é despersonalizado (LIMA, 2010, p. 35-36).

Por ter essa ambiguidade e assumir diversas configurações, seria mais prudente falar de *artesanatos*, em função das diferentes significações que assumem, das diversas categorias de fazeres, tipologias de objetos e segmentos nos quais se abrigam. Nesse campo, configuram-se, assim, discursos e ações que se desdobram em alternativas de geração de renda, alternativas de inclusão social ou de resgate cultural. Frota (2000) ressalta que os artesãos são agentes de produção cultural para os quais são formuladas políticas públicas ou direcionadas ações de entidades privadas e não governamentais para dar assistência às comunidades ou aos indivíduos de baixa renda. Segundo a pesquisadora

de maneira geral, não se tem levado em conta o contexto cultural em que essas manifestações ocorrem, prevalecendo, por parte dessas organizações, a ótica de que a melhoria técnica e/ou conseqüente aumento da demanda e da produção contribuiriam para melhorar a qualidade de vida dos assim chamados artesãos. A maior parte dessas tentativas tem falhado, deixando mesmo atrás de si um rastro de destruição dos sistemas culturais anteriormente vigentes e um empobrecimento maior em todos os sentidos. Pois a técnica não é algo externo à forma ou à própria concepção de um ornamento bem como a destinação original de um objeto. Quantas vezes um artista não chega a uma nova forma pela descoberta de uma técnica a partir do exercício de seu próprio trabalho? O que existe nos artesanatos é todo um elenco de gestos, de procedimentos com o material, que deságuam na forma cultural aprendida de outras gerações e enriquecida, quando não inventada, pela experiência individual. Forma que pode alterar-se, segundo as necessidades, até mesmo estéticas, de cada artesão ou grupo de artesãos (FROTA, 2000, p. 42-43).

Segundo Londres (2003), a “pegada antropológica” das ações do CNRC o aproximava da visão dos projetos voltados ao artesanato desenvolvidos por Lélia Coelho Frota²⁶ no Instituto Nacional do Folclore (INF)²⁷, o qual em 1997 transforma-se no Centro

²⁶ Segundo Oliveira (2011), a nomeação de Lélia Coelho Frota para a direção do Instituto Nacional do Folclore, por Aloysio Magalhães, promove significativas mudanças. Com um cunho mais antropológico, não só amplia a relação com outras instituições, como retoma as parcerias com a Universidade. E também passa a contar com jovens antropólogos em sua equipe de servidores (Ricardo Gomes Lima, Ana Margarete Heye, Elizabeth Travassos e Maria Laura Cavalcanti). O Instituto Nacional do Folclore se fortalece, alcançando renome e reconhecimento nacional e internacional. Esse curto período de apenas dois anos coincide com a gestão de Lélia Coelho Frota. (OLIVEIRA, 2011, p.31)

²⁷ INF – Vinculado à extinta Comissão Nacional de Folclore (CNF), em 1947, no pós-guerra, em 1958 deu origem à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), ligada ao Ministério da Educação e Cultura. Em 1976, a Campanha foi incorporada à Funarte, transformando-se no INF. Em 1997, denomina-se como Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). Em 2003, incorpora-se ao IPHAN. Tem por objetivo difundir as transformações do folclore e da cultura popular, por meio de programas e pesquisas e a documentação dos saberes e fazeres do povo brasileiro. Possui um museu com cerca de 14 mil objetos; 130 mil documentos e 70 mil documentos audiovisuais. Fonte: Disponível em http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=1. Acesso em novembro de 2017.

Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), sendo incorporado ao Instituto de Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN).

No âmbito do INF, em 1983, sob a coordenação de Lélia Coelho Frota, é criada a Sala do Artista Popular (SAP)²⁸, que tem por objetivo a valorização dos “mestres populares”. Das experiências vividas nesses projetos surgem várias demandas, como as questões de comercialização, de transporte e de acesso às matérias primas. Desse modo, a equipe da SAP em 1996 cria o Programa de Apoio às Comunidades Artesanais (PACA).²⁹ Nesse mesmo ano, no âmbito do Programa Federal de Combate aos Efeitos da Seca, é criado o Conselho da Comunidade Solidária, liderado pela socióloga Ruth Cardoso, primeira-dama da república.



Figura 37 – Catálogos da Sala do Artista Popular. Fonte: BORGES, 2011, p. 169.

²⁸ SAP – projeto do (CNFCP), existe desde 1983. Tem por principais objetivos difundir a arte popular; divulgar os objetos e os fazeres, e os campos simbólicos aos quais estão ligados; promover a venda e a divulgação de objetos das realidades socioculturais, e expandir a comercialização para os artistas e os artesãos. A exposição e venda na SAP é precedida de pesquisa etnográfica e de registros fotográficos. São realizados projetos e montagens de exposições; produzidos convites e catálogos; a divulgação na imprensa e pró-labores, no caso de oficinas, ou o repasse de técnicas direcionadas ao público. Fonte: Disponível em <http://www.cnfcp.gov.br>. Acesso em novembro de 2017.

²⁹ Criado pela equipe da SAP, o PACA foi uma política institucional que visava dirimir vários problemas na gestão das produções artesanais, tais como o acesso à matéria-prima; a embalagens de transporte; preços justos, etc. Essas questões inviabilizariam a comercialização e os ganhos dos artesãos, ou seja, segundo Lima, situações que não são diagnosticadas durante as visitas de campo (LIMA, 2012, p. 44).

Em 1997, foi criado o Programa de Artesanato do SEBRAE para dar apoio aos trabalhadores formais e informais do segmento. Nesses dois programas, notam-se ações entre o artesanato e o design, criando espaço para a atuação de designers. Borges (2011) pontua que a “busca por revitalização” ou o “desejo expresso de adequar os objetos artesanais” ao mercado trazem ganhos, mas também geram alguns equívocos a partir das mediações propostas. (BORGES, 2011, p. 53).

Também com o foco na comercialização dos produtos, em 1998, o projeto PACA foi transformado no Programa de Artesanato Solidário³⁰, para dinamizar a geração de renda em áreas de extrema pobreza do Nordeste brasileiro e conta com as parcerias do SEBRAE e da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE). (CONSELHO DA COMUNIDADE SOLIDÁRIA, 1998; LIMA, 2012, p. 44). Destaca-se, a partir da parceria e da soma de expertise da equipe do CNFCP, o surgimento do programa Artesanato Solidário, no qual pesquisas sobre os modos de fazer e os contextos das produções artesanais estariam associadas às ações de fomento, de inserção social e de melhoria da qualidade de vida das comunidades (BORGES, 2011, p. 237).



Figura 38 – Publicações do Artesanato Solidário e ArteSol. Artesanato e geração de renda, Conselho da Comunidade Solidária (1998); Mestres e artesãos (2000); Artesanato, produção e mercado uma via de mão dupla (2002); Da sede ao pote (2003); Caixas com letras cultura popular, artesanato de tradição e livros afins (2006). Fonte: BORGES, 2011, p.169.

³⁰ A estratégia desse programa foi reunir diferentes entes e agentes públicos e privados para atender de maneira mais ágil as diversas demandas surgidas nos projetos. Os designers são agentes externos e ativos nesses processos, fazendo desde modificações estéticas nos produtos, a criação de identidade visual e as peças promocionais (catálogos, folhetos e sites), bem como a criação de projetos expositivos.

O Artesanato Solidário foi criado e gerido pelo Conselho da Comunidade Solidária, sob a liderança de Ruth Cardoso. Foi implantado pelo Governo Federal para criar alternativas para a população do Nordeste e combater a grave seca de 1998. O programa contou com o apoio da SUDENE e dos pesquisadores do CNFCP. Em 2002, transformou-se em OSCIP, denominando-se ArteSol. Em 2008, o CNFCP, que havia idealizado a SAP e atuado expressivamente nas ações do Artesanato Solidário, retoma as ações voltadas para o artesanato tradicional e cria, com o apoio do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), o Programa de Promoção de Artesanato de Tradição Cultural (PROMOART), que “atuou até 2011 em 63 pólos, 24 estados, 71 municípios, 150 comunidades e 58 associações, atendendo a 4.178 artesãos e 4.023 indivíduos de cinco povos indígenas”. Borges destaca outros programas voltados para o artesanato desenvolvidos em diferentes instâncias governamentais como o Talentos do Brasil, que é criado por meio da parceria, em 2005, entre o SEBRAE NA e o Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA). Além das ações promovidas pelos Ministérios do Turismo, Trabalho, Meio Ambiente, Desenvolvimento Social, bem como por empresas públicas como o Banco do Brasil, o BNDES, a Caixa Econômica Federal (CEF) e a Petrobras. (BORGES, 2011, p. 53-182).



Figura 39 – Catálogos Talentos do Brasil. Projeto de fomento ao artesanato em áreas rurais, nas quais as atividades artesanais são incentivadas pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA), com parceria do SEBRAE NA. Fonte: BORGES, 2011, p.169.

Em todos os programas e os projetos citados, a partir de 1998, há a participação de designers. Vale destacar que nessas ações sistematizadas de design com ênfase no artesanato há a presença de designers, bem como de profissionais de diversas formações promovendo ações projetuais. O que ocorre é que há variações quanto aos entendimentos, os métodos de trabalho e as maneiras de intervir. Percebem-se categorizações diferenciadas tanto para o artesanato como para o design e, também, o estabelecimento de relações hierarquizadas, ou de “relações assimétricas entre os designers e os artesãos” (BENZ e LESSA, 2016, p. 1-22).

Em tais circunstâncias, são evidenciados múltiplos sentidos e significados do design, presentes tanto no discurso dos agentes ligados às entidades governamentais como no discurso dos artesãos atendidos nos programas que podem propor enfoques culturais ou econômicos. E, em qualquer um desses enfoques, percebe-se que há uma crescente participação de designers. A ponto desses profissionais se tornarem, também, agentes integrantes nos processos, responsáveis em dar visibilidade e promover a inserção ou a abertura de mercado para o artesanato. Em outras palavras, nessas negociações há várias intencionalidades e valores que estão em constante sintonia ou disputa, podendo assumir um cunho folclórico, econômico ou patrimonial, tanto para alentar o caráter de geração de renda, como de expressão cultural, atribuídos aos produtos artesanais.

Entretanto, vale ressaltar que as ações instituídas, a partir de 2003, quando Luiz Inácio Lula da Silva é eleito presidente da república, imprimem um novo curso às políticas de inserção social. E, a partir desse período, são implementadas ações que, para alguns críticos, caracterizam-se como uma continuidade das posturas de cunho neoliberal do governo anterior. No entanto, essas medidas recebem críticas, tanto daqueles que têm um posicionamento mais à esquerda, que as consideram moderadas e inexpressivas do ponto de vista de inserção e equidade social, como dos críticos de direita, que as veem como medidas assistencialistas de cunho eleitoreiro.

Assim, nesse período, são negociadas com o poder instituído a condução e a implantação de vários dispositivos previstos na constituição de 1988 para a criação de políticas públicas de cunho econômico voltadas para os pequenos empreendedores, presentes nos artigos 170 e 179 da Constituição Federal (NOVAES, 2003, p. 19), e para a valorização dos direitos culturais dos diversos segmentos formadores da sociedade brasileira, pelo reconhecimento de bens da cultura material e imaterial, também previstos nos artigos 215 e 216 (CASTRO, 2006, p. 20).

Dentre os vários programas de cunho socioeconômico criados ou expandidos, há uma grande ênfase para aqueles voltados para o mercado informal de trabalhadores; para os pequenos empreendedores; para os pequenos produtores agrícolas e para os artesãos. Esses trabalhadores são contemplados em programas de cunho econômico, nos quais exercem um duplo vínculo, como no exemplo dos produtores agrícolas que também são artesãos ou são produtores de cultura popular fora dos circuitos e do mercado (TURINO, 2010).

Em 2003, a criação dessas medidas e ações é justificada por Novaes (2003), em função da necessidade de avaliar a circulação de dinheiro e os impactos econômicos que escapam aos critérios estatísticos. Essas medidas são necessárias, justamente, pela dificuldade de se mensurar economicamente a força do trabalho econômico desses grupos, pelo caráter de informalidade desse segmento produtivo. Esse autor aponta que em 2003 apenas 34,5% dos brasileiros dos centros urbanos tinham um vínculo formal de trabalho. Sendo que desse montante 44% representavam a força de trabalho, com carteira assinada, nas pequenas empresas formais. Outro ponto ressaltado por Novaes é que nas pesquisas do IBGE fica de fora um expressivo número de trabalhadores, composto pelos “vendedores ambulantes, as sacoleiras, os revendedores de produtos cosméticos”,³¹ cuja contribuição econômica era de cerca de 8% do Produto Interno Bruto (PIB), em 1997. (NOVAES, 2003, p.26)

Assim sendo, com base em postulados éticos, segundo Novaes, são adotadas medidas que visam “adequar a colocação das pessoas no coração do desenvolvimento”, contemplando “a diversidade de formas de trabalho da economia informal e das pequenas empresas”. Essas medidas levam em conta as várias modalidades do trabalho informal, bem como das pequenas empresas, cujo objetivo é criar um maior número de empregos formais de modo a reduzir a pobreza, além de criar e aprofundar especialmente ações mais ajustadas para os vários segmentos situados no universo dos pequenos ou microempreendedores.

Desse modo, são revistos e reformulados o conjunto de políticas públicas dirigido a esses segmentos. Em outras palavras, buscam-se estratégias de desenvolvimento que integrem os empreendedores de pequeno porte à economia formal, partindo de postulados éticos de desenvolvimento centrado no humano, os quais contam com três atributos básicos

³¹ Esse nicho de mercado é percebido pela Rede Asta

O desenvolvimento das pessoas, o aumento de suas oportunidades, capacidades, potencialidades e direito de escolha; o desenvolvimento para as pessoas, garantindo que seus resultados sejam apropriados equitativamente pela população; e o desenvolvimento pelas pessoas, empoderando-as, isto é, alargando a parcela de poder dos indivíduos e comunidades humanas durante a sua participação ativa na definição do processo de desenvolvimento do qual são sujeitos e beneficiários (NOVAES, 2003, p. 19-21).

No mesmo período, também embasada pelos mesmos valores éticos são conduzidas as ações do Ministério da Cultura, particularmente entre 2003 e 2010, quando sob a condução do ministro e renomado músico Gilberto Gil são implementadas políticas culturais com vistas ao fortalecimento do Sistema Nacional de Cultura.³² São ações que visam “fomentar a construção de marcos legais que reconheçam a autonomia e o protagonismo cultural do povo brasileiro, por meio da gestão compartilhada das iniciativas culturais” (TURINO, 2010).

Dentre as várias medidas, destaca-se a criação do programa Arte, Cultura e Cidadania – Cultura Viva³³, implantado em 2004, que tem ações distribuídas em cinco eixos (Pontos de Cultura, Cultura Digital, Agentes da Cultura Viva, Griôs e Escola Viva). A ideia de cultura viva pode ser entendida como a ativação cultural de um saber-fazer situado em um território que mobiliza e é capaz de gerar a economia local e o turismo, a partir de iniciativas já existentes nas comunidades. Dentre elas está o Ponto de Cultura, que mobiliza a ação coordenada das três esferas responsáveis pela cultura (federal, estadual e municipal) e visa a criação e o trabalho em rede entre os pontos de cultura e, sobretudo, atende às demandas elencadas pelos próprios agentes, invertendo, dessa maneira, a lógica e o local de geração das ações, que passam a vir de baixo para cima.

Vale destacar que a partir de 2003 há uma profusão de ações de entidades e empresas governamentais e não governamentais, como foi colocado anteriormente, que buscariam promover a inclusão social e dar apoio a iniciativas de geração de renda. São iniciativas que surgem depois de um período no qual há uma grande informalidade do

³² Para incentivar a produção artística como política cultural, o Ministério da Cultura (MinC), como está disposto na Constituição, criou vários programas de proteção ao patrimônio cultural Engenho das artes; Monumenta; Brasil – Patrimônio cultural; Museu, Memória e Cidadania; Livro aberto; Identidade e diversidade cultural – Brasil Plural; e Desenvolvimento da Economia da Cultura (PRODEC). Finalmente, desenvolve o programa Arte, Cultura e Cidadania – Cultura Viva, que dinamiza manifestações tradicionais e comunitárias, com a articulação de meio modernos e tecnológicos de produção e difusão cultural. (TURINO, 2010, p. 12).

³³ Aloísio Magalhães, em 1979, cunha essa expressão para conduzir as ações do CNRC. Segundo Londres, essa ideia de cultura viva se contrapondo a uma ideia de cultura morta e, portanto, estagnada, está presente no discurso de Magalhães. “Ele considerava que a maior riqueza de que se dispõe não é material, é cultural. Essa cultura autêntica, ‘viva, é que seria nosso legado para a civilização ocidental nosso ‘artigo de exportação’” (LONDRES, 2017, p.163)

mercado de trabalho, legado das políticas econômicas neoliberais das décadas anteriores. Desse modo, inicia-se a construção de cenário favorável de iniciativas pautadas por discursos de responsabilidade social e inclusão voltados para os trabalhadores informais. Como foi dito anteriormente, são muitos os programas governamentais e não governamentais no Brasil que estão atuando fortemente com o intuito de promover atividades geradoras de renda para comunidades excluídas ou desfavorecidas, principalmente com ações voltadas para o artesanato. É um período que se caracteriza pelo fortalecimento de muitas políticas públicas para empreendedores em geral e mais especificamente para artesãos.

Assim, em 2003, nesse cenário surge o Instituto Realice, OSCIP³⁴ criada por Alice Freitas e Renata Brandão, com a missão de desenvolver soluções de inovação social e de inclusão no Brasil, criando oportunidades de geração de renda para mulheres em vulnerabilidade social. Inicialmente, a motivação para a criação do instituto nasceu da insatisfação profissional de Alice e de Renata, que apesar de terem segurança financeira em seus trabalhos estavam insatisfeitas profissionalmente. A ideia do que gostariam de fazer surgiu após uma viagem de dois anos (2002-2003), durante a qual visitaram diversos empreendimentos sociais na Tailândia, Índia, Vietnã e Bangladesh. De volta ao Brasil, tentaram adaptá-los e implantá-los, também com base na experiência de trabalho com o Grupo Cultural AfroReggae³⁵. Assim, depois de conhecer esses empreendimentos elas voltaram “com o firme propósito de difundir por aqui.³⁶” (RAMOS, LESSA e OLIVEIRA, 2017).

Inicialmente, essas empreendedoras buscaram a sustentabilidade³⁷ da OSCIP em editais, vendas sob encomenda, vendas diretas e participação de feiras e eventos, bem

³⁴ ONGs criadas pela Lei no 9.790/1999 para facilitar os arranjos público-privados. Podem captar recursos financeiros sob a forma de doações, renúncia fiscal do IR das empresas doadoras e estabelecer parcerias ou convênios com o poder público.

³⁵ ONG fundada em 1993 em Vigário Geral (Rio de Janeiro) com a missão de promover a inclusão e a justiça social por meio da arte, da cultura afro-brasileira e da educação. Trabalha para despertar potencialidades artísticas em jovens das camadas populares, principalmente de jovens moradores de favelas. Promove a geração de renda, na tentativa de afastá-los da influência do tráfico de drogas.

³⁶ Criam um site na internet onde divulgam os empreendimentos visitados durante a viagem.

³⁷ A sustentabilidade dessa entidade vem da obtenção de diversas parcerias, participação de editais e premiações, além da venda de produtos para empresas e financiamento de fundações internacionais, como a Fundação Avina (2007), entidade internacional que promove o desenvolvimento sustentável por meio de alianças entre empresas privadas e organizações filantrópicas. Fomenta a liderança e a inovação.

como em premiações. Em 2008, surge a Rede Asta, que inaugura “a venda direta de artesanato por meio de um catálogo de produtos, que circula nas redes pessoais de “conselheiras”, na qual “os produtos são vendidos de porta em porta, de modo similar aos cosméticos das Redes Natura e Avon”. Em 2009, o sistema de vendas da Rede Asta concorre ao concurso Planeta Casa³⁸ e ganha o prêmio de inovação em iniciativas sociais, justamente pela criação dessa modalidade de vendas. A premiação rende à Rede boa divulgação e grande visibilidade. Em 2010, obtém o financiamento da Ashoka³⁹ para empreendedores sociais e um planejamento estratégico, que é realizado pela Consultora McKinsey (RAMOS, LESSA e OLIVEIRA, 2017).



Figura 40 – logotipo da Rede Asta e as sócias da Rede Asta - Rosane Rosa, Rachel Schettino e Alice Freitas. Foto: Marcelo Correa Editora Globo, 2017. Fonte: Disponível em <http://redeasta.com.br/>, acesso em abril de 2017.

A primeira ação do Instituto Realice aconteceu com um grupo de artesãs de Campo Grande – bairro da zona oeste da Cidade do Rio de Janeiro –, que produzia jogos americanos com reuso de papel jornal. Com essa experiência, em 2006, surge o projeto “Mãos Brasil”, que promove a comercialização dessa produção.

A partir da experiência de produção dos jogos americanos, promovem a comercialização desses produtos artesanais, que se transformam no carro chefe da instituição. A ideia inicial do empreendimento seria a criação de um portal de soluções, com o estímulo ao trabalho voluntário, mas com o tempo o empreendimento ganharia outro foco. Desenha-se, então, a venda de

³⁸ Criado pela revista Casa Claudia (Editora Abril) tem apoio da UNESCO, possui cinco categorias de premiação Ação Social, Produtos, Projeto Arquitetônico, Projeto de Design de Interiores e Estudantes.

³⁹ É uma ONG que contribui com a formação do tecido social brasileiro. Na base da atuação global da Ashoka estão o fomento a empreendedores e inovadores que redefinem desafios e padrões sociais, com enfoque em desenvolvimento e impacto sistêmico para a solução dos problemas mais prementes da sociedade. Fonte: Disponível em <http://brasil.ashoka.org/ashoka-divulga-relat%C3%B3rio-com-novas-iniciativas-no-brasil>, Acesso 16-01-2017

produtos para a geração de renda, e seria definido um recorte preciso para as ações. Os produtos seriam feitos por mulheres de baixa renda de bairros ‘mais pobres’, que estariam fora do mercado de trabalho formal. Entretanto, haveria também a identificação do perfil dos clientes, para quem os produtos se destinariam. Assim, configurar-se-iam, com a própria experiência do empreendimento, um primeiro perfil e critérios para posicioná-lo. Os artesãos, além do gênero, deveriam ter capacidade de produção mensal, e produtos com algum diferencial de inovação e qualidade⁴⁰. [...] O projeto ‘Mãos Brasil’ teria como objetivo a venda de produtos, em atacado, de forma diferenciada, oferecendo-os para outras empresas. Nesse momento, integra-se ao grupo, Raquel Schettino, com experiência em vendas. [...] Nessa época, uma empresa entrou em contato para encomendar uma grande quantidade de peças. [...] Notamos, então, que a venda seria nosso carro-chefe, ou seja, introduzir os produtos no mercado de forma diferenciada. A entrada de Rachel Schettino, profissional dessa área, como minha parceira no Instituto Realice, foi fundamental para colocar essa ideia em prática” (FREITAS apud RAMOS, LESSA E OLIVEIRA, 2017).

Em 2007, para diferenciar das ações do “Mãos Brasil”, criam a Rede Asta, “um canal pioneiro de venda direta de produtos inclusivos no Brasil⁴¹, com 600 artesãos e 200 “Conselheiras” (revendedoras).” A partir dessa experiência, definem metas para as ações

(a) trazer escala de ganho para os grupos; (b) dar sustentabilidade à Rede em médio prazo; (c) expandir a Rede em outros estados do Brasil e fora do país; (d) aperfeiçoar essa tecnologia social, a ponto de ser aplicada em qualquer lugar. O desejo de potencializar pequenos empreendedores para tornarem-se, segundo a aspiração das empreendedoras, a ‘Natura dos produtos inclusivos’. [...] A partir de 2011, o forte valor criado com a criação da Rede Asta faz com que o Instituto Realice troque seu nome para Instituto Asta. O novo empreendimento passa a atuar com quatro canais, todos acrescidos do nome Asta, ‘para atingir o público consumidor final e o mercado corporativo Rede Asta, Asta Web, Loja Asta e Asta Corp’ (Idem, 2017).

⁴⁰O fato do grupo ser urbano, já trabalhar de forma associativa e ter compromisso com a entrega evidencia o fato de já ter passado por capacitações e participado de feiras ofertadas por instâncias governamentais e não-governamentais. Desde o fim da década de 1990, são ofertadas várias ações voltados aos artesãos.

⁴¹ Esse projeto contou com o financiamento da Fundação Avina, a qual foi fundada em 1994 por Stephan Schmidheiny e promove o desenvolvimento sustentável por meio de alianças entre empresas privadas e organizações filantrópicas. Fomenta a liderança e a inovação. Fonte: Disponível em <http://www.ecodesenvolvimento.org/parceirosecod/parceiros-apoio/fundacao-avina#ixzz4VybwgxMr>, acesso em maio de 2017



Figura 41 – Catálogo Rede Asta – Venda direta de artesanato de produtos feitos por mulheres e vendido por mulheres. Foto: Maristela Pessoa, 2019. Fonte:: Disponível em: <http://redeasta.com.br/o-que-fazemos#lista-catalogos>

Em 2017, passados 10 anos da criação da Rede Asta, adotam o conceito de negócio social, se especializando “no nicho do empreendedorismo”, que busca “unir questões sociais com sustentabilidade financeira”. Tornou-se uma rede de artesãs para 59 grupos, cujo foco foi “se ajustando conforme as fundadoras entendiam melhor as demandas das artesãs e do mercado”. Com o tempo, deixam de capacitar grupos e passam a trabalhar com grupos que já receberam algum tipo de capacitação. Criam uma equipe de profissionais do varejo e do mercado de moda para desenvolverem coleções pautadas nas tendências.⁴² As ações da Rede Asta se assemelham as ações oferecidas pelo Programa de Artesanato do SEBRAE.

Em 2016, com patrocínio do Instituto C&A, iniciam um projeto de apoio para o fortalecimento das lideranças dos grupos com a formação dos núcleos do Círculo das empreendedoras do Estado do Rio de Janeiro (Capital, Niterói e Valé do Café). Desses encontros, participam artesãs que já integram a Rede Asta e também outras indicadas pelas líderes desses núcleos. O círculo de empreendedoras é um projeto que promove encontros e dá apoio às artesãs e às costureiras e está direcionado apenas para as líderes dos grupos. Segundo Fausto Amadigi e Alice Freitas, o círculo é descrito como

um espaço protegido, criado para promover vínculos e aprendizagem entre pares. Desenvolve capacidade de liderança e

⁴² Fonte: Disponível em <http://redeasta.com.br>, acesso em maio de 2017.

aumenta a negociação entre a rede [...]. Durante 10 encontros que ocorriam mensalmente, os núcleos se reuniram e com a facilitação do Fausto falaram de suas dores, preocupações, celebraram momentos bons e desenvolveram pontos mapeados como essenciais para liderar grupos de produção artesanal como *feedback*, negociação e outros. O círculo reflete a vida, algumas reuniões serão intensas e incríveis, outras serão mais xoxas e está tudo bem. O objetivo é que a partir de agora os grupos se responsabilizem a dar continuidade aos encontros e ao crescimento através da troca. Fonte: Disponível em <http://redeasta.com.br>, acesso em fevereiro de 2019.

Outro valor que foi agregado às ações da Rede Asta foi o da sustentabilidade, assim, esta rede intermedia a doação de material descartado de empresas que poderá servir de material prima para artesãs. Uma das empresas é a FARM, que doa retalhos para os grupos. Além disso, a Rede Asta também oferecia consultoria de gestão e melhoria do ponto de vendas. Em 2018, lançam a Plataforma Asta e incorporam no seu discurso “a missão de valorizar o artesanato brasileiro e empoderar os artesãos de todo país”. Assim, o trabalho se restringe apenas às mulheres e, além da Escola de Negócio, com a criação da plataforma digital, a rede busca criar “um lugar para que o artesão monte a vitrine do se negócio, bem como um canal de “trocas de experiência, saberes e parcerias para artesãos de vários lugares do Brasil”. Desse modo, com a plataforma espera-se somar

inclusão social com inclusão digital, a plataforma da Rede Asta chegou, em julho de 2018, com grandes aspirações. Em um único site, também disponível na forma de aplicativo, o artesão encontra uma vitrine virtual para vender seus artigos e uma rede social temática para troca de informações. Tipo um Facebook de artesanato. Além disso, fica à disposição a tal Escola de Negócios na forma de vídeo-aulas gratuitas, sobre temas que incluem modelos de comercialização, planejamento da produção, montagem de coleções e pesquisa de tendências, entre outros. A Rede Asta ainda lançou um aplicativo complementar à plataforma, destinado a ajudar as artesãs e artesãos a precificar seus produtos. ‘É tudo automático. [...] Você cadastra os custos fixos, informa quanto precisa vender por mês para gerar renda e o aplicativo já manda o orçamento para o cliente com o preço final do produto’ (FREITAS, 2017)⁴³.

Suas idealizadoras ressaltam a necessidade dos grupos entrarem no mundo digital, e que essa iniciativa pode servir de estímulo para os mais jovens de modo a fazê-los querer fazer parte desse universo e assim permitindo que a tradição não se perca.

⁴³ Fonte: Disponível em <https://aupa.com.br/plataforma-digital-da-rede-asta-conecta-artesaos-aos-seus-consumidores-finais>, acesso em abril de 2019.



Figura 42 – Rede Asta se desdobra na “plataforma entusiasta”. Em 2018, amplia suas ações e além da escola de negócios para as artesãs, criou um aplicativo para a formação e uma vitrine virtual e um aplicativo para o cálculo do preço de venda dos produtos. Fontes: Disponíveis em www.plataformaasta.com.br, www.mercadoasta.com.br e www.plataforma.escolasta.com.br, acesso em abril de 2019.

Destaca-se que os valores e os conceitos que dão suporte a Rede Asta vão sendo construídos e modificados. À medida que o foco de sua atuação foi sendo ajustado, ressaltam sua atuação com o reaproveitamento de materiais, a consolidação de uma vitrine e não mais a venda de produtos, a qual acontece apenas para os artesãos cadastrados que conseguem adequar suas produções às condições criadas pela rede, tais como preço das peças, número mínimo de produção e, em algumas situações, a omissão da autoria das peças⁴⁴ e a restrição no uso das sobras conseguidas por doação.

A partir de tudo o que foi exposto, percebem-se várias questões, bem como as disputas vinculadas aos artesanatos, sobretudo por sua importância econômica e cultural. Com o incremento das políticas públicas, há igualmente, a partir da década de 1990, a expansão das ações de designers juntos aos grupos de artesãos. Tal fato, segundo Borges (2011) estaria mudando “a feição do objeto artesanal brasileiro e ampliando em muito seu alcance”. A jornalista enfatiza que é um encontro bom tanto para os artesãos, que a partir dessa aproximação têm a oportunidade de refletir sobre seu saber-fazer, quanto para os designers, que têm a oportunidade de se defrontarem com o manancial de “uma sabedoria empírica e popular”, além de poderem atuar em “um mercado de trabalho considerável” (BORGES, 2011).

⁴⁴ Na parceria com a FARM, o material tem de ser retirado em São Cristóvão, nas oficinas de costura da empresa. Além disso, os tecidos não podem ser utilizados para a confecção de roupas, e as peças não podem usar mais do que 50 cm dos tecidos. Depois de prontas, recebem uma etiqueta apenas com as marcas da FARM e da Rede Asta.

Mas nem tudo são flores nessa relação entre o design e o artesanato, ocorrendo, como aponta Borges (2011), muitas experiências ruins e equivocadas, porque nem sempre “uma coleção de objetos lindos” e “belas fotos com esses objetos e com os rostos das pessoas que participaram das oficinas” asseguram de fato que “esse trabalho tenha significado e relevância para a comunidade local e, assim, possa ser continuado” (BORGES, 2011, p. 137-138). Desse modo, diversas questões são levantadas por Borges, bem como por outros profissionais como Keller (2016); Lima (2016); Noronha (2016) para os efeitos das intervenções dos designers nas comunidades, especialmente aqueles que se dedicam ao “artesanato tradicional” (KELLER, 2016; LIMA, 2016; NORONHA, 2016)

Destaca-se que desde a aproximação mais expressiva dos designers do campo do artesanato vêm sendo produzidos encontros e algumas publicações que buscam evidenciar e discutir as formas e as possibilidades de ação mais profícuas entre esses campos. Dentre elas, destacam-se as publicações do ArteSol e, especialmente, os dois volumes da publicação *Entrevistas design + artesanato* (2010 e 2012), editados pela a Casa Museu do Objeto Brasileiro, que trazem diferentes posicionamentos e perspectivas presentes nas falas de designers, antropólogos e gestores envolvidos nos projetos. No entanto, mesmo com essas iniciativas, ressalta-se que é necessário que cada vez mais se aprofundem e se ampliem as questões colocadas nos campos do design e do artesanato, sobretudo nas interlocuções entre eles, e que os artesãos também possam participar com suas narrativas e contribuições em processos que primem pela colaboração.

2 – AS CONDIÇÕES DE SURGIMENTO DA CIDADE DE RIO DAS FLORES NO VALE DO CAFÉ, NO SUL-FLUMINENSE



Figura 43 – Mapa do estado do Rio de Janeiro. Figura 44 – Pórtico de Rio das Flores. Cidade que fica no Sul Fluminense, divisa com a cidade de Belmiro Braga em Minas Gerais. É cortada pelos Rios Pretos, Paraíba do Sul, Rio das Flores e Rio Paraíbauna. No Século XIX, foi uma região com muitas fazendas de café, e chegou a produzir cerca de 70% de toda produção brasileira daquela época. Hoje, o que restou de toda riqueza pode ser comprovada nas sedes opulentas das fazendas, bem como nas poucas estações ferroviárias ainda de pé na região. Fonte Disponível em Mapas IBGE e Portal de Rio das Flores, acesso em 2015.

Neste capítulo, são evidenciadas as condições para a criação da cidade de Rio das Flores, no território do Vale do café, que inicialmente integrava o território da

cidade de Valença. Os diversos aspectos presentes nesses processos podem nos ajudar a compreender quais fatores teriam contribuído para a importância econômica dessa região, quando no século XIX há o crescimento mundial da cultura do café e o Brasil assume a centralidade na produção dos grãos e o controle dos preços (MARQUESE e TOMICH, 2017).

No entanto, ressalta-se que além dos altos lucros auferidos durante o ciclo do café, essa atividade econômica deixou profundos legados, em função da forma predatória como as terras foram cultivadas, da produção sustentada pela mão de obra de negros escravizados, das estratégias de gerir os lucros que levaram à concentração de capital e a produção extensiva em inúmeras propriedades. Por conta de todos esses aspectos, as lavouras de café deixaram consequências sociais e econômicas, bem como potencializaram o fortalecimento de uma sociedade cuja estrutura é patriarcal e extremamente estratificada (GRINBERG e SALLES, 2017).

Na ocupação inicial dessa região, ocorrida com a implantação das lavouras cafeeiras, ressaltam-se questões peculiares presentes na estruturação das fazendas, na formação das vilas, no surgimento dos serviços que dão apoio às lavouras, ocupadas majoritariamente pelos plantéis de trabalhadores escravizados, bem como por uma pequena parcela de trabalhadores livres, envolvidos na produção de alimentos, transportes de cargas e em pequenos ofícios e serviços. (DEL PRIORE, 2017; MARQUESE e TOMICH, 2017; STEIN, 1961)

Destaca-se que a grande produção do café contribuiu para instituição do poder econômico e político dos barões do café, a acumulação e a concentração do capital nas terras, o investimento na compra de escravaria – mão de obra majoritária –, que desempenhava tanto trabalhos na lavoura como em serviços domésticos. Estes últimos eram geralmente desempenhados por mulheres (cozinheiras, amas de leite, mucamas, bordadeiras, costureiras, cozinheiras e engomadeiras), pelas “escravas de porta dentro” ou pelas “mulheres brancas livres empobrecidas” (DEL PRIORE, 2016, 2017; TELLES, 2018). Além disso, ressalta-se que especialmente depois de 1850, quando passa a ser proibido oficialmente o tráfico internacional de escravos, são feitos investimentos visando atender ao aumento cada vez maior da produção cafeeira, que para tal passa a contar com a implantação das ferrovias e de equipamentos para o beneficiamento dos grãos (MARQUESE E TOMICH, 2017).

A cultura do café foi introduzida no Médio Paraíba, entre 1810 e 1820 e em pouco tempo passou a representar a principal atividade econômica do país, a ponto do

Império do Brasil ser identificado com o Vale¹, assim, o “Império é o café e o café é o Vale” (SAINT HILAIRE apud SALLES, 2010). Inicialmente, no século XV, o café é introduzido no mercado e, fornecido em pequena escala. Destinava-se ao mercado de luxo. O fato da produção de grãos então ser inexpressiva ainda assim é relevante, porque insere a rubiácea no mercado, promovendo o consumo dessa bebida, primeiro nos países da Europa e depois nos mercados emergentes no Mundo Novo².

Segundo Del Priore, mesmo tendo começado com uma modesta produção, a economia cafeeira teria sido importante, porque gerou uma “ampla rede de compradores internacionais” em países como a Inglaterra, França, Itália, Holanda, Espanha, Dinamarca, Suécia, Rússia e Estados Unidos, que disputavam o produto, entre 1796 e 1800. Além dos interesses econômicos e políticos locais e mundiais, que ajudariam a explicar o sucesso mundial do café, seria necessário pensar o café como um “fenômeno cultural”, como uma nova modalidade de consumo. O café foi considerado um bom alimento, que “reforçaria a concentração mental, ampliando a sensibilidade”, que seria igualmente eficaz no fortalecimento do fígado, refrescaria o coração e estimularia o apetite, além de ser eficiente até contra a sarna³.

No Brasil, há notícias dos primeiros cafezais no Maranhão e no Pará, em 1673. Outra versão menciona a chegada dos grãos em 1727. As primeiras sementes teriam

¹ Em artigo que ressalta a contribuição do Médio Paraíba para a formação do mercado internacional no século XIX, o Prof. Rabib Antonio (2010) lista uma série de obras cujos autores se debruçam sobre o ciclo do café e ajudam a analisar a sua contribuição para a formação do Estado brasileiro. Dentre elas, são citadas *Formação econômica do Brasil*, 1959 (Celso Furtado); *História econômica do Brasil*, 1937 (Caio Prado Junior); *Raízes do Brasil*, 1936 (Sérgio Buarque de Holanda) e *História do café no Brasil*, 1939 (Augusto Taunay). Outra obra relevante é o livro *Vassouras – Um Município Brasileiro do Café, 1850-1900*, 1957 (Stanley Stein). As questões peculiares presentes nessa região, que seriam determinantes para a construção na nação brasileira são mais intensamente estudadas a partir de 1940 e 1950. Entretanto para Marquese e Tomich (2009) seria a partir da década de 1970 que a historiografia procuraria entender o surgimento da cultura cafeeira brasileira, de modo a considerar as especificidades locais, relacionando-as às transformações do próprio mercado mundial. Para tal, as pesquisas levariam em consideração a situação das outras áreas coloniais concorrentes que plantavam açúcar e café, como Java, Cuba e Haiti, que passam a fornecer os grãos mundialmente, bem como os conflitos políticos e econômicos que afetam a produção mundial do café e de outros gêneros nesses lugares. (ANTONIO, 2011)

² A circulação do café é tardia e somente no final do século XVI há registro de seu consumo na Itália e na França, quando passa a ser plantado em vários territórios coloniais, tanto na América como na Ásia. O café ganha os paladares das cidades do velho mundo. Entretanto, sua origem provável é etíope e sua exploração comercial foi creditada aos árabes. Desse modo, “durante todo o século XVII, os europeus dependeram do fornecimento do café proveniente do comércio mediterrâneo”. (DEL PRIORE, 2016, p.54)

³ O café tanto é capaz de agradar ao paladar como também de integrar “o universo das credences populares da população rural”. O uso do café era registrado nas “mandingas e feitiços ou filtros de amor nos quais as sementes eram utilizadas. (...) Percebe-se que a farmacopéia popular reinterpretava os ensinamentos médicos dos séculos anteriores e inventava outros”. (DEL PRIORE, 2016, p.52-55)

sido trazidas clandestinamente dos cafezais da Guiana Francesa até o Pará pelas mãos de Francisco de Mello Palheta, de onde o café se espalhou para várias regiões brasileiras⁴.

No século XIX, as fazendas de café se multiplicam. Em determinado momento, o café pulou da roça para a fazenda [...]. Tratava-se de uma revolução econômica, que aprofundou os efeitos de mudanças políticas em curso. As elites (que) comandam o processo de emancipação de Portugal originam-se, em sua maioria, do Centro-Sul (DEL PRIORE, 2016, p.58).

As fazendas avançam das chácaras da Tijuca e da baixada Fluminense para o Vale do Paraíba. Por meio da prática da coivara eram abertas novas frentes para as lavouras, que devoravam extensas áreas de mata nativa e, após sua derrubada, “o café era plantado na clareira enegrecida pelo fogo” (DEL PRIORE, 2016, p.58). Com o aumento inédito da produção na primeira metade do século XIX, o Vale do Paraíba domina economicamente o Brasil e são aprofundadas as bases de uma sociedade escravocrata, patriarcal e com uma economia regionalmente desequilibrada. (MARQUESE E TOMICH, 2017, p. 342)

Essas condições imprimem as bases do próprio Estado Nacional brasileiro, que está surgindo, bem como altera o comércio do mercado mundial do grão. A produção em larga escala faz do café um produto barato, transformando-o em produto de massa. Segundo alguns historiadores, a proximidade das áreas cafeicultoras com a Corte trazem singularidade para a história do Império do Brasil, a ponto de ter sido cunhada a expressão oitocentista “O Brasil é o Vale”.

O Brasil assumiu o mercado mundial do artigo ao longo do século XIX. O volume inaudito de sua produção foi central para a própria transformação da natureza daquele mercado, que passou das restrições ligadas ao consumo de luxo para a escala qualitativamente distinta do consumo de massa (MARQUESE e TOMICH, 2017, p. 342).

É certo que a crescente industrialização dos países centrais e o declínio da produção de café em outras áreas concorrentes somadas às condições locais favoráveis (terras virgens e clima), a proximidade com os portos e a existência de um sistema de transportes eficiente por muares, bem como o grande contingente de mão de obra escravizada, fazem com que o Brasil ganhe centralidade. O país muda seu papel como agroexportador e “voltado para a geração de riquezas para os centros da economia mundial capitalista”, passando a comandar os preços internacionais do grão.

⁴ A pesquisadora Mary Del Priore (2016) destaca que as primeiras mudas foram cultivadas na Bahia e no Ceará até chegarem aos quintais, às chácaras no Rio de Janeiro e aos pequenos sítios de Minas Gerais, de São Paulo e do Espírito Santo. (DEL PRIORE, 2016)

(SCHWARTZ apud MARQUESE e TOMICH, 2017, p.343). Ressalta-se que todas essas questões, especialmente, a formação dos grandes plantéis de escravizados a partir de 1810, “somadas à construção da malha ferroviária” e a aquisição de equipamentos “avançados para o beneficiamento de grãos”, poupando a mão de obra escravizada, concentrada na colheita manual dos grãos depois de 1850, tornariam a produção brasileira altamente elástica, respondendo prontamente, aos impulsos do mercado mundial, a ponto de comandá-lo (MARQUESE e TOMICH, 2017, p. 373-374).

Segundo Marquese e Tomich, a escravidão no Vale do Paraíba assume um caráter “radicalmente moderno”, porque faz com que o Brasil determinasse o preço mundial de um artigo indissociável do cotidiano das sociedades urbanas, no qual “a cadência ditada pelo tempo do relógio” estava nas atividades desempenhadas em várias instâncias da vida industrial moderna (fábricas, comércio, repartições públicas, hospitais, escolas) e o consumo da bebida por ser estimulante tornava-se onipresente. Inauguram-se, assim, as duas pontas principais da cadeia da mercadoria ao longo do século XIX, sustentadas pelo “paradigma do novo modo da vida industrial e do consumo de massa”. A cafeicultura do Vale do Paraíba em relação aos outros lugares que a precedem inaugurou uma escala até então nunca vista para o mercado mundial.

Momentos do capitalismo histórico, a formação de uma nova *commodity frontier* para o abastecimento das zonas centrais articulou de forma direta a degradação do trabalho e da natureza nas zonas periféricas (MARQUESE e TOMICH, 2017, p. 373-374).

Destaca-se também que a ilegalidade, entre 1831-1850, quando são promovidos o maior fluxo de africanos escravizados para o novo mundo, somente se sustenta com a conivência tanto das instituições jurídicas quanto dos interesses das elites envolvidas com os lucros auferidos com a produção da *commodity*. O aumento na produção de grãos se relaciona diretamente com o tráfico transatlântico e com a conivência jurídica, que atendia aos fazendeiros do Vale do Café do Paraíba e seus interesses políticos. Mesmo a aprovação do decreto de 1831, que pretendia acabar com o tráfico transatlântico, na prática não surte qualquer efeito punitivo, a ponto dessa medida ser usualmente reputada “como para inglês ver” (MARQUESE e TOMICH, 2017, p. 365-367).⁵

⁵ Alguns autores como Salles falam que alguns fazendeiros já prevendo a proibição do tráfico teriam investido na compra de mais escravos como reserva de mercado ou como possibilidade de serem indenizados com a decretação da abolição.

Ressalta-se que além da articulação política e jurídica, outro ponto relevante diz respeito ao modo predatório como foram utilizadas as terras para serem cultivados os grãos. No período equivalente a três gerações, foi destruída “uma das mais ricas coberturas florestais do mundo”. Desse modo, a paisagem do Vale do Paraíba foi conformada por interesses econômicos das elites locais, pelos signos da modernidade sustentada pela produção em massa, pelo consumo de massa, pela escravização em massa, bem como pela destruição em massa da paisagem original (MARQUESE e TOMICH, 2017, p. 374).

Inicialmente, o escoamento das safras de café, entre as décadas de 1820 e 1860, contou para “ultrapassar os obstáculos da topografia acidentada e da distância dos portos do litoral⁶” com um sistema de transporte de muares que desde a metade do século XVIII era responsável pela circulação de mercadorias que abasteciam a província do Rio de Janeiro. Consistia em uma rede de caminhos e estradas vicinais que ligavam as “zonas produtoras de mantimentos do sul de Minas Gerais à corte”. Assim, até o fim do século XVIII, essas vias cortavam o território de terras virgens entre a serra da Mantiqueira e os contrafortes da serra do Mar – “as zonas proibidas” –, pelo Caminho Novo (sentido Norte-Sul) e pelo Caminho Novo da Piedade (sentido Leste-oeste).⁷ (MARQUESE e TOMICH, 2017)

Destaca-se que, ao longo dos caminhos, junto a esse sistema de transporte, é estruturada uma rede de pontos de apoio para o abastecimento das tropas, bem como surge uma rede de trabalhadores livres, que passam a desempenhar diversas atividades a ponto de dar origem a pequenos povoamentos. (MARQUESE e TOMICH, 2017, p. 354-359). O pesquisador Stanley Stein (1961) destaca a presença de trabalhadores livres – “sitiantes e arrendatários” –, que trabalham na lavoura como colonos e agregados. Segundo Del Priore (2016), destaca-se também, nessa região, a presença de imigrantes livres, geralmente portugueses da região do Minho ou da região dos Açores. São trabalhadores que exercem vários ofícios como a medicina, os negócios, a advocacia e o

⁶ Tanto o café como o tráfico negreiro se valiam dos portos localizados em Paraty, Mangaratiba, Rio de Janeiro, Porto de Iguçu.

⁷ Com o aumento da demanda de abastecimento, depois de 1808, com a vinda da Corte para o Brasil e a abertura dos portos, novas estradas são construídas – a estrada do Comércio e a estrada da Polícia –, para atender ao crescente provimento de mantimentos. Assim, especialmente depois desse período houve um aumento no transporte de víveres, que já ocorria por meio de tropeiros e de muares. Marquese e Tomich (2017) assinalam que, a princípio, esse “sistema comercial que contava com armazéns e casas mercantis”, que fora montado para atender outros itens de exportação como o açúcar, os couros e o algodão, com o tempo é apropriado para escoar a produção cafeeira do Vale (MARQUESE e TOMICH, 2017, P.355).

magistério, bem como atividades mais modestas de feitores ou operários especializados⁸ (DEL PRIORE, 2016, p.312).

As fazendas vão se transformando em pequenos feudos. Tornam-se unidades autônomas que têm vida própria e que vão esvaziando as atividades dos povoados vizinhos a elas. Nesse universo, as tarefas da cozinha e os cuidados com a casa são executados “pelos escravos de dentro”. A pesquisadora Lorena Telles (2018), ressalta que os trabalhos domésticos contavam com a participação das mulheres (africanas e crioulas) que mesmo sendo minoria, no tráfico africano e nas fazendas, atuavam no interior das casas-grandes e sobrados urbanos desde a implantação da escravidão nas Américas. (DEL PRIORE, 2016, p.59; TELLES, 2018, p.99)

Eram as mulheres que se ocupavam das tarefas domésticas⁹ (lavar a roupa, limpar a casa, processar e preparar alimentos), bem como produzir os artesanatos domésticos. O desempenho dessas tarefas propiciava a inserção no mundo do trabalho “das mulheres escravasescravas, mas também das libertas, livres e brancas empobrecidas”. As “escravas domésticas” ou “escravas de dentro” da casa prestavam “serviços mais íntimos e pessoais à família senhorial” inserindo-as em uma” teia complexa de relações sociais”, geradas em meio ao cotidiano tenso [...] e às práticas de domínio paternalista” (TELLES, 2018, p.99)

⁸ Nas fazendas os trabalhadores livres exerciam a função de “capangas, capatazes, feitores, tangedores de carro de boi, tropeiros, ou podiam ser responsáveis pela derrubada da mata, enquanto que os trabalhadores cativos eram encarregados da colheita, da separação e do processo de secagem do café, bem como lhes cabia o plantio de mandioca, de feijão e do milho, que além de suprir de alimentos as fazendas também criavam um sombreamento para os pés de café, recém plantados. Com o passar do tempo, as fazendas se transformam e o cultivo do café passa a exigir uma estrutura mais complexa. Assim, são construídos moinhos, engenhos de socar, tulhas para armazenamentos, bem como para o beneficiamento dos grãos. Várias tarefas eram desempenhadas para suprir as sedes de alimentos e serviços (farinha, toucinho, melado, cachaça, telhas). Cada unidade possuía, além da sede, senzala, tulhas, enfermária, casa de arreios, cozinha, bem como ranchos encarregados das tropas de muares. (DEL PRIORE, 2016, p.65; SALLES apud MARQUESE e TOMICH, 2017, p.368).

⁹ Eram afazeres domésticos como debulhar e levar o milho para as moendas; alimentar os porcos e as galinhas; fabricar óleos para fazer sabão e velas; fazer farinha; preparar carnes e conservas e preparar o toucinho. Além de cuidar dos canteiros de temperos e ervas medicinais usadas nas receitas, remédios e mandingas. As tarefas femininas são relatadas por diversos naturalistas e viajantes, como Saint-Hilaire, que cruzou o país e descreveu as produções artesanais dos queijos, o trabalho de fiação, o tingimento e a tecelagem feitos por mulheres nos locais por onde passou. (DEL PRIORE, 2016, p.78).



Figura 45 – Negras descascando mandioca. Cenas de trabalho doméstico realizado pelas “escravas de dentro”, no qual a mandioca está sendo descascada para virar farinha e polvilho. Essas imagens integram a publicação *Brasil Pitoresco*, editado em 1861. Foto:: Victor Frond, 1858. Fonte: Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1866/victor-frond>. Acesso em abril de 2019.



Figura 46 – Negras descansando após o trabalho. Cenas de trabalho doméstico realizado pelas “escravas de dentro”, no qual o milho é debulhado e a mandioca está sendo descascada para virar farinha e polvilho. Essas imagens integram a publicação *Brasil Pitoresco*, editado em 1861. Foto:: Victor Frond, 1858. Fonte: Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1866/victor-frond>. Acesso em abril de 2019.



Figura 47 – Negras pilando o café. Cenas do trabalho doméstico realizado pelas “escravas de dentro”. Geralmente cabia s mulheres a preparação dos alimentos e os cuidados com a casa. Essas imagens integram a publicação Brasil Pitoresco, editado em 1861. Foto: Victor Frond, 1858. Fonte: Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1866/victor-frond>. Acesso em abril de 2019.



Figura 48 – Rendeiras. Cenas do trabalho doméstico realizado pelas “escravas de dentro”. Além do aleitamento das crianças, fazia parte das tarefas femininas a execução dos trabalhos manuais com agulhas - as rendas, os bordados e a costura. Essas imagens integram a publicação Brasil Pitoresco, editado em 1861. Foto: Victor Frond, 1858. Fonte: Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1866/victor-frond>. Acesso em abril de 2019.

Para o historiador Ricardo Salles (2008), a presença das mulheres escravizadas poderia ser ~~explicado~~*explicada*, principalmente após 1840, na região do Médio Paraíba, tanto pela ampliação da cultura cafeeira, como pela “expansão do *éthos* senhorial”. Segundo o autor, as mudanças de hábitos com “a sofisticação no estilo de vida dos grandes proprietários” poderiam explicar a procura por mulheres para desempenhar tarefas específicas na rotina das fazendas.

Atividades ligadas ao cuidado com as casas de morada que então se erigiam domésticas, mucamas. Cozinheiras, amas-de-leite, costureiras, rendeiras, lavadeiras, engomadeiras, doceiras, etc. [...] Algumas cativas eram registradas com mais de um ofício. Os ofícios encontrados foram 60 cativas africanas da roça, 34 costureiras, 18 lavadeiras, 16 cozinheiras, 10 mucamas e 7 engomadeiras. Além dessas, havia três domésticas, três que tratavam de galinhas, duas que faziam serviço de terreiro, duas padeiras, duas enfermeiras, uma que torrava farinha, uma despenseira, uma copeira. [...] Dentre as africanas com ofícios declarados, em 1845, [...] O fato de que o primeiro registro do ofício só tenha aparecido em 1845 reforça a conclusão de que [...] a partir deste momento que passou a haver demanda mais específica por [...] ofícios tipicamente desempenhados por mulheres (SALLES, 2008, p.202-203).

Os trabalhos eram acompanhados por cantos, saudações e cantigas de teor religioso, “parte importante do cotidiano das fazendas, pois marcava o ritmo das tarefas e dos dias¹⁰. Outras modalidades musicais como os batuques, os lundus, as catiras e o jongo animavam os momentos de descanso da escravaria. (DEL PRIORE, 2016, p.76). Marta Abreu (2018) também enfatiza que “as canções do povo africano e de seus descendentes” que eram ouvidos nas senzalas, nas fazendas, durante as festas religiosas das quais participavam negros e senhores, tanto serviram para o controle e repressão, bem como serviram de estratégia de resistência e negociação ao direito dos negros afirmarem “suas formas de diversão e devoção”. (ABREU, 2018, p.131)

¹⁰ As letras falavam do mau tempo, da morte de alguém, do fogo no campo, da fuga para os quilombos e da saudade da terra natal. Além de ritmar o trabalho, davam informações do que estava acontecendo para as fiandeiras, capinadores da roça e para os mutirões de construção (DEL PRIORE, 2016, p.76).



Figura 49 – Dança do batuque – Gravura de Johann Moritz Rugendas, 1821-1858.

Fonte: Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>-. Acesso em abril de 2019.

Assim, essa historiadora sugere que as diversas variedades dos “bailes do congo”¹¹ – os batuques –, serviram de mediação cultural e também de espaço de reivindicação de alforria, reivindicação de acesso à terra e a busca por autonomia e liberdade. Para Robert Slenes, o jongo do sudeste¹², especialmente o praticado na região das fazendas cafeeiras do Vale do Paraíba, marcou a presença dos povos bantus vindos da África-central, o qual serviu de elemento de solidariedade por meio “do compartilhamento linguístico e religioso”. As letras misturam palavras africanas e da língua portuguesa. E, de forma cifrada eram feitos os ataques, as críticas e as ironias. Abreu lembra que o poder do jongo está em seus versos cantados¹³, e que depois essas

¹¹ Fandangos, lundus e chulas e suas variantes no território brasileiro representadas pelos maracatus (Recife); samba de roda (Salvador); bumba meu boi e o tambor de crioula (Maranhão) e Jongo e Caxambu (Vassouras). (ABREU, 2018, p.131)

¹² Na década de 1950 o historiador Stanley Stein faz o registro sonoro de vários Jongos, Caxambus e Batuques na região de Vassouras.

¹³ Depois da abolição, muitos jongueiros permaneceram nas áreas rurais do Vale do Paraíba. Entretanto não esqueceram os jongs de seus antepassados, bem como de outras expressões musicais, como os calangos e os cantos das folias de reis, que também envolvem os versos em desafios com violas, sanfonas e pandeiros. Quando os jongueiros migram para a cidade do Rio de Janeiro e se juntam aos versadores baianos do partido-alto eles dão origem ao samba moderno. (ABREU, 2018, p.133)

estruturas musicais dão origem aos cantos das folias de Reis¹⁴ e do samba (ABREU, 2018, p.133-135).

Por fim, para Marquese e Tomich, a pesquisa realizada por Salles sobre a questão fundiária de Vassouras poderia ser generalizada para analisar os outros municípios que detinham igualmente “unidades com escravarias numerosas”, como também é o caso de Valença. O que não significava necessariamente se tratar de grandes e extensas propriedades rurais, mas de várias propriedades contíguas. (SALLES apud [MARQUESE e TOMICH](#), p.368). Estes pesquisadores sugerem que os megaproprietários de escravos eram donos de milhares de cativos e de fazendas contíguas¹⁵, e que cada unidade era provida de sua própria “sede, senzala, terreiros e engenhos”. Além disso, a repartição da produção em várias propriedades funcionava como estratégia para melhor controlar o ritmo do trabalho da colheita, de modo a diminuir o tempo de deslocamentos dos cativos entre as senzalas e as plantações (MARQUESE e TOMICH, 2017, p. 370).

No século XIX, Vassouras e Valença, nas margens do Médio Paraíba, surgem como “dois dos maiores municípios cafeeiros mundiais” (~~MARQUESE e TOMICH, Idem, 2017~~, p.368). E o poder político dos grandes produtores locais propicia a emancipação da antiga Vila de Santa Tereza, que depois se torna a cidade de Rio das Flores, bem como a construção de um ramal ferroviário para escoar a produção da região. O declínio econômico ocorre por diversos motivos, e as antigas fazendas passam a se dedicar a pecuária de corte e leiteira. É certo que a forte concentração de capital nas lavouras na região de Rio das Flores contribui para a expulsão da população indígena, a destruição da mata nativa, a exaustão da terra, a concentração de um grande número de trabalhadores escravizados, bem como para o fortalecimento de uma sociedade patriarcal e escravocrata. Também são testemunhos dessa época as imponentes sedes das fazendas e os vestígios das ferrovias que cruzavam o território. Ainda estão de pé algumas estações e paradas ferroviárias. Na década de 1990, buscando uma alternativa

¹⁴ Rio das Flores tem uma praça especialmente construída pela prefeitura para o encontro das diversas folias de reis dessa região. No espaço foi construído o Casa dos Santos Reis.

¹⁵ Essa estrutura funcionava no Vale Fluminense, nas cidades de Vassouras, Valença, Barra do Piraí, Barra Mansa, Paraíba do Sul e Cantagalo (Salles apud Marquese e Tomich, 2017). O pesquisador Rodrigo Magalhães esclarece que as doações se limitavam a uma sesmaria por pessoa, cujo tamanho não passava de 400 alqueires. A estratégia adotada pelos barões de café foi solicitar doações para membros diferentes da mesma família. Talvez ~~Isso~~-isso ajude a explicar a colcha de retalhos formada pelas diversas propriedades. (MAGALHÃES, R. 2017)

para a revitalização econômica, são criados projetos de turismo para essa região que ficou marcada pelo ciclo do café.

Dessa maneira, recuperar alguns fatos que estão vinculados à ocupação econômica do Vale do café ajudaria a compreender quais valores embasariam os projetos de turismo, que são propostos com vistas à criação de alternativas econômicas para a região, cujo isolamento ocorre a partir da década de 1960, quando é desativada e desmontada a malha ferroviária, que representaria o último resquício da modernidade implantada durante o império, a partir de 1860, no Vale do Paraíba. Além disso, outro ponto relevante nesse contexto foi recuperar a origem do trabalho doméstico, sobretudo as tarefas desempenhadas pelas mulheres, ligadas ao universo da casa (a preparação de alimentos, os cuidados com a horta e os trabalhos manuais).

O levantamento da história local ajudou na compreensão de questões vinculadas à trajetória pessoal das artesãs da Florart e ao próprio território no qual se inserem que surgiram nas falas das entrevistadas, e que auxiliam na compreensão de como a lógica de ocupação desse lugar determinou as futuras opções e as oportunidades de trabalho que são oferecidas em um local, que foi do apogeu ao declínio econômico e isolamento geográfico.

2.1 O surgimento de Rio das Flores no Vale do Café



Figura 50 – Brasão de Rio das Flores com as referências das lavouras da cana, do café e da pecuária.

Figura 51 – Praça principal da cidade com a igreja Santa Teresa D'Ávila, padroeira da cidade, construída pelo Visconde Baependy. Atualmente, Rio das Flores é um município que tem cerca de 8.000 habitantes. Fica na divisa com Minas Gerais e, está a cerca de 170 km da capital do Estado do Rio de Janeiro. Pode ser acessada pela Rodovia BR-040 ou pela rodovia BR 116. Fonte: Disponível em: <http://www.riodasflores.rj.gov.br/>, acesso em abril de 2019

Rio das Flores é um município localizado no Vale do Paraíba, na divisa com o Estado de Minas Gerais. Por seu território passam o rio Paraíba do Sul, o Rio Preto e o Rio das Flores, dentre outros. Segundo o censo de 2008, o município possui cerca de oito mil habitantes e 477.662 km² de extensão, distribuídos em seis distritos Rio das Flores, Manuel Duarte, Taboas, Abarracamento, Santa Rosa e São José das Três Ilhas, estando a 525 metros do nível do mar.

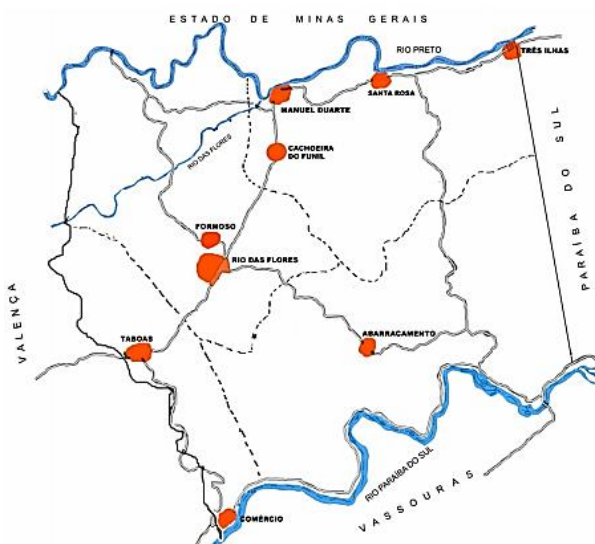


Figura 52 – Mapa rodoviário (1995) mostra os distritos de Rio das Flores (manchas laranjas), os principais rios (linhas em azul) que cortam o município e estradas que dão acesso às localidades. Fonte: SILVA, ~~2010~~2011, p. 33.

As primeiras ações de colonizadores nessa área da Serra da Mantiqueira remontam aos séculos XVI e XVII, quando aventureiros circulavam pelas margens do Rio Paraíba do Sul, cruzando pela Estrada Real a região, por meio de picadas e caminhos clandestinos, para chegar à região das Minas Gerais. São caminhos que serviam para o escoamento de mercadorias entre a região compreendida entre as minas e o Porto do Rio de Janeiro.



Figura 53 – Imagens do Google do Distrito de Manuel Duarte . Imagens capturadas em 2015 e 2019. Nesta última, a Florart é identificada por um sinalizador da plataforma. Porto das Flores, anteriormente, abrangia os distritos que ficavam nas duas margens do Rio Preto, que separa o Rio de Janeiro de Minas Gerais. Na época, a vila de Porto das Flores na margem fluminense do Rio Preto foi renomeada para Manuel Duarte, e o povoado na outra margem mineira permaneceu com o nome de Porto das Flores. Existe uma ponte que liga Manuel Duarte à Porto das Flores. No Império, credita-se a essa região um ponto de fiscalização aduaneiro e de embarque de grãos feito por meio de balsas.
 Fonte: Disponível em Google Maps, acesso abril de 2019.

Em 1736, por determinação do Rei de Portugal, essa região¹⁶ – conhecida por “Cêrtão do Rio Preto” ou “Descoberto da Mantiqueira” –, tornou-se estratégica, não

¹⁶ Essa região tem cerca de 1.267 km² e estava situada “entre a Zona da Mata (Sul) e a região Sul de Minas”. Segundo Rodrigo Magalhães (2017), o primeiro contato dos bandeirantes paulistas com os diversos grupos indígenas que habitavam a região ocorreu no século XVII. Essa área corresponde atualmente aos territórios de Rio Preto, Santa Bárbara do Monte Verde, Santa Rita do Jacutinga, Santo

sendo permitidas a autorização ou as doações de terras para qualquer tipo de povoamento, que poderiam facilitar o contrabando do ouro por meio da abertura de caminhos “não oficiais”. Tal medida tinha como finalidade “coibir que o ouro cruzasse os sertões do Rio Preto sem passar pelos Registros do fisco. Entretanto, no fim do século XVIII e início do século XIX, a busca por novas áreas para a expansão das lavouras de açúcar e café vão ocorrendo. À medida que as doações das sesmarias acontecem, os diversos grupos indígenas que habitavam a região vão sendo expulsos ou dizimados. Assim, só a partir desse período a região passou a ser intensamente ocupada (MAGALHÃES, R., 2017, p. 72-74).

A presença indígena é destacada por Rodrigo Magalhães (2017) nos relatos da época, nos quais são mencionados os Puris (Santa Rira de Jacutinga); os Pitais (Conservatória-Valença); os Purus (Rio das Flores); -os Tayurus e os Bacumins (entre o Rio Preto e Rio Paraíba) e os Miritis (entre Rio Preto e o Rio Paraíba). Sendo que a maior dessas aldeias se localizava nas proximidades de Valença, cuja denominação era “Aldeia das cobras”, habitada pelos famosos “Coroados do Rio Bonito”.

Situada a ‘2 léguas e meia de Valença’; ‘a uma légua do rio Bonito’; e ‘a 3 léguas do Arraial do Rio Preto’. ‘Valença era uma aldeia considerável, de quatro hordas de índios’. Para ter uma noção, com o início da colonização e catequização dessa aldeia por volta de 1800, somente com os índios que de lá fugiram-, estabeleceram-se quatro novas aldeias na região. [...] Além dessa ‘aldeia mãe’ localizada nas proximidades de Rio Bonito (Pentagna - Distrito de Valença), os historiadores apontam uma aldeia de Coroados de grande porte, no local que até hoje é denominado de ‘Porto dos Índios’ [...] na margem fluminense do Rio Preto, [...] espécie de pontilhão natural, local denominado ‘passagem’, [...] pedras retilíneas existentes em ambas as margens, [...] local de passagem de índios Coroados fluminenses para o lado mineiro do Rio Preto. [...]. À medida que essas terras foram sendo ocupadas [com a doação de sesmarias]. [...] Os índios atravessaram o Rio Preto e se estabeleceram nas cercanias onde o rio faz uma grande curva, [...] [no atual] distrito de Porto das Flores (Belmiro Braga/MG). [Com a chegada dos sesmeiros eles] rumaram para o interior, em direção a serra de São Bento. (MAGALHÃES, R., 2017, p. 24-35).

Anníbal Silva (2011), arquiteto e historiador rio-florense, ressalta que além da expulsão da população indígena, as fazendas são implantadas à custa da derrubada da mata nativa. Dessa maneira, “com as fazendas pioneiras vão se consolidando as primeiras trilhas e os pontos de parada”. A formação dos povoados, que depois se tornam vilas e cidades, pode ser justificada pelo interesse comercial desses pontos.

Antônio da Olaria, Conceição do Boqueirão, São Sebastião do Tabão, Bom Jardim de Minas, Lima Duarte e Belmiro Braga – em Minas Gerais. E, Valença, Rio das Flores e Paraíba do Sul, no Rio de Janeiro. (MAGALHÃES, R., 2017)

(LAMEGO, apud SILVA, 2011, p.35). Assim, os primeiros povoamentos surgem nas encruzilhadas de caminhos – paradas de abastecimentos para os tropeiros –, ou pequenos portos “às margens dos rios servidos por barcaças, para a travessia de pedestres, cavaleiros e cargas”. (ANDRADE apud SILVA, 2011, p.35).

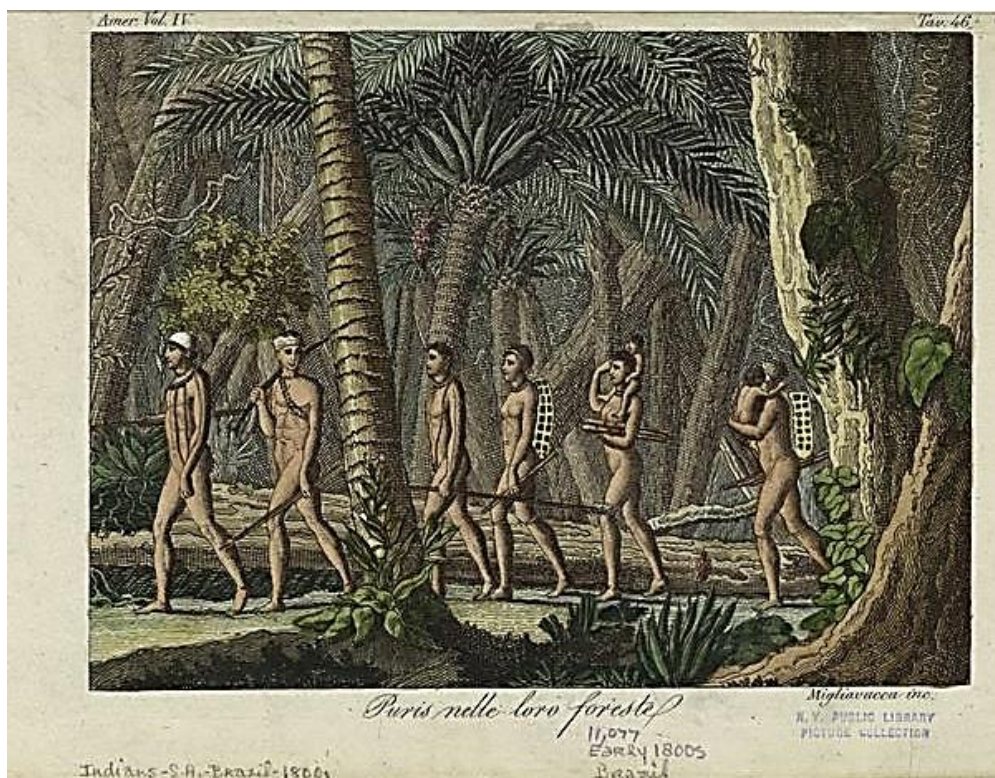


Figura 54 – As gravuras feitas pelos naturalistas que circularam esses territórios registram o universo e a produção material dessas populações. *Puris em sua Floresta*, Giulio Ferrario (1767-1847)
 Fonte: Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e1-1c64-a3d9-e040-e00a18064a99>. Acesso em abril de 2019.

Em 1819, o governo português autoriza a construção da Estrada do Comércio¹⁷. Essa via cruzava o território das terras cafeeiras. Segundo Silva (2011), dessa via foram surgindo derivações, “a maioria dentro das terras de Valença, Vassouras e Rio das Flores”. Logo depois, para atender Rio das Flores surge a Estrada da Independência, via que se tornaria fundamental para a ligação entre essa localidade e

¹⁷ A abertura da estrada foi determinada pela Real Junta de Comércio, Agricultura, Fabricação e Navegação. Essa via foi projetada para escoar a produção das fazendas e partia do Porto de Iguçu, na baixada fluminense, seguia a direção da Serra do Mar, atingindo a Serra da Estrada Nova, entre a Serra dos Tinguá e a Serra de Sant’Ana, passando por Massambará, quando encontrava o Rio Paraíba do Sul, cuja a travessia ocorria por meio de balsa. Nesse ponto do Paraíba é instalado um Registro de mercadoria e a estrada segue para Minas Gerais. Assim, nesse local surgem a Vila do Comércio (na margem esquerda) e a Vila de Sebastião Lacerda (margem direita). (SILVA, 2011, p.36)

Valença¹⁸. Nesse trecho, em 1820, na divisa com Minas Gerais foi aberta uma travessia de barcas, local às margens do Rio Preto, denominado de Porto das Flores.¹⁹

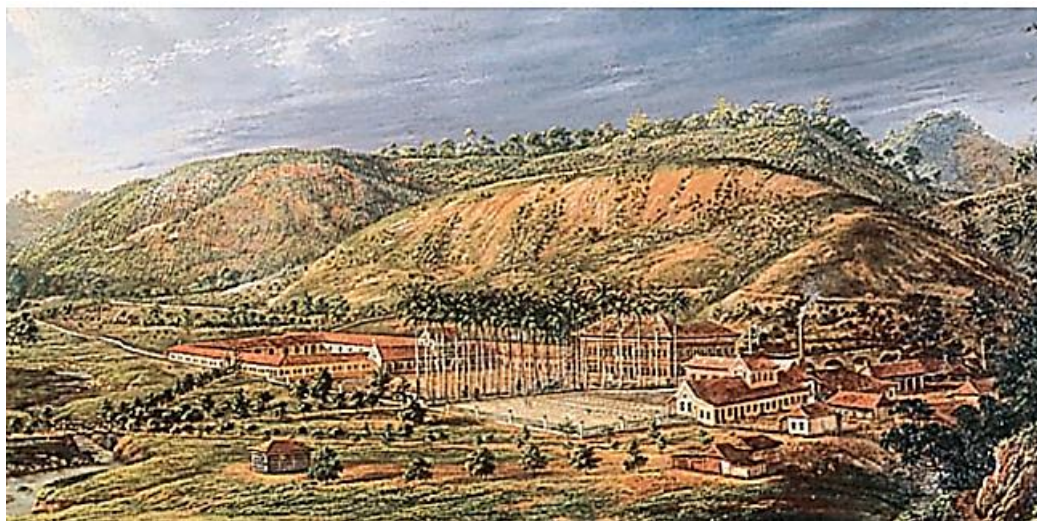


Figura 55– Fazenda Paraizo – Detalhe da Fazenda Flores do Paraíso, de Nicolau Antonio Facchinetti, 1875, óleo sobre madeira, 54 x 73 cm. Fonte: Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/brasiliana/>, acesso em abril de 2019. Localizada no Distrito de Manuel Duarte. Inicialmente, essa fazenda tem sua origem da sesmaria concedida ao Padre Manoel Cordeiro. Em 1810, foi vendida a João Pedro Maynard. Ele por sua vez, em 1836, vende suas terras para o Visconde de Rio Preto. Assim, as fazendas Barra das Flores²⁰ (atual fazenda Loanda) e Flores do Paraizo (atual Fazenda Paraizo), passam a integrar seu patrimônio que era de mais de 14 fazendas com cerca de 1000 trabalhadores escravizados. Fonte: MAGALHÃES, R., 2017, p.103-104.

¹⁸ Essa estrada vinha de Valença até o distrito de Taboas margeando o Córrego Manuel Pereira até encontrar com o rio Preto, daí seguia até a localidade de Três Ilhas.

¹⁹ Ibitiguara era o nome inicial de Porto das Flores. O local onde está a Florart correspondia às terras situadas nas duas margens do Rio Preto. Inicialmente, essas sesmarias pertenciam a Fuão Infante, que as vende ao Capitão Domingos Antônio Ribeiro do Valle, cujo filho constrói uma venda perto do porto fluvial. “Em torno da venda, com o tempo acabou por se formar um povoado”. (MAGALHÃES, R., 2017, p.104)

²⁰ Essa fazenda depois muda de nome para Fazenda Loanda, em função do número de cativos vindos da região de Angola, na costa Atlântica da África.



Figura 56 – Sede da Fazenda Paraizo está aberta ao público, possui 58 aposentos e uma capela. Foi a primeira residência brasileira a ter iluminação a gás. Nas visitas é possível ver parte da casa principal, os terreiros de secagens do café e o galpão no qual funcionava uma usina de beneficiamento de grãos, comprada na Inglaterra no séc XIX. No acesso à fazenda há uma antiga parada de trem que atendia à região. Foto: Maristela Pessoa, 2018. **Figura 57** – Antiga parada de trem na entrada da Fazenda Paraízo. A estrada asfaltada que atravessa a cidade segue o antigo trajeto da Estrada de Ferro Rio das Flores. Foto:Anníbal Silva, 2009

A sede da futura cidade de Rio das Flores surge na parada que atendia aos viajantes que vinham de Porto das Flores em direção à Valença, bem como de outras localidades. Assim, em 1851, foi fundada a sede da vila de Santa Tereza, por meio de projeto apresentado à Assembleia da Província, pelo Visconde de Baependy, em 1848.

SILVA (2011) destaca que durante o período de prosperidade da lavoura cafeeira, Valença detinha a maior população de cativos do Rio de Janeiro. “E parte dessa população se concentrava nas fazendas” da Vila de Santa Tereza, como pode ser comprovado nos censos realizados em 1852 e 1853.²¹

Desse modo, a grande presença de trabalhadores escravizados contribui para o aumento da produção dos grãos e intensifica o volume das cargas que circulavam na região, bem como o conseqüente aumento populacional. Assim, em 1855²², a vila de Santa Tereza foi elevada “à categoria de Freguesia²³, mas ainda subordinada à Valença”. Nessa região, estavam algumas das fazendas “mais suntuosas e produtivas”.²⁴

²¹ População de Valença contava com 39.080 habitantes, composta por pessoas livres (11.842) e população escravizada (27.238). Destaca-se que em Santa Tereza moravam 6.155 pessoas, entre pessoas livres (1.959) e a população escravizada (4.196). (SILVA, 2011, p.37)

²² Lei nº 814 de 06 de outubro de 1855.

²³ Em 1881, contava com 9.500 habitantes, sendo que 54% eram de cativos. Em 1883, o número da escravidão de Valença subiu para 25.344.

²⁴ “[...] dentre elas as fazendas do Barão de Rio das Flores, do Barão de Santa Fé, do Barão de Aliança, do Barão de Potengy, do Barão de Ubá, do Barão do Pilar, do Conde de Baependy e do Visconde Nogueira

(SILVA, 2011 p.37). O cultivo do café teve o seu apogeu entre 1835 e 1867, período no qual sextuplicou o volume de grãos. Cerca de 70% da safra da produção cafeeira brasileira destinada à exportação era oriunda dessa região. Em 1850, o fim do tráfico negreiro, segundo Silva, (2011) faz com que o capital destinado a esse comércio seja direcionado para outros negócios, dentre eles a implantação de ferrovias²⁵ e a modernização no beneficiamento dos grãos. Assim, a partir de meados do século XIX, são construídas ferrovias no Vale do Paraíba, exclusivamente para o escoamento de café.

Para Lamego, ao desbravamento da serra pelo café e à economia cafeeira é que devemos o início da construção da nossa estrada de ferro. Porque foi, sobretudo, o café da terra fluminense o verdadeiro criador de nossa rede ferroviária, [...] e os ‘barões do café, os maiores planejadores de vias férreas’ (LAMEGO apud SILVA, 2011, p.32).

A freguesia de Santa Tereza enriqueceu tanto a ponto do capital privado dos fazendeiros financiarem a instalação de duas companhias ferroviárias a Estrada de Ferro Comércio e Rio das Flores (1875-1884), a qual foi extinta e cede espaço para a Companhia Estrada de Ferro Rio das Flores (1884-1910). Essa companhia absorve todo o patrimônio da antecessora (material fixo, rodante e a ponte do comércio). Em 1882, foi inaugurada a estação da Estrada de Ferro Rio das Flores.²⁶ A localização do trajeto, bem como a construção das estações, atende aos interesses dos grandes produtores de café da região.

da Gama [...]. Além do Visconde do Rio Preto, do Visconde de Baependy e Visconde de Ipiabas e Barão de Santa Justa” (Idem, p. 37-38).

²⁵ A primeira linha ferroviária foi aberta, em 1825, ligando Stockton a Darlington, na Inglaterra. A primeira estação do Vale do Café foi inaugurada, em Barra do Pirai, em 1853, que naquela época ainda fazia parte do território de Valença.

²⁶ Um dos grandes proprietários da Região de Rio das Flores foi o Capitão Domingos Custódio Guimarães - o Visconde do Rio Preto -, “proprietário de várias fazendas em Porto das Flores (Monta Cavallo e Monte Alverne). Dos sítios São Bento, do Açude, do Coelho, do Retiro e do Pinheiral, os quais são incorporados e formam a Fazenda São Bento”. (SILVA, 2010)



Figura 58 - Logotipo da Estrada de Ferro Comércio e Rio das Flores, 1875-1884.
Fonte: SILVA, 2011, p. 43

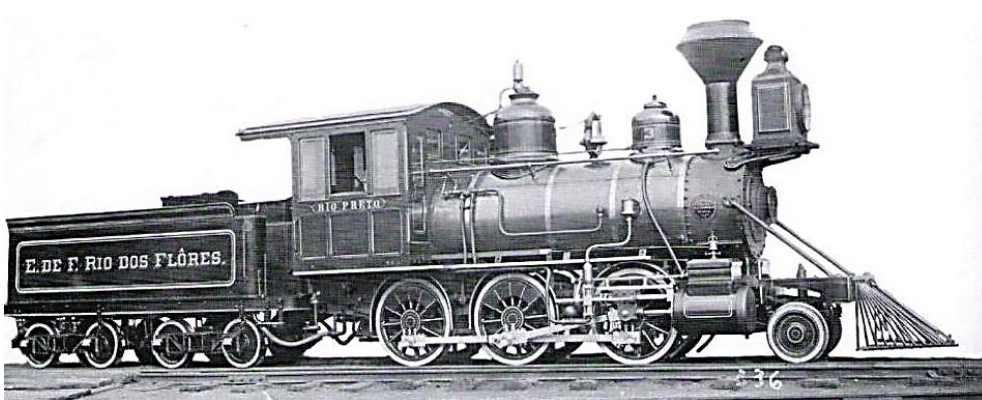


Figura 59 – Locomotiva Rio Preto - Companhia Estrada de Ferro Rio das Flores, 1887. Fonte: SILVA, 2011, p. 55

Dessa maneira, há uma disputa entre os Barões de Vassouras e Valença, cujas propriedades estão às margens do Rio Paraíba do Sul, bem como do Rio Preto, de modo a garantir o privilégio de ter as linhas ferroviárias passando por suas terras. Além disso, com a abolição da escravidão em 1888, e com a proclamação da república em 1889, há uma nova configuração do poder político. Em 1890, a Vila de Santa Tereza se emancipa de Valença ganhando autonomia política. Esse período é descrito por Lamego.

Valença tem sua integridade territorial ameaçada. Com seu prestígio no Império consegue ainda evitar o desmembramento. Mas debilitada com a abolição não pode impedir que a fragmentação dos municípios logo após a proclamação da República lhe arranque em 17 de março de 1890, o [novo arraial sempre a crescer] de Santa Tereza [...] ao contrário de várias outras entidades municipais, originadas naquele tempo de puros interesses políticos, Santa Tereza justificou o seu desejo de autonomia com a herança de uma sólida economia de sua fase dos ‘barões do café’ (LAMEGO apud SILVA, 2011, p.38).

As razões para o declínio do Vale do café foram muitas, que vão desde o uso predatório do solo, com a queimada de áreas de mata virgem, à ocorrência de pragas

como a saúva, os gafanhotos, os passarinhos e a ferrugem, além da mudança climática em função da perda da cobertura vegetal das matas nativas, que causou chuvas torrenciais que intensificaram a erosão e o esgotamento dos solos. Além disso, sem novos espaços para a expansão das lavouras, houve uma grande especulação no preço das terras. Esse quadro de aspectos desfavoráveis deslocou o plantio do café para as terras paulistas.²⁷ A queda da produção cafeeira ocasionou a diminuição populacional desde o final do século XIX até a década de 1920. Tal fato se refletiu na estagnação e na não ampliação dos serviços ferroviários²⁸ que atendem à região.

Desse modo, a continuidade e a criação de um único sistema ferroviário no estado do Rio de Janeiro após a proclamação da república incorpora as linhas particulares em sua rede. Para tal, são feitas adaptações com obras e extensão de linhas. Mesmo com o forte declínio, o café se manteve como principal atividade econômica de Rio das Flores. Só na década de 1920 é que a pecuária leiteira ~~tornou-se~~ tornou uma alternativa econômica para as grandes fazendas. Nessa ocasião, a população era de 14.389 habitantes, sendo que 4.100 moram na sede. Contudo, em 1940, percebe-se a queda da população, que passa a ser de 7.832 habitantes, sendo que apenas 557 pessoas moram no centro da vila. Em 1929, por meio de decreto, a Vila de Santa Tereza foi elevada à condição de cidade e, em 1943, passou a se chamar Rio das Flores²⁹.

Na década de 1920, chegam os imigrantes. Esse período de ocupação das sedes das fazendas com seus ambientes de luxo e o requinte do passado, bem como a transição econômica e social pela qual passa a Vila de Santa Tereza, são descritas por Miguel Tavares, no romance histórico *Rio das Flores*. Nessa época, muitas fazendas são vendidas e trocam de mãos. Há a implantação da pecuária leiteira, bem como a chegada dos imigrantes para substituir a mão de obra dos negros libertos.

O Vale do Paraíba e do Rio das Flores, onde se situava a Águas Claras [...] A fazenda tinha cerca de duzentos alqueires de terra [...] e resultara da divisão de uma sesmaria – doação de terras virgens e por desmatar, feita pelo Imperador a quem se compromettesse a cultivá-las de café – o ‘ouro negro’ que prometia substituir a riqueza exaurida do ouro de Minas Gerais. No apogeu da época do café, cerca de 1870, a Águas Claras ficou ligada à rede

²⁷ Ressalta-se que, em 1883, São Paulo igualava a sua produção com a produção do Rio de Janeiro.

²⁸ Depois da proclamação da república, a Estrada de Ferro D. Pedro II passa a ser chamada de Estrada de Ferro Central do Brasil. A essa rede são incorporadas, a partir de 1910, as estruturas das outras linhas particulares que entram em processo de falência em função do declínio cafeeiro da região. São feitas obras para adequar as várias situações adotadas nas vias particulares.

²⁹ Segundo Anníbal Silva (2011), o nome da cidade veio do Rio das Flores que era repleto de Lírios-do-brejo que eram abundantes em suas margens.

ferroviária com as demais fazendas da região do Rio das Flores, a qual, por sua vez, ia desembocar na via férrea que ligava o Vale do Paraíba ao Rio. Dois milhões de escravos trabalhavam, então, nas fazendas de café, assegurando uma prosperidade e uma riqueza nunca antes vividas no Brasil por qualquer segmento da sociedade. A opulência dos ‘barões do café’. [...] quase todas as casas das fazendas tinham sala de música ou salão de baile e biblioteca, pintores consagrados foram chamados para pintar murais nas paredes. [...] nas viagens à Europa, encomendavam-se mármore e lustres italianos, loiças francesas, serviços de prata ingleses, cristais da Boémia e pinturas flamengas. Tudo estremeceu de morte em 1888, com a abolição da escravatura, quando uma multidão de negros [...] foi libertada [...] nos quarenta anos seguintes [1928], dois milhões de imigrantes, na sua maioria portugueses e italianos, substituíram os dois milhões de escravos negros libertados. Mas nada mais voltaria a ser o mesmo (TAVARES, 2007, p. 530-531).

Assim, para dar continuidade à produção leiteira nas décadas de 1930 e 1940, são criadas cooperativas e estruturas próximas às estações para facilitar o transporte da produção de leite. Silva (2011) destaca mudanças na estrutura socioeconômica do país ocorridas nesse período que influenciaram a região, “como o deslocamento da população do campo para a cidade, a intensificação do uso da eletricidade e o início do rodoviarismo³⁰, quando as carroças e charretes vão saindo de cena para dar lugar aos automóveis” (SILVA, 2011, p.75). A expansão das rodovias ganha impulso em função da abertura do mercado brasileiro para o capital internacional para promover a implantação da indústria automobilística no país.

Assim, na década de 1950, é criado “um fundo especial para construir ou pavimentar rodovias que viessem a substituir alguns ramais férreos”, que dá origem, em 1956, à Rede Ferroviária Federal (RFFSA), vinculada ao Ministério dos Transportes, que incorporou um conjunto de estradas de ferro da União e cuja função seria reestruturar a malha ferroviária, material e financeiramente. Assim, a Estrada de Ferro Central do Brasil – a maior rede ferroviária pública do país –, é encampada pelo sistema com mais outras linhas em todo o país. Contudo esse ano também é o marco da implantação da indústria automobilística que reforça o modelo desenvolvimentista que opta pelo transporte rodoviário tanto para o transporte de passageiros como para o de cargas. (SILVA, 2011, p. 78). O transporte rodoviário passa a ser priorizado com as políticas públicas de desenvolvimento. E o sistema ferroviário não interessa mais ao país, o qual agora reúne esforços para fazer a implantação da indústria automobilística e para isso é necessário a expansão da malha rodoviária.

³⁰ Na década de 1950 o ideal de desenvolvimento estava atrelado à implantação da indústria automobilística, bem como a criação e a expansão da nossa malha rodoviária. A meta era crescer cinquenta anos em cinco.

Em 1959, o Programa Nacional de Erradicação de Ramais Ferroviários reduz de forma drástica a malha ferroviária, alegando para tal a “suspensão de linhas consideradas antieconômicas”³¹. Segundo Rodrigues (RODRIGUES apud SILVA, 2011), as avaliações passaram por critérios subjetivos, porque as rodovias aproveitavam o traçado das antigas ferrovias. Para o historiador, as ferrovias são desativadas por representarem uma solução de transporte considerado ultrapassado. Desse modo, nas décadas seguintes, o modelo econômico de modernidade já não estava mais pautado pelo transporte ferroviário do século XIX, e o futuro se traduziria pelo transporte rodoviário. A solução adotada para o transporte de passageiros, que substituiu o trem, especialmente em Rio das Flores ocorre com a implantação de linhas de ônibus que ligam os distritos de Manuel Duarte à sede de Rio das Flores, em 1947 e, depois, em 1950, com outra linha que liga a cidade de Valença à Juiz de Fora, que corta os distritos e faz o mesmo trajeto do trem.

Por fim, em todo o processo de ocupação do território no qual está Rio das Flores, depois de um período de grande prosperidade, restam para essa região “um elevado lastro social e ambiental”. Além da extrema concentração do capital gerado nas plantações de café, a sustentação da lavoura na mão no trabalho escravo contribuiu “para a formação de uma estratificação social perversa e para uma desigualdade de oportunidades”, que repercutiram nas décadas seguintes (DURÇO apud SILVA, 2011, p.62).

Destaca-se que outro ponto chave para o entendimento do isolamento dessa cidade está no desmonte das linhas ferroviárias que atendiam a localidade. Contudo, nas terras exauridas são feitas algumas tentativas para a substituição das lavouras de café pela criação de gado de corte e depois pelo gado leiteiro. E a partir da década de 1980, a implantação das APLS de turismo, cuja identidade foi estruturada a partir da história dos Barões e das grandes e opulentas fazendas, deixando de fora os legados culturais das populações negras e das populações indígenas, cujas contribuições estão presentes na forte presença dos grupos de folias de reis, dos grupos de jongo, dos calangos e dos trançados com as fibras da região.

³¹ Até a década de 1960, foram suprimidas cerca de 7.689 km de linhas ferroviárias. Boa parte da criação das rodovias ocorre com o asfaltamento das vias paralelas às linhas férreas ou com a melhoria da pavimentação.

2.2 - A situação atual de Rio das Flores, fontes de receitas além dos royalties petróleo

Segundo o IBGE, uma parte do orçamento de Rio das Flores vem de repasses de verbas federais, cotas-parte dos royalties do petróleo³² e do fundo de participação dos municípios. Poucos recursos são gerados no próprio município. Além disso, a crise política e os escândalos ligados à corrupção e à falência que envolvem o estado do Rio de Janeiro ocasionaram a diminuição no repasse das cotas-parte. A situação do turismo, uma das alternativas econômicas do Vale do Café, agravou-se em função das péssimas condições de conservação das estradas e do surto de febre amarela, que ocorreu em 2017. O isolamento e as poucas ofertas de trabalho levam as pessoas mais jovens e os homens, principalmente, a buscarem oportunidades, tanto de qualificação como de empregos, nas cidades próximas, como Barra do Piraí, Valença, Barra Mansa, Volta Redonda e Juíz de Fora.

■ Rio das Flores (RJ)

Transferências por Área (Função)

Exercício: 2007 (pode ser alterado na [página principal](#) desta consulta)

Total destinado à área Encargos Especiais: R\$ 10.359.400,82

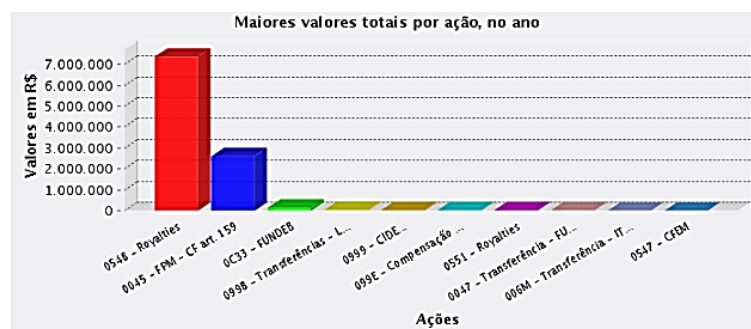


Figura 60 – Os gráficos mostram a origem dos recursos da Prefeitura. A maior parte desses recursos oriunda da Transferência das Cotas-partes dos *Royalties* e do Fundo de Participação dos Municípios, como por ser visto nos gráficos. Fonte: Disponível em Portal da Transparência, 2017.

³² Transferências de Cotas-partes dos *Royalties* pela Produção de Petróleo e Gás Natural (Lei nº 9.478, de 1997 – Art. 48) e Transferências do Fundo Especial dos *Royalties* pela Produção de Petróleo e Gás Natural (Lei nº 7.525, de 1986 – Art. 6º).

II Rio das Flores (RJ) Transferências por Área (Função)

Exercício: 2017 (pode ser alterado na [página principal](#) desta consulta)

Total destinado à área Encargos Especiais: R\$ 4.982.095,85



Figura 61 – Os gráficos mostram a origem dos recursos da Prefeitura. A maior parte desses recursos oriunda da Transferência das Cotas-partes dos *Royalties* e do Fundo de Participação dos Municípios, como por ser visto nos gráficos. Fonte: Disponível em Portal da Transparência, 2017.

Desde a década de 1980 que estão em curso ações que visam revitalizar economicamente a região. E especialmente com o aprofundamento da crise econômica instaurada no estado do Rio de Janeiro estão sendo incentivados mais Projetos de desenvolvimento local, por meio da criação de APLs, cuja intenção é fomentar novas alternativas para a criação de postos de trabalho. Para tanto, são implantados projetos da cadeia produtiva do turismo, sendo o SEBRAE o seu maior incentivador. Essas iniciativas promovem atividades articuladas com o artesanato que visam fomentar a geração de trabalho e renda para os habitantes do Vale do Paraíba.

Esses projetos procuram mapear as vocações locais e a possibilidade de fazer do legado histórico da região um atrativo turístico. A partir de 2004, foram criados pelo SEBRAE RJ os projetos Rota-040 e Vale do café, com o objetivo de estabelecer uma cadeia de serviços (pousadas, restaurantes, mão de obra qualificada) e produtos (fornecedores de alimentos, artesanato) voltados tanto para o mercado turístico quanto para a própria rede de empreendedores locais, partindo do pressuposto que inicialmente os negócios podem ocorrer entre os próprios participantes locais.

Nas várias pesquisas sobre a história do território de Rio das Flores, o qual foi ocupado inicialmente por diversos grupos indígenas e depois pelo grande contingente de negros escravizados, o que se destaca nos projetos de desenvolvimento local com foco no Turismo seria a ênfase apenas na recuperação do *ethos* oitocentista vinculado aos Barões de café, como valor agregado aos projetos. Desse modo, as ações de empreendedorismo nas cidades do Vale do Café não exploram, inicialmente, o resgate e

as histórias silenciadas de pessoas que atuaram e contribuíram para as diversas manifestações culturais presente nesse território até hoje. Por fim, destaca-se que é sob essas condições tanto sociais como históricas que ocorre o processo de surgimento da Florart, por meio das ações das políticas públicas e das parcerias firmadas entre essa associação e as diversas entidades governamentais e não governamentais.

Dessa maneira, a busca pela recuperação da história e as peculiaridades que constituem esse território ajudam a compreender o papel de cada integrante, a formação do grupo, bem como de que modo os valores que conformam o lugar da mulher em um contexto patriarcal, de isolamento geográfico e social, ajudariam a situar os fatos que são recuperados na memória das artesãs, evidenciando as estratégias para lidar com as questões locais e os valores que foram sendo atribuídos ao trabalho feminino. Tarefas que, a princípio, são oriundas do espaço doméstico e voltadas para as necessidades e o tempo da casa, de modo que esses valores passam a ter que dialogar com os valores que embasam os projetos de design e artesanato que promovem o empreendedorismo com foco no turismo.

3 – A CRIAÇÃO DA FLORART A PARTIR DO PONTO DE VISTA DE SUAS INTEGRANTES

Com este capítulo, busca-se recuperar como surge a ideia que dá início à criação da Florart. Em 2003, o padre Pedrinho¹ convoca as mulheres dos distritos de Manuel Duarte e Porto das Flores para uma reunião com o objetivo de estimular a criação de um grupo de produção a partir do saber-fazer já praticado por elas, como a costura, o crochê, o tricô e o bordado. A ideia era transformar os trabalhos manuais, restritos ao universo doméstico, direcionando-os para atividades de geração de renda. As datas, os acontecimentos, as ações, bem como os demais detalhes, foram recuperados com as entrevistas. Eles estavam fragmentados nas falas de suas principais agentes, especialmente as que estiveram à frente e ajudaram a organizar a rotina e a dinâmica dos primeiros encontros, bem como iniciar as atividades que deram origem à Florart.

Além disso, também apresento as agentes² da Florart entrevistadas na pesquisa de campo e trago algumas notas e informações sobre as seguintes integrantes dessa associação, Conceição Aparecida de Paiva Rechden, Conceição Aparecida Viana Ferreira, Generosa Coelho de Sá Freire, Lineia de Paiva, Márcia Aparecida de Oliveira Silva, Maria Aparecida Ramos da Costa, Maria Bárbara das Graças Rodrigues, Maria da Glória Resende Magalhães, Maria do Carmo Pires Lameira, Regina Sandra Cardoso Lessa³, Rosângela da Silva Marinho. Destaco em qual contexto aprendem os trabalhos com linha e agulha, qual o grau de escolarização que possuem, e que tipo de formação profissional têm, além do papel desempenhado na Florart. E, segundo suas percepções, como é vista a Associação, as oportunidades de trabalho em Rio das Flores e qual o significado da Florart tanto para a comunidade de

¹ O padre Pedrinho inicialmente fazia parte do rol dos entrevistados, mas, ao procurá-lo, descobri que ele estava de licença médica. Consegui seu contato para entrevistá-lo em outra ocasião. Entretanto à medida que as entrevistas iam sendo realizadas percebi que já tinha todas as informações de que precisava e assim não seria tão necessário realizar essa ação.

² Optei por apresentar as entrevistadas em ordem alfabética.

³ A entrevista que fiz com Regina Sandra não ocorreu em Manuel Duarte. Para sua realização, nos encontramos em um restaurante próximo ao cento de Rio das Flores, após seu horário de trabalho. Isso porque ela encontra-se menos ativa, pois passou em um concurso público e trabalha atualmente na área administrativa do hospital da cidade, no centro de Rio das Flores.

Manuel Duarte como para o próprio município de Rio das Flores, e qual o vínculo que possuem com a cidade e o território do Vale do Café.



Figura 62 – Salão paroquial e Igreja de NSa. Aparecida. O espaço do Salão Paroquial, que fica em Manuel Duarte, foi utilizado para as reuniões quando houve a reforma do barracão da Igreja de NS^a das Dores, em Porto das Flores, local das primeiras reuniões. Foto: Maristela Pessoa, 2018 .



Figura 63 – Grupo de artesãs. Reunião com o grupo de artesãs e o padre Pedrinho, no salão paroquial, em 2004. Fonte: Acervo Florart.

3.1 – A convocação do padre Pedrinho e a formação inicial do grupo

A partir das narrativas das principais agentes diretamente ligadas ao processo da Florart, foram recuperados os principais fatos relacionados com a criação da associação. Há algumas imprecisões de datas, bem como de alguns episódios. Apenas Lineia soube precisar detalhes, bem como as principais datas, os acontecimentos e as ações dos agentes externos. Na recuperação da história, procurei contemplar todas as falas⁴. Em dezembro de 2003, foram realizadas duas reuniões, das quais participaram mulheres de todas as idades (as idosas, as mulheres adultas, as jovens e as crianças), de diversas escolaridades e conhecimentos diferenciados dos trabalhos manuais. Assim, desse grupo participavam tanto as que já sabiam algumas técnicas quanto as que gostariam de aprendê-las. Para a primeira reunião, foram convidadas D. Therezinha e D. Denise, duas pessoas com experiência com produção de bordado na região.

Deste modo, segundo os depoimentos, na primeira reunião o padre Pedrinho “lança a ideia”. Já na segunda reunião, as mulheres teriam organizado e definido os

⁴ Também entrevistei Edna Ribeirão (costureira) e Cida Delgado (doceira), duas integrantes que se integraram ao grupo mais recentemente, e que, portanto, não estiveram presentes nas primeiras atividades e reuniões. Assim, também as entrevistei para que não se sentissem desprestigiadas em relação às demais integrantes.

papéis a serem exercidos por algumas integrantes, bem como a rotina dos próximos encontros. Além disso, elegem Cidinha para coordenar e exercer a mediação do grupo junto aos agentes internos e externos com os quais passam a interagir. Assim, com as entrevistas, pude recuperar não só o papel estratégico desempenhado por Cidinha, mas também os papéis desempenhados por Tia Genê⁵, Glória Magalhães e depois por Lineia, que se integra ao grupo.



Figura 64 – Eventos no Salão Paroquial. As oficinas de bordado incorporam-se aos diversos eventos que já aconteciam no salão paroquial, como as festas de aniversário e os bingos. Estes são utilizados para o escoamento da produção artesanal que estava se estruturando. Fonte: Acervo Florart.

⁵ Lineia explica que todos chamam a Tia Genê de tia porque ela trabalhou muito tempo como professora, alfabetizou muitas pessoas em Manuel Duarte, e que essa seria uma maneira carinhosa de demonstrar afeto e reconhecimento pela sua atuação como educadora. Percebo que as pessoas que vêm de fora não se referem à Tia Genê como tia. Regina Sandra e Conceição se referiram a ela como Genê.



Figura 65 – Eventos no Salão Paroquial. Além das oficinas de bordados, passam a dividir o espaço do salão paroquial com outras atividades, como o concurso de broas de milho. Esses eventos são utilizados para o escoamento da produção artesanal que estava se estruturando. Fonte: Acervo Florart.

Destaca-se nas estratégias o caráter pragmático e pedagógico estabelecido por Cidinha, Tia Genê e D. Hosana para habilitar ou aperfeiçoar o trabalho de outras mulheres, que vão se integrando ao grupo, bem como as soluções para a venda do que era produzido, além do processo para a escolha das técnicas e a construção da identidade do grupo. No final de 2003, segundo Lineia, teria acontecido a primeira reunião

A Florart teve sua origem de uma reunião que teve aqui com o padre Pedrinho. Já existia uma associação aqui na região, a [associação] Amor à Arte, que é coordenada pela D. Denise de Taboas.⁶ [Dessa reunião participaram] D. Denise, D. Therezinha e o padre Pedrinho. Eu ainda não participava. Nessa época, eu estava trabalhando. Eles vieram mostrar para a comunidade que era possível fazer alguma coisa, [porque] tinha artesanato por aí, nas casas. A Cidinha já estava morando aqui, e participou dessa reunião. Isso foi em dezembro de 2003. (LINEIA, 2018)

Tia Genê, que também estava presente, relata o que aconteceu

Foi lá depois da missa [na igreja de Nossa senhora das Dores]. Depois da missa a gente foi para o Barracão da igreja, no estado de Minas. E, [depois] numa [outra] reunião com o padre Pedrinho. O padre Pedrinho é uma pessoa que tem uma visão bem ampla. E ele trouxe a Denise Guarini, que é lá do artesanato Amor à arte, se não me falha a memória, de Taboas, para apresentar alguns trabalhos. [...] A Denise veio com a D. Therezinha. E daí

⁶ Taboas é outro distrito de Rio das Flores.

surgiu o incentivo de se formar um artesanato aqui, em Manuel Duarte. Porque aqui muita gente tem essa habilidade, né? (TIA GENÊ, 2018)

Assim, depois da missa, o Padre Pedrinho reuniu as mulheres no “Barracão” da igreja e convidou D. Therezinha – conhecida bordadeira da região –, e D. Denise Guarini, coordenadora de uma associação em Taboas, distrito próximo à Manuel Duarte, para apresentarem o que elas produziam. Segundo Lineia, a intenção do padre Pedrinho foi “mostrar para a comunidade que era possível fazer alguma coisa”, porque o artesanato já estava presente e fazia parte do cotidiano daquelas mulheres. Dessa maneira, seria possível começar aproveitando esses conhecimentos.

Uma segunda reunião foi marcada, para a qual foram convidadas, principalmente, as mulheres de Manuel Duarte e Porto das Flores. Estavam presentes Cidinha, D. Hosana, Tia Genê, Ziléia, D.Carmen e Glória Magalhães. Cidinha descreve o que ocorreu nesse dia

O padre Pedrinho fez uma reunião convocando toda a comunidade. E fizemos no Barracão da igreja no estado de Minas, que ainda tinha na época. E tava [sic] aquele mulheril, muita gente da comunidade, realmente. E aí o padre Pedrinho lançou a ideia e pediu alguém para começar a agitar, né? Aí, Tia Genê e a Ziléia, assim, uma do ladinho da outra, falaram: nós queremos a Cidinha. (CIDINHA, 2018)

Tia Genê justifica a indicação de Cidinha pelo fato dela ter, então, recém retornado a Manuel Duarte e estar, por isso, com a “cabeça mais fresca”. Também por ter tido a experiência em lidar com o comércio por doze anos, quando esteve à frente dos negócios de seu marido, depois que ele faleceu. Sobre as reuniões, Lineia esclarece as datas em que começam

A Cidinha já estava morando aqui, e participou dessa reunião. Isso foi em dezembro de 2003. E, em janeiro de 2004, estava sendo criada a Florart. Teve um grupo relativamente pequeno que aderiu a ideia [...], a Cidinha, a Tia Genê, a Glória Magalhães e a D.Hosana, mas tinha mais gente. Mas talvez as pessoas mais chaves no esquema seriam essas. (LINEIA, 2018)

Outras entrevistadas expõem suas argumentações para justificar a escolha da Cidinha como coordenadora do grupo. Tia Genê fundamenta sua indicação de Cidinha como mediadora do grupo

Didinha [Cidinha] por sorte nossa, ela estava na reunião. Eu e outra moça levantamos [e dissemos], por que ela [Cidinha] não faz? Porque ela veio do Rio [de Janeiro], né? Ela morou no Rio durante muitos anos e ela estava sempre falando, porque aqui [precisar ter alguma coisa para fazer] uma coisa assim [uma ocupação], porque o lugar é realmente muito paradinho. Aí, a gente, claro de abelhuda, indica a Didinha. Ela foi indicada meio na marra, né? Foi convocada e graças à Deus ela aceitou, porque ela dirige assim, né? Com mãos de ferro, com paciência e com amor, né? E, claro, [ênfatisa] se não fôssemos nós os artesãos, mas se não tivéssemos ela como

líder, o artesanato não teria chegado ao que é hoje. Porque, eu mesma, por exemplo, não pegaria. (TIA GENÊ, 2018)

Tia Genê destaca o papel estratégico de Cidinha, mas também enfatiza o saber-fazer das artesãs. Para ela, o sucesso da Florart seria fruto da combinação de ambos. Peço para Tia Genê falar um pouco mais sobre quais seriam as características necessárias para uma pessoa poder fazer o trabalho para o qual Cidinha estava sendo indicada. Tia Genê ressalta

Porque ela veio de uma cidade bem maior, [...] ela tem um círculo de amizades muito grande, ela conhece muitas pessoas. A gente também conhece, mas a gente precisa de pessoas que poderiam realmente dar esse incentivo que a Florart precisava. Ela tem um conhecimento vasto com muita gente. E para dar esse impulso que a Florart precisava tinha que ser uma pessoa especial como ela é. (TIA GENÊ, 2018)

Glória cita como um ponto forte da Florart a dedicação da Cidinha e a participação das outras pessoas envolvidas mais diretamente com o trabalho, bem como o fato de todas terem acreditado no sucesso dessa iniciativa

Eu acho que é um ponto forte, assim, porque a Cidinha tem muita garra. E uma equipe que envolve ela também, que ajuda, que segura e que tem garra. Eu acho que isso é um ponto muito forte da Florart. Entendeu? Essa garra e essa honestidade, essas coisas são muito legais! (GLÓRIA MAGALHÃES, 2018)

Glória menciona as críticas ao trabalho coordenado pela Cidinha, apontando como um ponto negativo que essas viriam de pessoas de fora da associação, e viriam de pessoas que “tudo querem puxar pra trás”, bem como de pessoas maledicentes. Ela enfatiza

A Florart deu certo. Eu falo sempre é que a gente trabalha como uma equipe honesta. Uma equipe que se doa, entendeu? Por que o que a Cidinha ganha com isso? Nada! Ela se doa, no princípio, quando tinha de ir para Sobragy, ela acabou com o carro dela, [que] já não estava tão bom. E, aí ela falou, “vou trocar de carro” porque [a gente] pegava estrada de chão toda semana, né? De São José [das três Ilhas] para Sobragy, que é longe! E aí, quando ela trocou de carro, teve gente que ainda disse que ela tinha ganhado dinheiro na Florart, né? (GLÓRIA MAGALHÃES, 2018)

À medida que o trabalho avança, na visão de Conceição, a combinação dos conhecimentos de Tia Genê, professora que se prontificou a ensinar os bordados ao grupo, somados à disponibilidade de Cidinha para trazer novas ideias para o trabalho, foram as condições necessárias no início ao grupo. Conceição enfatiza

A Genê era professora e se prontificou a nos ensinar [...]. Ela fazia os bordados. E [tinha também] a Cidinha, né? A Cidinha viajava e trazia ideias pra gente. E começamos a fazer os bordados em blusas que era o nosso ponto forte. Vendia muito! [Eu] fazia muito bordado [de aplicação] em blusa. (CONCEIÇÃO, 2018)

Já para Rosângela, a chegada de Cidinha trouxe outra dinâmica para o trabalho, principalmente depois que D. Hosana mudou-se para Valença e se afastou do grupo recém formado pelas artesãs. Assim, ela relembra o que ocorreu

Depois que a Cidinha pegou, ela falou: vamos fazer direto. Eu vou ficar à frente, né? Ela é uma pessoa que corre mais atrás das coisas. Porque não adianta ficar só aqui. Ela ia e conversava com mais gente [de alto poder aquisitivo⁷]. Porque a Cidinha tem um conhecimento muito amplo. Então, ela foi procurando artesãos que já faziam uma coisa e outra. Não só bordado. Então, procura daqui e dali. (ROSÂNGELA, 2018)

Cidinha aceita a indicação. Em janeiro de 2004, são organizadas as atividades no “barracão” da Igreja de Nossa Senhora das Dores. As aulas são oferecidas para quem não sabe bordar, como também para o aperfeiçoamento dos riscos e pontos para aquelas que já bordam ou fazem “trabalhos de linha e agulha”. Como professoras, são escolhidas Tia Genê⁸ e D. Hosana⁹. Esta última foi convidada a participar como instrutora, por já dar aulas de bordado, e também porque já fazia bordados para atender a encomenda de lojistas. E Tia Genê por sua experiência como professora e também por ser exímia bordadeira. Participam dessa reunião cerca de 40 pessoas¹⁰.

⁷ Rosângela faz um gesto com os dedos para enfatizar o alto poder aquisitivo dessas pessoas.

⁸ Tia Genê é professora aposentada e mora em Manoel Duarte. Começou a lecionar, na década de 1960, e se aposentou na década de 1980.

⁹ D. Hosana morava em Manuel Duarte, ensinava as técnicas de ponto cruz para as meninas e as adolescentes. Reunia algumas mulheres e alunas para a produção de peças bordadas que eram vendidas para as lojas de Valença.

¹⁰ O número de pessoas presentes varia nos depoimentos. São mencionados 40, 50 e até 60 pessoas nas primeiras reuniões.



Figura 66 – Oficinas com D. Hosana. Uma das pessoas que ensinava o ponto cruz. O grupo que participa das oficinas era composto por mulheres, jovens e crianças, com conhecimentos diferenciados das técnicas de bordar. Fonte: Acervo Florart.



Figura 67 – Primeiras Oficinas. As primeiras oficinas aconteciam no barracão da Igreja de NSa das Dores, em Porto das Flores. Fonte: Acervo Florart.

Assim, D. Hosana e Tia Genê seriam as responsáveis pela transmissão da técnica do bordado. D. Hosana ensinava o ponto cruz, enquanto Tia Genê ensinava a técnica de aplicação e do bordado livre. Cidinha era responsável pela coordenação geral e também pela busca de referenciais e modelos para a produção das peças, bem como pela busca de parcerias que possibilitava a participação e a venda do que era produzido em feiras e eventos.

Os encontros aconteciam toda quinta-feira, de 14 às 16 horas no barracão da Igreja de Nossa das Dores, em Porto das Flores, que está na margem mineira do Rio Preto. E assim, aos poucos, semanalmente, as dinâmicas de ensinar e produzir vão sendo implementadas. Glória explica a estratégia que foi estabelecida nas primeiras reuniões

Você quer fazer crochê, então vamos fazer crochê. Uma ensinava o abrolhos¹¹, depois parou. Depois ensinavam [bordado de] aplicação, que eu não fazia. A Tia Genê começou a dar aplicação, eu bordava bordado livre, né? Aí cada uma foi pegando, né? (GLÓRIA MAGALHÃES, 2018).

Desse modo, no início cada participante fazia o que sabia e a convocação para as reuniões era boca à boca. Não havia ainda uma preocupação com uma identidade ou clareza, por exemplo, de público alvo ou volume de produção. Segundo Glória, a dinâmica estabelecida inicialmente foi a seguinte

Fomos pegando um pouquinho do que cada um sabia, entendeu? Porque não adiantava a Cidinha querer começar, por exemplo, “nós vamos trabalhar com bonequinhas”, vamos dizer assim, se ninguém trabalha com boneca, né?[...] As reuniões aconteciam uma vez por semana. [...] A Tia Genê já sabia aplicação, aí ensinava aplicação. Aí, uma dizia: “eu não sei fazer esse pontinho”, aí eu ia e ensinava. (GLÓRIA MAGALHÃES, 2018)

Rosângela enfatiza a participação de D. Hosana no grupo que se iniciava, bem como o trabalho de bordado que ela já desenvolvia na comunidade. Segundo a artesã, D. Hosana era uma referência para as bordadeiras de Porto das Flores, porque ela fazia “um ponto cruz maravilhoso” e também “ensinava a gente na sala da casa dela”. D. Hosana¹² participa no início das atividades, mas sai do grupo. Sua presença foi mencionada em todas as entrevistas. Cida Costa comenta que antes de formarem o grupo da Florart ela já trabalhava para D. Hosana. Recorda-se que D. Hosana a

¹¹ Técnica semelhante ao macramê. A trama feita com os mesmos fios de algodão utilizado no crochê que é usado para os acabamentos de toalhas de banho ou toalhas de mesa.

¹² Perguntei sobre o que teria causado a saída de D. Hosana, mas as respostas foram evasivas. Algumas disseram que não sabiam, outras atribuíram o desligamento do grupo ao fato dela ter se mudado para a cidade de Valença. Se houve algum conflito ou não, não consegui saber. Conformei-me com as respostas, porque saber ou não do conflito não me ajudaria a responder a pergunta central da pesquisa, uma vez que D. Hosana não participou de nenhuma oficina e atividades ofertada pelas parcerias.

convidou para trabalhar com ela, em Porto das Flores, onde ambas moravam, depois de ter visto suas peças de crochê em uma cidade próxima, na qual vendia seu trabalho.

Eu já morava aqui, mas crocheta para [a cidade de] Três Ilhas. Aí, ela me trouxe pra cá. Para o artesanato daqui. E eu comecei a crochetar. E aí, depois eu aprendi a bordar com a Tia Genê. Eu não sabia bordar, eu só bordava ponto atrás, que era do tempo da minha avó. (CIDA COSTA, 2018).

Algumas questões estão presentes em quase todas as falas, como, por exemplo, a busca por uma técnica que ajudasse a construir uma identidade para o que estavam começando a fazer, para diferenciarem-se, pelo menos inicialmente, do que era produzido nos distritos vizinhos, como o de Taboas. Assim, Conceição destaca que o grupo começou com o ponto xadrez, e só depois, quando Cidinha começa a buscar uma identidade para o que estavam produzindo, que elas passam a fazer outras técnicas de bordado. Conceição comenta

Mas aí a Cidinha achou que o ponto xadrez era o ponto forte de Taboas, aí nós começamos a fazer outros. Aí começou com aplicação, bordado livre, ponto cruz e até hoje são as nossas [técnicas]. (CONCEIÇÃO, 2018)

Sobre os detalhes da fundação da Florart e a participação da Cidinha, Glória Magalhães contribui com detalhes preciosos. Especialmente porque desde que conheci o grupo, em 2004, elas sempre fazem referência a uma campanha que foi feita em Porto das Flores para a compra de escovas de dente para as crianças da escola desta comunidade, cujo dinheiro arrecadado foi revertido para a primeira compra de materiais para as aulas. Assim, sobre esse momento de extrema relevância, no qual são arrecadados R\$80,00 (oitenta reais), Glória fala sobre o que teria motivado tal campanha

Cidinha foi lá em casa e chegou falando assim: “Glória, a dentista veio na escola do estado de Minas passar o Flúor nas crianças [...]. Ela pediu que cada aluno levasse uma escovinha de dente, que tinha que ficar guardadinha na escola, e coisa e tal. E só seus netos é que levaram! Ninguém levou! Vamos fazer uma campanha, porque os alunos são gente pobrezinha, você topa?” (GLÓRIA MAGALHÃES, 2018)

Glória atende imediatamente a convocação: “eu disse, eu topo, porque naquela época a gente não tinha nada pra fazer” [aqui]¹³. No depoimento de Cidinha, ela fala que estava há dois meses

Eu tava [sic] fazendo um movimentozinho lá pra conseguir as escovas de dente das crianças [...]. Tínhamos conseguido R\$80,00 reais. Mas paralelamente a isso eu tinha conseguido todas as escovas, pasta de dentes,

¹³ Durante a entrevista, Glória descreve uma extensa lista de atividades diárias que tem com sua casa. O nada para fazer se refere ao tempo que sobra depois que finaliza o trabalho doméstico.

flúor. Aí eu comecei o movimento, nós começamos o movimento com esses R\$80,00 reais (CIDINHA, 2018).

Glória detalha algumas estratégias para obterem mais algum apoio com o prefeito, além do dinheiro arrecadado para o KIT dental, o qual, depois que Cidinha conseguiu a doação, foi destinado para a compra de materiais para as aulas e para a produção dos bordados¹⁴. Glória ressalta que muitas vezes Cidinha antecipava as compras (GLÓRIA MAGALHÃES, 2018).

Aí nós começamos a campanha, mas nesse meio tempo nós ganhamos todas as escovinhas. [...] Ganhamos de uma fábrica. E aí foi o começo de tudo. Eu estou desde o princípio. [E ela me convidou para fazer as primeiras compras]. Quando eu estava em Juíz de Fora com a Cidinha ela me perguntou: “Glória, você sabe bordar, né? Vamos comprar linhas? Aí eu comprei, eu e ela, as primeiras linhazinhas, segundas e terceiras [linhazinhas]. Porque era eu que ia a Juíz de Fora com ela. Aí depois nós fomos [falar com] o prefeito¹⁵, Mas para ir lá a gente tinha que levar o Zé¹⁶ [Zé de Alencar]. Porque ele [o prefeito] era puxa-saco do Zé, então a gente tinha que levar o Zé. Nós fomos porque [a compra de materiais] aí já estava no cartão dela (Cidinha) e a gente estava sem produzir, né? Aí ele deu uns panos pra gente, aí ele deu um dinheiro pra gente cobrir o cartão de crédito dela e deu um dinheirinho pra gente ir pra Juiz de Fora pra fazer compras. (GLÓRIA MAGALHÃES, 2018).

Glória prossegue e menciona o trabalho de preparação de bordadeiras desempenhado por D. Hosana e da distribuição do trabalho de bordados que D. Hosana já fazia na comunidade há algum tempo.

A D. Hosana, ela era também do nosso grupo, no princípio. Ela pegava muito bordado em Valença, da Anna, [uma loja para a qual ela fornecia o bordado]. Eu bordei muito pra ela, mas o ponto cruz [sic]. Ela [D. Hosana] pegava aquela quantidade e distribuía pelas pessoas aqui. E, então, eu bordei muito pra ela (GLÓRIA MAGALHÃES, 2018).

Assim, as mestras D. Hosana e Tia Genê vão buscando habilitar as alunas que não sabiam bordar, e ao mesmo tempo aperfeiçoando o desempenho daquelas que teriam apenas um conhecimento básico dos pontos. Em seu depoimento, Tia Genê fala sobre sua estratégia para ensinar os pontos de bordado livre e o bordado de aplicação, e a disputa entre ela e D. Hosana, que ensinava o ponto cruz. Ambas estariam procurando definir uma identidade para o grupo a partir da técnica de bordado que seria mais apropriada às habilidades das artesãs. Tia Genê evidencia esse momento crucial

¹⁴ O direcionamento foi decidido em uma reunião na qual estavam presentes a tesoureira desta Campanha e as artesãs.

¹⁵ O prefeito era Vicente Guedes.

¹⁶ Zé de Alencar é marido de Glória Magalhães.

No início, quem ficava, vamos dizer assim, entre aspas, “como professora”, era a Hosana. E ela vinha e ensinava e fazia muito ponto cruz, né? [...] A Hosana começou, e o ponto cruz era Ó [estava em alta], o que era o Ó era fazer o ponto cruz [...]. E eu ficava desesperada, porque eu queria ensinar a fazer o bordado livre, né? E [o bordado de] aplicação, essa coisa toda que era o meu forte. Meu forte fraquinho, mas era meu forte, né? (TIA GENÊ, 2018).

Para convencer a Cidinha a aderir à sua ideia, Tia Genê prepara amostras com o bordado de aplicação e também ensina a Lineia, que acabara de entrar para o grupo e estava começando a aprender a bordar.

Aí eu fiz uma aplicação em casa e ficava atrás da Didinha (Cidinha): “vamos fazer aplicação?” Aí, quando a Lineia entrou, começou também, e se interessou a aprender bordar. Ela não sabia nem pegar na agulha. Aí ela se interessou: “vamos Tia Genê vamos fazer!” E foi assim que começou. Aí ela ficou do meu lado. Depois que veio a Glória Rosinha [Magalhães]. Mas no início éramos um grupo de duas (risos). Eu e Lineia batalhando com ela [a aplicação] (TIA GENÊ, 2018).

O fato de não saber pegar na agulha e a estratégia para implantar o bordado de aplicação também são citados por Lineia.

Nesse período, eu fui para a Florart. Eu não participei da criação da Florart. [...] e eu comecei a pegar em uma agulha na Florart. E até então eu não tinha pegado em uma agulha [...]. Fui para a Florart porque não aguentava ficar dentro de casa, sem fazer nada, e também não queria depender de marido. [...] Tia Genê chegou pra mim e falou: “vamos fazer um grupo de aplicação.” Eu achei aquilo estranho, porque era eu e a Tia Genê. [Eu respondi]. “Peraí, um grupo que é eu e você, você e eu?” Ela disse: “é! Por que, não?” [Eu respondi] “eu topo a ideia, vamos fazer!” Até então, a Florart era só ponto cruz, crochê e tricô. A aplicação é uma técnica super antiga, mas estava esquecida [...]. A Florart é precursora do resgate dessa técnica que é a aplicação. (LINEIA, 2018).

Glória destaca que o grupo que fazia o bordado de aplicação inicialmente era composto por ela, Tia Genê, e Lineia. E que depois contavam “mais com as adolescentes e as meninas”. Segundo Glória, esse grupo teria começado com cerca de treze pessoas. Ela conta que se juntou ao grupo da aplicação e reforçou a iniciativa de Lineia e Tia Genê

Era tudo junto, chegava lá, aí Tia Genê falou “quem quer fazer blusas com aplicação? Vamos fazer blusas de aplicação?” Aí eu e Lineia [falamos] “Vamos! Nós queremos!” Aí já tinham outras lá, que a Tia Genê ensinava fazer paninho de prato e foi assim, [que começou]. (GLÓRIA MAGALHÃES, 2018)

Nessa mesma época, em abril de 2004, ocorreu a primeira reunião do Programa de artesanato do SEBRAE RJ¹⁷ para os artesãos de Rio das Flores, para a qual eu fui escalada como consultora de design. Nos primeiros encontros, eram

¹⁷ Essas reuniões eram semanais, geralmente ocorriam de abril e julho de 2004

solicitados aos artesãos que levassem algumas peças, para que pudéssemos conhecer de perto os produtos. Cidinha levou panos de prato e as camisetas feitas com bordado de aplicação e toalhas feitas com ponto cruz. Nessa época, o ponto cruz estava muito disseminado e era produzido por grupos em vários municípios. Minha sugestão foi que investissem no bordado de aplicação, que poderia ser uma técnica capaz de definir uma identidade para aquela produção. Tia Genê menciona uma reunião da qual Cidinha participara e aponta este episódio como decisivo para certificar sua sugestão e, desse modo, passarem a fazer mais peças com o bordado de aplicação do que com o ponto cruz. Tia Genê recorda-se como sua ideia foi aceita

A Didinha [Cidinha], acho que foi em uma reunião, não sei aonde. Aí, ela levou um desses nossos trabalhos e [quando] ela chegou foi contar pra nós. Ela relatou o que houve. Aí ela falou "gente do céu, eu não podia imaginar que fosse um sucesso tão grande. Meu deus! O trabalho da minha avó"[ênfatisa]. "Nossa, minha tia fazia e fulana fazia", porque isso é um resgate, né? (TIA GENÊ, 2018).

Tia Genê enfatiza sua preferência pelo bordado de aplicação e sua visão do ponto cruz, "O ponto cruz é lindo, mas você copia, né? [...] tem um gráfico que você vai copiar aquele trabalho. É um trabalho lindíssimo. Mas o bordado livre não, o nome já diz: é livre, né?". (TIA GENÊ, 2018).



Figura 68 – Toalha de banho bordada em ponto cruz com acabamento de barra de abrolhos. O avesso perfeito do bordado é a comprovação do domínio da bordadeira da técnica do ponto cruz. Foto: Maristela Pessoa, 2018

O grupo havia iniciado suas atividades em janeiro daquele ano e ainda não havia escolhido um nome nem qualquer imagem que pudesse identificá-lo. Por isso, aconselhei que elas poderiam explorar os motivos florais nas peças como forma de vincularem os temas produzidos nos bordados, evitando copiar literalmente os padrões divulgados em revistas, além de fazerem referência ao próprio nome de Porto das Flores, onde viviam. Afinal, Porto das Flores já é um nome de inspiração poética. Também sugeri que pensassem um nome para designar o grupo. Cidinha recorda-se do ocorrido

Era uma reuniãozinha qualquer que era pra você pensar nomes de empreendimentos [...]. Aí pediram um nome de empreendimento, mas a gente já tinha na nossa cabeça, porque tava [sic] recente a ideia [de montar um grupo que] que o padre Pedrinho tinha dado. Aí eu comecei: Rio das Flores, Flores, e tinha que fazer um negócio ligado às Flores. E eu não sei como surgiu isso naquela reunião. Porque eu parti de Flor, né? De Rio das Flores e Manuel Duarte, né? Aí eu juntei o negócio. E aí eu sei que deu certo! É do nada, do nada! E eu nem sei por quê! Fomos fazendo combinação de nomes [...]. E colou, né? O nome da Florart pegou e pegou muito! Acho que é fácil de falar, né? É fácil de escrever, né? (CIDINHA, 2018).

Na reunião seguinte, as artesãs já trouxeram o nome que escolheram. E a partir de então, o grupo adota o nome Florart. Tia Genê, explica como foi pensado o nome

Florart é uma junção de Manuel Duarte com Porto das Flores, no qual a arte vem de Manuel Duarte, e as Flores vêm do Porto. Acho que a Cidinha já chegou aqui com esse nome. E foram colocados em votação vários nomes. E nós escolhemos Florart. Eu acho lindo! Eu gostei demais, porque aqui o artesanato tem que ressaltar que é Minas e Rio de Janeiro. Porque afinal de contas nós estamos na divisa, né? Nessa divisa linda que nós temos com o Rio Preto. Com essa ponte servindo de divisa. Aqui, nós estamos em Manuel Duarte (Rio das Flores) e o outro lado da ponte é Porto das Flores (Belmiro Braga). Porto das Flores, por sinal, é um nome lindo, né? Aqui era Porto das Flores, depois é que mudou, e que passou para Manuel Duarte. Então, é artesanato daqui é de lá, então são dois municípios. (TIA GENÊ, 2018).



Figura 69 – 1ª Placa de sinalização da Florart, 2004. Foto: Maristela Pessoa, 2018

A partir desse encontro, o grupo adota o nome Florart. E, em outubro de 2004, participa do 4º Piraí Fest¹⁸, evento cultural e de gastronomia que acontece em Piraí. Neste evento, as peças com bordado de aplicação têm uma boa aceitação, servindo de teste de mercado, o que consolida sua produção junto ao grupo. Além da boa saída para os produtos, a participação no evento rendeu também o contato com Leila Victor e Cecília Duarte, que organizavam a Feira de Arte e Iniciativa Solidária no Instituto de Pesquisas Jardim Botânico, na cidade do Rio de Janeiro¹⁹, e que estavam no evento procurando artesanato de qualidade para participar desta feira.

Assim, com o convite para feira no Jardim Botânico, em dezembro de 2004, Cidinha desafia Tia Genê e Lineia para que façam 40 panos de prato com o bordado de aplicação e o bordado livre para o mês de dezembro. Este desafio é narrado por Lineia

A Cidinha chegou pra gente e falou: “nós fomos convidadas para um evento no Jardim Botânico. E eu quero levar aplicações. Eu quero 40 panos de prato.” Porque, até então, a gente só fazia pano de prato, que era uma coisa mais simples. Bem, naquela época não tinha a estrutura que temos hoje (de costureira e de passadeira). Não tinha essa cadeia [...]. Então, naquela época, Tia Genê montava, eu aplicava [aplicava os pontos de bordado], passava [a ferro], entregava à Tia Genê. Ela costurava e aí tava [sic] pronta a peça. Cidinha precisava desses 40 panos de prato em pouco tempo, dois meses, sei lá! Pouco tempo para o tal evento. Conseguimos fazer os panos de prato. Aí fomos para o Rio, Cidinha e eu, participamos desse evento da ATOAR. [Voltaram pouquíssimos desses panos de prato], a grande maioria foi vendida. (LINEIA. 2018).

Assim que retornou da feira no Jardim Botânico, Cidinha fez uma reunião para relatar para às outras artesãs o sucesso de vendas das peças com aplicação. Com isso, segundo Lineia, “a grande maioria migrou para a aplicação e poucas não se adaptaram”, retornando ao ponto cruz. Para Lineia, houve a migração “para aplicação porque elas precisavam de rendimento, precisavam vender o produto e naquela época a Florart ainda não tinha o esquema de pagar por produção. Hoje, as bordadeiras recebem independentemente da peça ser vendida ou não. Antes não era assim. Lineia pontua que a grande aceitação das peças de aplicação fez com que todo mundo passasse a fazê-las, “porque todo mundo precisava de renda, e o ponto cruz não tinha uma venda tão rápida como tinha a aplicação”. (LINEIA, 2018).

¹⁸ É um evento de gastronomia que acontece na cidade de Piraí desde 2001 e que movimenta o turismo local com atrações culturais e competição gastronômica para a criação com uso de tilápia e macadâmia. Além de show, acontece também uma feira de produtos artesanais.

¹⁹ Leila Victor, Eliza Maciel e Cecília Duarte, depois em 2006, fundam a ONG Atoar, cuja missão é “encurtar o caminho entre o artesão e o mercado”, dentre outros objetivos voltados para os artesãos. Organizam feiras, eventos e oficinas para a melhoria da produção artesanal. Fonte: Disponível em: <http://www.atoar.org.br/historico.htm>. Acesso em março de 2019.

Assim, depois de estratégias, de mediações e de experimentações nos encontros, são compartilhados o bordado de aplicação e o bordado livre, com os quais começam a produção de peças de cama, mesa e banho (toalhas de mesa, panos de prato e barrados em toalhas de banho), bem como definidos os papéis das principais agentes, que trabalhavam no “barracão” (salão paroquial) da Igreja de Nossa Senhora das Dores, em Porto das Flores. Contudo, Tia Genê recorda-se que o grupo teve de transferir as atividades para a garagem da Cidinha, porque o “barracão” seria pintado. Como o espaço da garagem era pequeno, a alternativa foi fazer as reuniões no salão paroquial da Igreja de Nossa Senhora Aparecida, em Manuel Duarte, e transformar a garagem em *Showroom*. Além da garagem, as peças produzidas durante os encontros passam a ser vendidas nos bingos organizados no salão paroquial da Igreja de Nossa Senhora Aparecida e nas feiras locais.

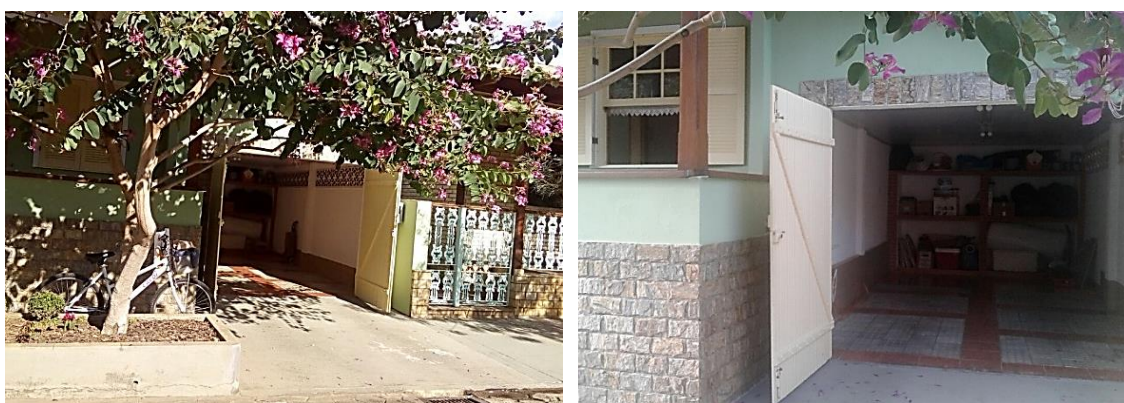


Figura 70 – Garagem. Em 2004, as reuniões mudam do “barracão” da igreja de Nossa Senhora das Dores para o espaço da garagem, que é adaptado como o *Showroom* da Florart. As oficinas passam para o salão paroquial da igreja de Nossa Senhora Aparecida. Foto: Lineia de Paiva, 2017.

A produção começa tecnicamente com padrões desiguais de qualidade. A solução encontrada para possibilitar a saída das peças e também estimular quem estava começando a continuar produzindo foi a organização de bingos. Desse modo, as peças das bordadeiras iniciantes eram ofertadas como prêmio complementar junto com outros prêmios. Sobre essa estratégia, Cidinha dá mais detalhes, e fala como consegue gerar o capital de giro

Com muita luta, é claro. No início, em que as pessoas estavam aprendendo, tinha muita coisa que não dava para vender, né? O que a gente bolou? Eu recolhia aquele material e pagava um valor a cada elemento daqueles que

não sabiam bordar, que ainda não tinham capricho, que ainda não estavam dentro das normas da Florart. Aí a gente pagava um valor. E a gente, para conseguir um capital de giro para gerar dinheiro para a associação, a gente fazia bingos e muitas pessoas davam prendas melhores e a gente colocava esses produtos como prêmio de consolação, como 2ª opção, 3ª opção [...]. Então, foi dessa forma que a gente conseguiu direcionar essas pessoas. (CIDINHA, 2018).

As ações adotadas pela Florart têm um caráter pragmático e buscam a sustentabilidade para o grupo. Tudo o que é produzido nas aulas é destinado para as vendas, e o capital obtido é reinvestido, dando continuidade à produção e ao aperfeiçoamento das bordadeiras. Desde o início das atividades, todo o material das aulas, bem como os materiais da produção, são fornecidos pela Florart (tecidos com riscos, linhas e agulhas). Marcinha fala sobre a dinâmica dos encontros propostos pela Tia Genê nas aulas de bordado

Ela sempre trazia e tinha em mente o que ela ia trabalhar. Os riscos eram diferentes, cada um tinha o seu. Tia Genê sempre ensinava um ponto. Por exemplo, hoje ela ensinou fazer [o ponto haste], aí ela distribuía o trabalhinho, para cada uma. Um paninho de prato pra uma, uma toalha de mesa pra outra, um caminho de mesa pra outra. No começo, quando a gente estava aprendendo, [o trabalho] era [feito] em um retalho. Aí, depois que foi pegando prática, já era no próprio trabalho. Então, já ia aprendendo em uma coisa que podia ser vendida. (MARCINHA, 2018).



Figura 71 – Aulas de Bordado ministradas por Tia Genê em 2005, prédio da estação. Fonte: Acervo Florart.



Figura 72 – Aulas de bordados e reunião para entregas de trabalhos em 2010, espaço da oficina.
Fonte: Acervo Florart

Tia Genê menciona que os encontros eram planejados com certa antecedência e que até Cidinha aprendeu com ela a fazer o bordado de aplicação

A gente já planejava, pelo menos uma semana antes, né? Até mais, né? A gente já começava a riscar, a montar o trabalho, porque eu, durante muitos anos, eu montei muito trabalho. Eu falo com orgulho que a Didinha [Cidinha] aprendeu a montar comigo, pergunta pra ela! A gente começou ali no barracão, né? [E depois] a gente funcionou muito tempo na garagem da Didinha [Cidinha]. [...] a gente ia pra lá, fazia reunião, eu sinto falta das reuniões. A gente programava e as reuniões eram às quintas-feiras. Aí vinha todo muito pra cá. Didinha, ela sempre tinha o que falar, tinha uma pauta. Fazíamos a exposição e fazíamos a oficina. Eu era uma oficina ambulante, né? Era de tarde, geralmente de 2 às 4 horas. Aí a gente vinha e fazia o trabalho e aí depois tinha um lanche gostoso, né? Geralmente patrocinado por ela, né? (TIA GENÊ, 2018).

Cidinha fala que não sabia fazer o bordado de aplicação e aprendeu tudo por necessidade na Florart, e que seu conhecimento de artesanato era de cursos de pintura em tecido e em madeira, que fez quando ainda morava no Rio, apenas por curiosidade. “Mas bordar eu não sabia, como eu não sabia cortar um tecido, nem montar um bordado. Eu aprendi tudo aqui“. E lembra que sempre pedia ajuda à Tia Genê

“Tia Genê, você me dá uma luz?” [...] aí ela começou a me explicar, no final eu já tinha encontrado uma fórmula mais rápida do que a dela. Mas a gente levava tudo na brincadeira, uma coisa bem light. E daí eu fui aprendendo. Fui fazendo as minhas deduções, tirando as minhas conclusões. Conversava com uma, conversava com outra. Aí aprendi a cortar e a fazer montagem (CIDINHA, 2018).

Percebe-se que as atividades desenvolvidas no Salão Paroquial se iniciaram com uma proposta de geração de renda para donas de casa do distrito de Manual Duarte, em Rio das Flores.²⁰ E, à medida que o grupo se estruturava, visando o fortalecimento de suas atividades artesanais, foram sendo estabelecidas novas rotinas e intencionalidades para o que faziam. Tais fatos se tornaram visíveis com a expansão das atividades realizadas no espaço da igreja e que vão sendo organizados em outros territórios. Assim, o trabalho vai se expandindo do espaço da casa para os espaços da igreja e também para a *showroom*.

Em 2005, a Florart se formaliza como associação. O caráter ambíguo da assistência social e de empreendimento está presente no texto do estatuto de formalização. Dentre os onze objetivos da entidade, são mencionadas a comercialização dos produtos e a inserção de população de baixa renda. Os demais objetivos tratam de questões de bem-estar físico e mental; do aperfeiçoamento educativo e técnico dos associados; a possibilidade de se fazer parcerias, bem como a criação de uma biblioteca com temas de interesse do grupo.

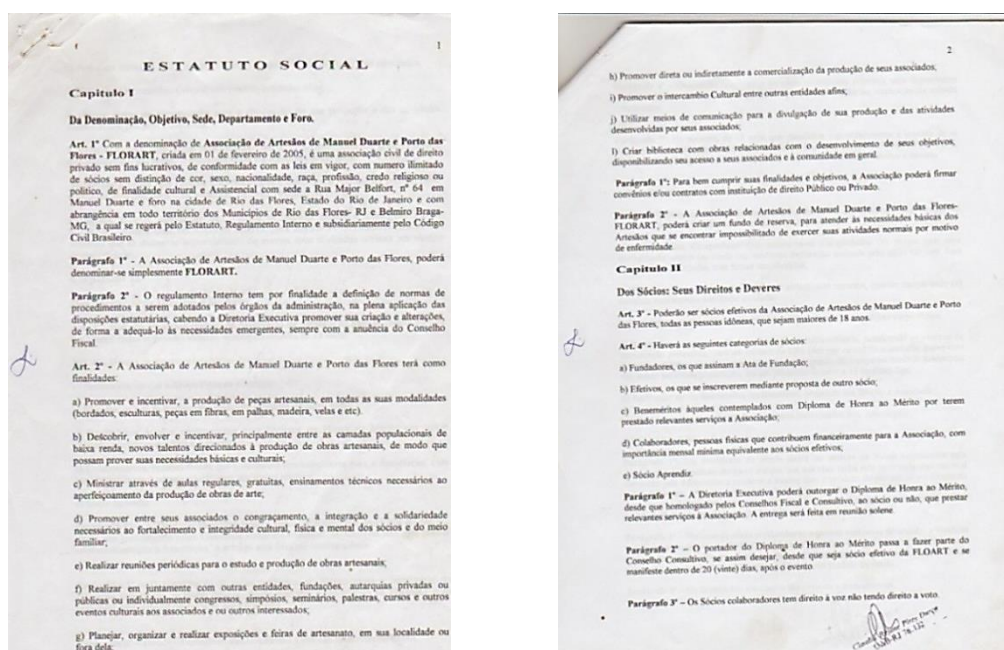


Figura 73 – Estatuto de fundação da Associação, 1º de fevereiro de 2005. Fonte: Acervo Florart.

²⁰ Existem outros grupos de artesãos em outros distritos de Rio das Flores dos quais participam muitas mulheres: o Expresso das Artes, apoiado pela Prefeitura de Rio das Flores, e o grupo de artesãs do distrito de Taboas, liderado por Denise.

O fato de terem se formalizado criou novas oportunidades como, por exemplo, a de fazer parcerias e participar de editais, o que permitiu conseguir apoios e obter outras fontes de recursos que ajudam na sustentabilidade do grupo. Assim, em fevereiro de 2005, a Florart formaliza-se como a associação de artesãos de Manuel Duarte e Porto das Flores. Destaca-se que mesmo sendo majoritariamente constituída por mulheres, a associação adota “artesãos”, em vez de “artesãs”, em seu nome oficial.

Outros pontos relevantes que se destacam ao longo de todo o processo da Florart são as várias parcerias que foram estabelecidas, com as quais o grupo teve acesso às consultorias de design; à participação em feiras e eventos (SEBRAE RJ)²¹; aos recursos para a compra de materiais e equipamentos (FURNAS)²²; e à cessão de uso de prédio público (Prefeitura de Rio das Flores)²³. Outra questão relevante se relaciona aos projetos de desenvolvimento local com foco no turismo, nos quais, geralmente, o artesanato está presente por ser uma atividade que é capaz de abarcar um número grande de trabalhadores, principalmente mulheres, que estão fora do mercado formal de trabalho, e também por conta das referências culturais que a ele podem ser agregadas.

Percebe-se que nessa fase inicial da Florart os objetivos que mobilizariam a organização dessas mulheres seriam difusos, estariam vinculados à assistência social de pessoas desfavorecidas, à organização de atividades sociais, à geração de renda e ao resgate dos fazeres tradicionais ou simplesmente para suprir o tempo ocioso. E, para o processo de construção desta associação, foi necessário o compartilhamento de vários tipos de conhecimentos e habilidades.

A produção inicial vai sendo escoada e testada no mercado local. O processo começa sem que tenham claros, por exemplo, o público alvo, a capacidade de produção, a grade de produtos, a margem de lucro, o capital investido e a taxa de retorno de investimento, dentre outros itens presentes no universo dos negócios, evidenciando várias motivações que estariam envolvidas nas produções artesanais.

²¹ A Florart conta com o apoio do SEBRAE RJ de 2004 a 2016.

²² Os recursos de FURNAS foram repassados de 2006 a 2008.

²³ A cessão do espaço da Estação Ferroviária é obtida desde 2006.

O fato é que a experiência de Cidinha em negócios vem da administração de uma revenda de motos, um exemplo de negócio com características de “*Causation*”,²⁴ nos quais todos os itens mencionados anteriormente são totalmente conhecidos. No entanto, apesar de ter essa bagagem, e mesmo não tendo consciência sobre as teorias que fundamentam os negócios, as estratégias empreendedoras de Cidinha adotadas com a Florart poderiam ser explicadas pelas posturas de “*Effectuation*”²⁵, nos termos em que coloca Saras Sarasvathy (2001)²⁶. Assim, as ações e as estratégias que vão sendo implementadas poderiam ser melhor entendidas a partir das ideias desta pesquisadora, nas quais tanto o exercício de escuta, como a experimentação seriam fundamentais para o fortalecimento de negócios emergentes, negócios que são construídos e começam de uma ideia pouco clara ou ainda difusa.

Enquanto esperava a disponibilidade das artesãs para fazer as entrevistas, trabalhei como auxiliar dando apoio na oficina, bem como na loja recebendo os turistas. E, quando me era solicitado, embalando e etiquetando os produtos. Também ajudei Cidinha na organização e na venda dos produtos no evento realizado na Fazenda Paraizo, durante o Festival do Vale do Café. Além disso, nesse período tive a oportunidade de aprender os pontos básicos que utilizam no bordado de aplicação²⁷, momento no qual Bárbara falou de maneira mais descontraída sobre sua rotina e sobre o trabalho da Florart. Durante a entrevista, Bárbara ficou pouco à vontade, apesar de já nos conhecermos há 10 anos. Assim, diante desse impasse, adotei outra estratégia com ela. As perguntas do roteiro que não foram respondidas iam sendo feitas em conversas no período em que estava na loja e em outras atividades, sem que essas conversas

²⁴ Caracteriza-se por um modelo gerencial prescritivo ou de *Causation*, no qual as estratégias são escolhidas e configuradas antecipadamente (SARASVATHY, 2001).

²⁵ Já na adoção de posturas gerenciais de *Effectuation*, as táticas seriam definidas e escolhidas durante o processo de implementação do negócio, sendo modificadas em função das necessidades ou de novas demandas. (SARASVATHY, 2001).

²⁶ Atualizando os conceitos de Schumpeter e de Drucker, Sarasvathy (2001) elaborou o conceito de *Effectuation*, o qual traz uma outra concepção que seria, segundo a autora, mais adequada aos negócios que se iniciam de uma ideia genérica, e para os quais ainda não há referencial a ser seguido. E, dessa forma, requereria do empreendedor uma postura experimental, na qual, por meio da escuta e do tato, haveria a obtenção de respostas e adaptações necessárias às demandas do mercado. Nessa situação, o negócio seria conceituado e estabelecido à medida que iria acontecendo, estando livre, inclusive, para modificar as metas e os valores durante o processo. (RAMOS, LESSA e OLIVEIRA, 2017).

²⁷ Essa atividade foi surpreendente, aprendi o bordado de aplicação em meio a uma conversa descontraída com Bárbara, e, entre um ponto e outro, fiquei sabendo de alguns conflitos e contrariedades que não foram mencionados nas entrevistas.

fossem percebidas como uma entrevista formal²⁸. Outras atividades, como representar o território da Florart de modo a localizar a casa de cada bordadeira, me ajudaram a obter um número mais preciso das artesãs envolvidas no trabalho.

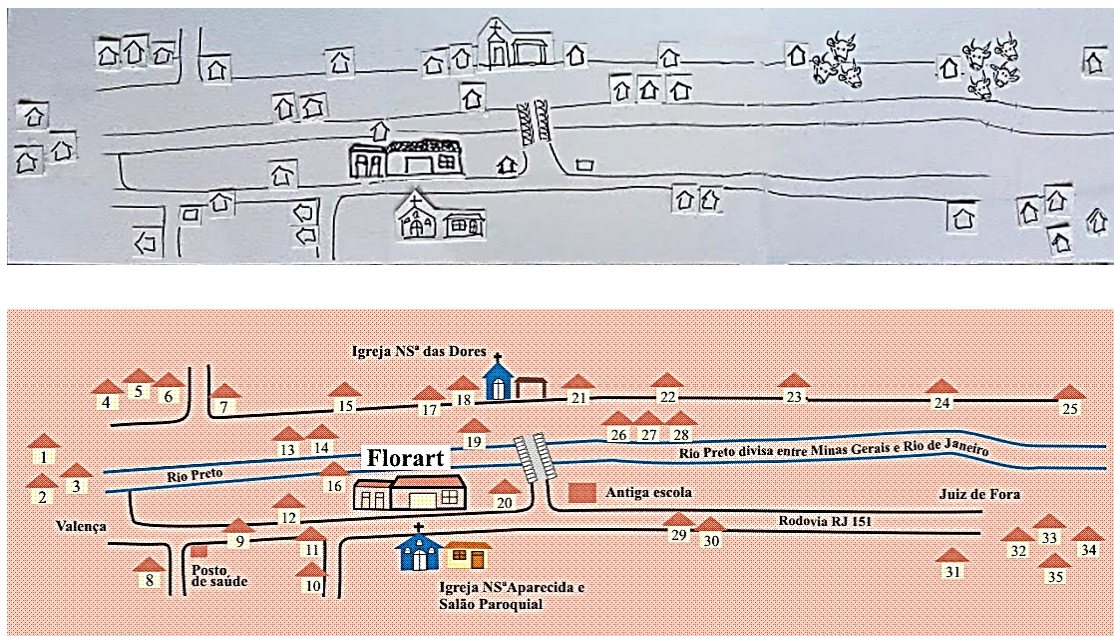


Figura 74 – Mapa do território da Florart com a localização dos artesãos que trabalham com o bordado, a cestaria de taboa, os doces, os queijos, as bonecas, o abrolho, a bainha aberta, a costura e o mosaico. Também estão assinalados o prédio da estação ferroviária, onde funcionam a loja e a oficina da Florart, a Igreja de NSª Aparecida e o salão paroquial, a Igreja de NSª das Dores e o antigo barracão no qual aconteciam os primeiros encontros. 1 – D. Maria e Lidiane, bordado livre, ponto cruz e abrolhos (São José do Rio Preto); 2 – Marly, costura (Valença); 3 – Tiãozinho e família, cestaria em taboa (Valença); 4 – Bárbara, bordado e tarefas administrativos; 5 – D. Marina, técnica de abrolhos; 6 – Glória Costa bordado; 7 – Ziléia, bordado; 8 – Conceição, bordado; 9 – Tia Genê, bordado; 10 – Vera, bordado; 11 – Rosângela; 12 – D. Maria, bordado; 13 – Maristela Paiva, cartonagem e encadernação; 14 – Cidinha, presidente; 15 – Juracy Durço, bordado; 16 – Lília, doces e compotas; 17 – Maria Helena, bordado; 18 – Cida Delgado, doces e crochê; 19 – Regina, bordado; 20 – Roberta, bordado; 21 – Ana Maria, flores; 22 – D. Mercedes, biscoitos; 23 – Glória Magalhães, bordado e doces; 24 – Lucia Helena, queijos; 25 – Therezinha, bordado (Sobragy); 26 – Lineia, bordado e vendas; 27 – Marcinha, bordado; 28 – D. Carmen; 29 – Edna Ribeirão, costura; 30 – Marlene, bordado; 31 – Nilza, costura; 32 – Cida Costa, bordado e crochê (São José das três Ilhas); 33 – Leila, bordado; 34 – Mônica, crochê; 35 – Helgan, mosaico, biscoitos e marcenaria. Desenhos: Maristela Pessoa, 2019

Com o desenho de um mapa, juntas fomos localizando onde moravam as artesãs e artesãos que estão ativos (bordadeiras, doceiras e demais colaboradores) em relação à estação ferroviária – sede da Florart –, bem como identificando os diversos locais que são citados nos depoimentos, tais como o “Barracão” da Igreja de Nossa

²⁸ Todas as conversas gravadas eram comunicadas previamente para o interlocutor e justificadas como uma forma mais eficiente para reter o grande volume de informações.

Senhora das Dores (local da 1ª reunião convocada pelo padre Pedrinho), a garagem da Cidinha (1º *showroom* do grupo), a ponte que liga Manuel Duarte a Porto das Flores, o salão paroquial de Nossa Senhora Aparecida – local das aulas de bordados e reuniões da Florart –, e a igreja de Nossa Senhora Aparecida.



Figura 75 – Etapas do bordado de aplicação - nas parte feitas com tecidos, os riscos são transferidos do papel de seda para os tecidos coloridos com papel carbono. O tecido colorido é recortado e fixado com pontos de cola sobre outro tecido, que servirá de base para o bordado. Bárbara está separando as meadas das linhas de bordar. As cores estão organizadas por tons em pequenas bandejas. As linhas são escolhidas em função da cor do tecido que vai ser aplicado e da cor do tecido de fundo. Fotos: Maristela Pessoa, 2018



Figura 76 – Aula de bordado. Bárbara ensina os principais pontos com os quais o grupo começa a trabalhar: o ponto haste, o ponto correntinha e o caseado. Aprendo a fazer esses três com a recomendação de como arrematar os fios, escondendo-os por dentro da própria trama. Foram usados retalhos de popeline colorido para recortar as flores e um pedaço na cor creme para servir de base para a aplicação dos pontos. Execução dos pontos corrente (azul) e ponto haste (verde). Foto: Maristela Pessoa, 2019



Figura 77 – Bordado de aplicação com o caseado e o ponto correntinha. **Figura 78 – Materiais.** Na caixinha estão vários tipos instrumentos utilizados para bordar: vários tipos de agulhas, a tesourinha, o descosturador (peça para desmanchar os pontos), alfinetes de cabeça e de fraude. Foto Maristela Pessoa, 2018

Além disso, durante o período em que estive na loja²⁹, pude observar a rotina e conversar com os visitantes e com os moradores que iam até lá, bem como com

²⁹ Conheci o arquiteto e historiador Anníbal Silva, que me forneceu um material precioso. Trata-se de um inventário elaborado por ele para o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC), com o levantamento das linhas e companhias ferroviárias privadas que existiam naquela região, especialmente as que atendiam aos fazendeiros de Rio das Flores. São ramais ferroviários construídos para escoar a safra de café depois de 1850, e que foram desativados a partir de 1965, com as políticas públicas de transporte da ditadura militar.

outros artesãos que deixam seus produtos consignados e também com os que fazem os doces caseiros (Lilian e Cida Delgado).

O convívio próximo e a observação participante, bem como as entrevistas, se configuraram como um valioso processo de produção de dados, especialmente pela recuperação de detalhes, datas e estratégias que foram sendo construídas desde o início da formação da Florart. Como a produção de um bordado, cada uma das 13 entrevistas que realizei foram se completando, o que me permitiu tecer um panorama do que ocorreu a partir do ponto de vistas das artesãs e como foram percebidas as ações propostas pelos designers. Assim, à medida que recuperava informações sobre a trajetória dessas mulheres, foi possível conhecer o próprio processo da Florart, bem como localizar o que poderia ter originado a construção de valores que se relacionam aos “trabalhos manuais com agulhas e linhas”; ao trabalho feminino e seu aprendizado, bem como seu vínculo com o papel social destinado às mulheres; e às oportunidades de trabalho, principalmente em cidades do interior. Isso tudo especificamente no território de Rio das Flores, onde ainda são presentes os resquícios de uma sociedade patriarcal de origem escravocrata, a partir da qual a cidade se origina, bem como o papel desempenhado pelas mulheres, em particular as que constituem a Florart.

Embora minha pergunta central estivesse direcionada a como, na percepção dessas mulheres, teriam ocorrido as ações promovidas pelos designers que têm contato com a Florart, foi possível também evidenciar outras questões. Algumas delas surgem nas falas e explicitam, por exemplo, o papel submisso de algumas mulheres, as estratégias e as negociações para construir esse grupo de trabalho, e como o bordado para algumas mulheres se transformaria em alternativa para sobreviver ou também como um escape para tudo o que as cercam. Assim, diferente dos tempos dos projetos de consultorias, pude dedicar um tempo maior para a pesquisa em design. Tal fato me ajudou, especialmente, na recuperação de algumas informações sobre a vida de algumas integrantes, bem como de suas trajetórias pessoais.

Desse modo, foi possível evidenciar a mediação realizada pela Cidinha, cuja liderança estaria vinculada à própria identidade da associação, uma liderança que vai sendo construída e legitimada ao longo do tempo. Destaca-se sua escuta apurada e a habilidade de lidar com os vários interesses internos e externos dos diversos agentes presentes nesse processo, e, sobretudo, a criação e soluções para os conflitos ou

contingências que foram surgindo. Por fim, destacam também os papéis desempenhados por outras integrantes como a Lineia, a Tia Genê e a Bárbara.



Figura 79 – Sede da Florart, em 2006. Fonte: Acervo Florart. **Figura 80 – Igreja de Nossa Senhora Aparecida.** Distrito de Manuel Duarte, em Rio das Flores, situada na Rua Major Belford, s/n. As atividades da Florart se iniciaram no salão paroquial. Da memória de cada participante reapareceriam os pontos de bordado, os trabalhos com retalhos e aplicação de tecido, e o crochê. Fonte: Disponível em: *Googlemaps*, montagens feitas pela autora. Acesso em setembro de 2014.

3.2 – As artesãs da Florart entrevistadas na pesquisa de campo

Foram entrevistadas³⁰ na pesquisa de campo as seguinte agentes-chave: Conceição Aparecida de Paiva Rechden (Cidinha); Conceição Aparecida Viana Ferreira (Conceição); Generosa Coelho de Sá Freire (Tia Genê); Lineia de Paiva; Márcia Aparecida de Oliveira Silva (Marcinha); Maria Aparecida Ramos da Costa

³⁰ Também foram entrevistadas Edna Ribeirão e Cida Delgado, respectivamente costureira e crocheteira e doceira, que se integraram ao grupo recentemente e, portanto, não participaram das primeiras reuniões na fase inicial da Florart. A apresentação das entrevistadas foi feita em ordem alfabética.

(Cida Costa); Maria Bárbara das Graças Rodrigues (Bárbara); Maria da Glória Resende Magalhães (Glória); Maria do Carmo Pires Lameira (D. Carmen); Regina Sandra Cardoso Lessa³¹; e Rosângela da Silva Marinho.

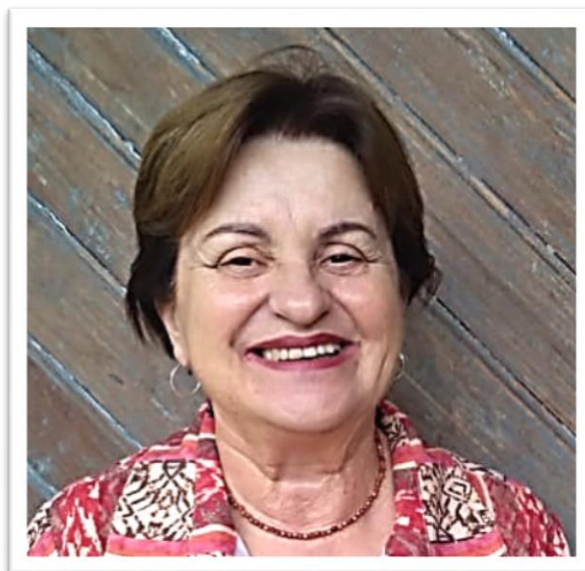


Figura 81 – Cidinha Rechden. Foto: Lineia de Paiva, 2018.

Conceição Aparecida de Paiva Rechden. Cidinha, como é mais conhecida, é viúva e tem 70 anos. Nasceu em Porto das Flores, na fazenda de seus pais, que se dedicavam à produção de leite. Por causa da grande distância entre a fazenda e a cidade de Valença, estudou em colégio interno, no qual fez o 1º grau (equivalente ao atual Ensino Fundamental I e II) e o Curso Normal (equivalente ao atual Ensino Médio). Depois de formada, lecionou no patronato de menores da Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor (FEBEM), em Rio das Flores. Em 1972, casou-se e foi morar no Rio de Janeiro, onde fez o curso de Pedagogia na Faculdade Jacobina, em Botafogo. Em 1974, fez concurso para ser professora da prefeitura do Rio de Janeiro. Lecionou em Santa Cruz (1974-1981), onde trabalhou como secretária da escola. Em 1981, transferiu-se para a 2ª Coordenação Regional de Educação³² (CRE), na Lagoa. De 1983 a 1985, passou a supervisionar as turmas de pré-escolar na escola municipal

³¹ A entrevista que fiz com Regina Sandra não ocorreu em Manuel Duarte. Para sua realização nos encontramos em um restaurante próximo ao centro de Rio das Flores, após seu horário de trabalho. Isso porque ela encontra-se menos ativa, pois passou em um concurso público e trabalha atualmente na área administrativa do hospital da cidade, no centro de Rio das Flores.

³² CRE – A secretaria de Educação do município do Rio de Janeiro possui cerca de 10 coordenações regionais de educação que coordenam e abrigam várias escolas e estão distribuídas geograficamente pelo município. A rede escolar da Cidade do Rio de Janeiro é a maior da América Latina. Fonte: Disponível em: <http://www.rioeduca.net/sobrenos.php>, acesso em abril de 2019

Porto Rico, em Botafogo, onde trabalhou até a aposentadoria. Com a morte do marido, em 1990, licenciou-se e assumiu os negócios da família. Suas filhas então eram pequenas, uma com 9 e a outra 2 anos. Refere-se a esse período como muito difícil e desgastante,

Porque além da perda muito grande, eu tive que assumir coisas que eram totalmente desconhecidas pra mim, né? O que é uma empresa, o que é uma empresa de verdade, a parte de contabilidade, negociar com o cliente, negociar com a própria Yamaha do Brasil em São Paulo. Foi realmente bem desgastante e preocupante. E tinha as duas meninas que eu tinha de dar um suporte em casa. [...] Eu não tinha nem ideia de como funcionava uma empresa de médio porte, não tinha ideia. (CIDINHA, 2018)

O fato de ter aprendido a lidar com pessoas de diferentes estratos sociais e escolaridade, clientes e funcionários, fez com que Cidinha desenvolvesse “um jogo de cintura muito grande”. Ela revela que foi “realmente um momento muito preocupante, muito sofrido, mas que ela deu conta durante 12 anos”. Depois disso, ela fechou a empresa e se aposentou, voltando a morar em Porto das Flores. Em 2003, dois meses depois, participou da reunião convocada pelo padre Pedrinho, na qual foi indicada para coordenar o grupo que seria iniciado. Ela conta sobre o que ocorreu

Eu cheguei já tinha dois meses e já tava [sic] fazendo um movimentozinho [...] para conseguir as escovas de dente das crianças. [...] [Aí, conseguimos] R\$ 80,00 (oitenta reais), mas paralelamente eu consegui todas as escovas, pasta de dentes e flúor. [...] [E aí logo em seguida] me indicaram [como coordenadora] e de certa forma me pressionaram e eu aceitei. [...] Nós começamos esse movimento com esses R\$ 80,00 reais, o movimento da Florart. O que eu trago de bom lá do meu passado como empresária é que eu adquiri querendo ou não uma experiência como empresa, como direção. [...] Apesar da gente ser uma associação, [...] tem que funcionar e tem que sobreviver como uma empresa. (CIDINHA, 2018)

Em 2005, com a formalização, a Florart tornou-se uma associação e, Cidinha foi eleita sua presidente. Hoje, ela está em seu segundo mandato e, desde o início, dedica-se à associação voluntariamente. Para Cidinha, o trabalho da Florart é “uma missão muito abençoada” que ganhou.

Porque eu tenho certeza que se eu não tivesse a Florart eu não estaria com 70 anos ativa da forma, que eu estou, sempre planejando, sempre sonhando em fazer o melhor para a Florart. Pensando que sempre vai dar certo, acreditando nas pessoas que trabalham comigo. Eu acho que é isso, uma missão, em que eu recebo muito mais do que eu dou pra todas as artesãs com quem eu convivo. (CIDINHA, 2018)

Para Cidinha o Turismo é uma atividade promissora e uma saída para Rio das Flores que poderia dar trabalho para muitas pessoas, mas infelizmente, em sua opinião, essas pessoas preferem ser funcionários da prefeitura e receber outros benefícios do governo do que “se promover por si só”. Apesar do grande potencial

para as atividades turísticas, em função de terem as fazendas históricas do século XIX, do ciclo do café e toda a bagagem cultural da região, ela ressalta que faltam pousadas, restaurantes e que, além disso, as pessoas ainda não estariam preparadas para trabalhar de forma conjunta.

Para ela, a valorização do trabalho da associação vem de fora, já que a própria comunidade de Manuel Duarte não valoriza o trabalho da Florart. Mesmo os jovens, que não têm oportunidades de trabalho na região, não se interessam em trabalhar com o artesanato, preferindo o ócio. “Nossos jovens estão entrando em um processo de drogas, de muita gravidez na adolescência e isso acontece muito em Manuel Duarte, infelizmente”. Entretanto, o valor da Florart estaria na continuidade de suas atividades durante seus 15 anos, procurando manter a qualidade, o acabamento e o bom atendimento e uma contínua renovação no que fazem. Somos respeitadas e também “um ponto de referência para o município”. E quando são visitadas por alguma autoridade sempre são citadas: “Vocês são um ponto de referência para o município e chegam a dizer para o estado, mas eu prefiro não entrar nesse mérito”.



Figura 82 – Conceição. Foto: Maristela Pessoa, 2018

Conceição Aparecida Viana Ferreira tem 65 anos e nasceu em Itaperuna. É dona de casa e bordadeira. É casada e tem uma filha. Estudou até o Ensino Médio e tem formação como técnica de contabilidade, curso que fez quando sua família morava

em Nilópolis, na Baixada Fluminense. Já o Ensino Fundamental fez em um colégio interno, no qual aprendeu a bordar e estudou dos 7 aos 14 anos.

Eu aprendi a bordar no colégio interno, aqueles pontinhos básicos, correntinha e haste. [Também aprendi a] fazer tricô e crochê. Nós fazíamos e depois eles davam pra gente levar pra casa pra dar pra nossa mãe, né? E ela ficava toda empolgada quando via nossos paninhos bordados. (CONCEIÇÃO, 2018)

Conceição está no grupo desde as primeiras reuniões e fala que iniciaram fazendo o bordado xadrez, e que por sugestão da Cidinha começaram “a fazer com a Genê o bordado de aplicação, o bordado livre e o ponto cruz”, que até hoje são as técnicas que identificam o grupo. No começo, segundo ela, o grupo tinha 40 pessoas, mas com o tempo algumas pessoas saíram e quem ficou é porque gosta ou precisa do dinheiro, que “ajuda no orçamento da casa”. Hoje borda menos, porque além de tomar conta de sua casa ainda cuida de sua cunhada adoentada e sua sogra, que está com 98 anos. Além da falta de tempo, Conceição fala que com os problemas de coluna não pode mais fazer bordados grandes. Ela conta que quando bordava mais, bordou muita camiseta com aplicação. Sobre como utilizava o dinheiro que ganhava ela narra:

O dinheirinho que eu ganhava era pra mim mesma. Comprava minhas naturas, [podia] ter minhas manicures. E sempre foi assim, até hoje. Dificilmente peço dinheiro para [meu marido para] fazer a unha, porque tenho o dinheiro da Florart. Hoje ganho pouco porque estou rendendo muito pouco, não por mim. Falta tempo porque sou sozinha para cuidar da casa e cuidado de uma idosa e de outra pessoa doente. [...] Meu marido não ajuda em nada, e ainda atrapalha. Ele tem ciúmes do meu bordado. Às vezes eu estou bordando, aí ele me chama. Aí fica aquele negócio, tem [ciúmes], não vou dizer que não tem, porque tem. (CONCEIÇÃO, 2018)

Conceição enfatiza que apesar de tudo não desiste da Florart nunca e que somente deixaria de ir no caso da Cidinha não querer mais a sua participação. Para ela, o artesanato também funciona como uma terapia, “porque às vezes você está aborrecida em casa. E, aí, quando você pega o bordadinho ali, você esquece até do que está à sua volta”. Ela ressalta as atividades promovidas pela associação, destacando as viagens, e menciona as visitas à exposição no Museu da Chácara do Céu, ao Palácio Capanema e aos outros grupos de artesanato.

Para ela, a Florart já faz parte tanto da sua vida como da vida de Rio das Flores, e se um dia a Florart acabar, Manuel Duarte ficará esquecido. Conceição se sente parte do processo porque está junto ao grupo de mulheres desde o início, e enfatiza que uma qualidade desse grupo é a amizade, não havendo distinção entre elas. Ademais, a união do grupo é um ponto forte e, segundo ela, que não haveria disputas para ver quem faz o trabalho mais bonito.



Figura 83 – Tia Genê. Foto: Maristela Pessoa, 2018

Generosa Coelho de Sá Freire, a Tia Genê, é casada e tem 78 anos. Nasceu e se escolarizou na cidade de Três Rios. Fez o Curso Normal e começou a trabalhar como professora, em 1959. Ela enfatiza que, no tempo em que lecionava, o magistério era muito valorizado, e ter o Curso Normal “era como fazer uma faculdade”. Em 1962, depois de ter trabalhado em vários municípios, prestou concurso e foi lecionar em Manuel Duarte, onde conheceu seu marido, casou-se e teve um único filho. Em 1988, aposentou-se e passou a se dedicar somente às tarefas de casa. Recorda-se que no seu tempo as mulheres aprendiam a bordar, a costurar e a cozinhar muito novas, porque, segundo ela, as meninas eram preparadas para casar. Aprendeu a cozinhar, a bordar e a costurar observando sua mãe e suas tias. Sua mãe, além dos afazeres domésticos, trabalhava para uma alfaiataria. Além do aprendizado geracional em sua casa, também teve aulas de trabalhos manuais no primário (Ensino Fundamental I), no ginásio (Ensino Fundamental II) e no Curso Normal (Ensino Médio). Ressalta que uma moça tinha que ter noção de tudo que envolvesse os cuidados com a futura casa e a família. E preparar o enxoval “era de praxe”. Mesmo que não fosse casar, a moça tinha que preparar seu enxoval.

A gente ia bordando e juntava com as primas que moravam perto, lá em casa. A gente se juntava para bordar, ia bordando e colocando no baú. Às vezes, esses encontros eram na casa da Tia Laura ou na casa da Tia Flávia. [...] Aí a gente terminava um paninho ou terminava uma toalhinha [...]. A gente passava, arrematava tudo direitinho e ficava para o futuro enxoval. Tanto se fosse casada como se fosse de solteira. Mas não se vendia a peça não. (TIA GENÊ, 2018).

Tia Genê explica que com o que aprendeu de costura, de bordado livre e de bordado de aplicação, ela orientou muitas meninas nas oficinas promovidas pela Florart “e tudo que ela sabe, ela passa adiante [...] a gente desenvolvia de um tudo, porque eu sou um tijolinho da Florart, eu comecei junto com a Cidinha”. No início, fizeram muitas técnicas artesanais e depois, com a ajuda da Lineia, Tia Genê conseguiu introduzir o bordado livre e o bordado de aplicação, que passou a ser o “carro chefe” da associação.

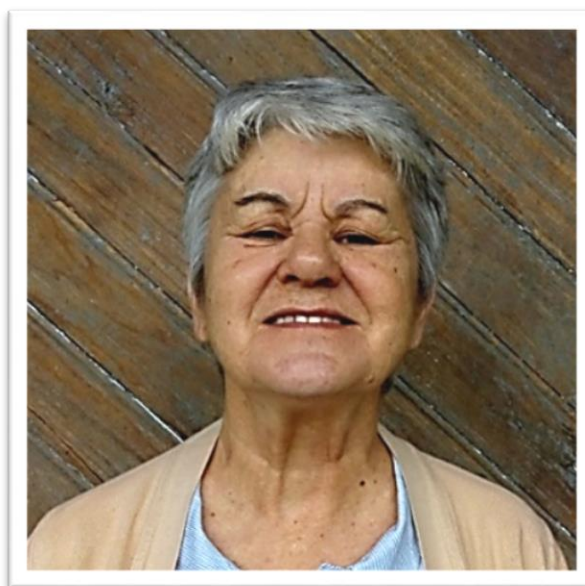


Figura 84 – Lineia de Paiva. Foto: Maristela Pessoa, 2018

Lineia de Paiva está solteira, tem 66 anos é uma das três irmãs de Cidinha. Nasceu em Porto das Flores. Fez o curso primário em Porto das Flores e depois foi estudar em Valença. Como não se adaptou ao colégio interno, que era católico, fez o Curso Normal no Instituto de Educação Luiz Pinto, nessa mesma cidade. Recorda-se que teve aulas de trabalhos manuais no primário (Ensino Fundamental I), com D. Emilinha, mas que não tinha o menor talento para as atividades. Conta que sua cestinha de colocar as agulhas e linhas “era um horror”, toda rabiscada e cheia de barro, “porque eu era um moleque, eu não tinha nada a ver com” aquilo. Lineia prossegue dizendo que

Os trabalhos manuais eram para todos os alunos [...]. Eram aulas que faziam parte da grade do colégio. E eu aprendia bordado, quer dizer, eu não aprendi nada. Eu vim aprender aqui na Florart. [Na escola] a gente fazia uns paninhos, não tinha finalidade. Eu não me lembro dos pontos básicos, eu não aprendi nada nessa época, com relação aos trabalhos manuais. (LINEIA, 2018)

Ela narra que voltou a morar em Porto das Flores em 1998, depois de ter trabalhado e vivido na cidade do Rio de Janeiro durante muitos anos. E, apesar de ter feito o Curso Normal e depois de Ciências Sociais, curso que largou no último ano, teve sua formação profissional na área de vendas em diversas instituições bancárias. Descreve sua formação profissional e depois como ocorreu o seu retorno para Porto das Flores

Eu voltei pra cá há mais de 20 anos. [...] Já fiz muita coisa, sempre trabalhei em vendas, minha escola foi o Banco Mercantil de São Paulo. Eu vim pra cá por conta do meu pai, só que chegou uma hora que o negócio começou a apertar, meu dinheiro foi acabando. E eu tive que voltar a trabalhar. Trabalhei em um Haras [aqui da região], mas por problemas financeiros [eles me mandaram embora]. Foi a primeira vez que fui mandada embora, [...] pra mim foi um impacto violento. [...] Nessa época, eu estava casada, e não me agradou nem um pouquinho aquela posição de depender de marido. [...] [Eu precisava] fazer algum trabalho, para não pirar, né? Porque eu ia pirar, e também para ter alguma renda. Nesse período, eu fui para a Florart, deve ter sido em 2005 ou 2006. Eu não participei da criação da Florart. [...] [E desde os sete anos que eu não pegava na agulha, então eu posso dizer] que comecei a pegar em uma agulha na Florart [...]. Fui para a Florart porque não aguentava ficar dentro de casa, sem fazer nada (LINEIA, 2018).

Ela só se integra ao grupo em 2005. E, segundo Lineia, seu papel “era fazer aplicação”, técnica que aprendeu com Tia Genê, que a convidou para formar, à princípio, uma dupla para o resgate dessa técnica. Por conta disso, para Lineia, a Florart tornou-se uma precursora na execução dessa técnica. Em 2007, com o crescimento do trabalho da Florart, ela passou a ser a responsável pelas vendas da associação.



Figura 85 – Marcinha. Foto Maristela Pessoa, 2018

Márcia Aparecida de Oliveira Silva tem 37 anos, é a bordadeira mais jovem da Florart e por isso todos a chamam de Marcinha. Ela é casada e tem uma filha de 13 anos. Nasceu e fez o Ensino Fundamental em Porto das Flores. Aprendeu a bordar aos 9 anos junto com sua irmã mais nova, com D. Hosana. Marcinha conta que sua mãe fez só até a 4ª série, mas sempre gostou de trabalhos manuais, e que a transmissão desses conhecimentos acontecia em casa e seria geracional:

Minha mãe não tinha muito estudo não. [...] Mas sempre gostou muito de trabalhos manuais. Ela inventava moda, porque, de primeiro, as mães sabiam fazer muitas coisa, né? E ia passando de mãe para filha. Era biquinho de crochê, aquele trabalho que a Marina faz, o abrolhos, né? Aí ela sabia fazer algumas coisinhas. E na época tinha uma senhora aqui no Porto que dava aulas de ponto cruz, a D. Hosana. Aí ela colocou eu e minha irmã, que era mais nova. Eu tinha 9 anos. E aí eu aprendi a fazer o ponto cruz. E eu fiz ponto cruz muito tempo. (MARCINHA, 2018)

Marcinha ressalta que durante o tempo em que fez o Curso Normal os bordados de ponto cruz “bancavam o lanche e a passagem do ônibus” porque os vendia para as professoras e as colegas na escola.

Eu estudava em Rio das Flores. [...] eu fazia o Curso Normal e tinha que ficar o dia inteiro lá. Eu não tinha dinheiro para poder bancar lanche e passagem pra voltar pra casa. Eu ficava o dia inteiro no colégio e levava uns paninhos e já fazia uns paninhos e já vendia dentro do colégio pras professoras, pras amigas. E, assim, eu tirava um dinheirinho pra poder fazer lanche. (MARCINHA, 2018)

Em 2001, terminou o Curso Normal. Em 2017, terminou o Curso de Letras (Português e Literaturas), em Juíz de Fora, o qual fez à distância. Resolveu fazer o

curso superior para se qualificar, porque quando aparece concurso ou processo seletivo as vagas são preenchidas pelos candidatos de outras cidades com mais estudos. Ela diz que gosta da tranquilidade de Rio das Flores para morar. No entanto a cidade oferece poucas oportunidades de trabalho. Ela ressalta

Eu gosto daqui, é um lugar tranquilo. Mas eu acho que não tem muita oportunidade para trabalhar, como eu te falei. Eu sou professora e tem poucas vagas na minha área. Têm poucas escolas e poucas vagas e a maioria são todas para os concursados. (MARCINHA, 2018)

Marcinha enfatiza que o artesanato se tornou uma alternativa de trabalho, e que é valorizado por quem vem de fora

Por que se ele for bem feito, tem bastante saída, porque o pessoal gosta muito. O pessoal procura muito o artesanato daqui, o pessoal de fora. O pessoal do lugar não dá muito valor. Eu acho que é porque a maioria já sabe fazer. Aí o pessoal que dá valor é o pessoal de fora mesmo. (MARCINHA, 2018)

Ela conta que em 2008, por sugestão de uma amiga, ingressou na Florart.

Quando abri a Florart, eu não entrei logo não. Aí eu tive a minha filha e fiquei um tempão desempregada. Aí uma colega falou assim:” porque você não entra pra Florart?” [...] Eu devo ter vindo por volta de 2008. Aí eu comecei a vir nas oficinas. Aí foi a Bárbara que falou: “vem que você aprende e ganha um dinheirinho”. Aí, eu comecei a fazer as aulinhas nas oficinas com a Tia Genê. [...] ela ensinava aplicação, pontinho corrente, esses pontinhos que a gente faz [...]. Tem um monte de pontinhos que ela ensinava. Aí eu aprendi. (MARCINHA, 2018)

Atualmente, Marcinha trabalha no correio na parte da manhã, como funcionária contratada da prefeitura. “Eu fico lá com o postinho do correio aberto de 8 horas ao meio dia, de 2^a a 6^a, e bordo também”. Além disso, da sua rotina faz parte levar a filha na escola, o trabalho na agência dos correios, o “serviço de casa e o bordado”. Ela confidencia: “tem dia que eu não mexo com nada não e só bordo mesmo. Às vezes, é mais bordado porque eu sou viciada em bordado”. Marcinha destaca que borda para complementar sua renda

Oh! O motivo é por causa do dinheiro também, porque com o que a gente ganha ajuda pra caramba. Porque eu já tenho o meu salário do correio. Lá eu ganho um salário mínimo e [ganho com] o bordado também. [Na Florart,] quem produz muito ganha muito, quem produz pouco ganha pouco, né? A gente ganha por produção. E aí assim ajuda, porque já dá pra pagar um monte de coisa pra minha filha. Eu comprei um móvel, né? Com o dinheiro do artesanato. (MARCINHA, 2018)

Ela descreve que fazer o bordado lhe ajudou em todo o período em que acompanhou sua mãe em Juíz de Fora, em um tratamento para combater um câncer. Para esperá-la, fazia o bordado para ocupar o tempo.

Eu saía de casa às 5 e meia da manhã e, voltava às 9 da noite [...]. O transporte é ruim. E eu sempre levava um bordado e foi o que me ajudou,

porque se eu não tivesse o bordado na época eu acho que eu tinha pirado junto com ela, e me ajudou pra caramba. Porque o tempo em que ela ficava fazendo as quimios dela, eu ficava lá [bordando] e a hora passava e eu nem sentia. E eu não vendia lá, porque era da Florart. O pessoal ficava doido, juntava uma turma em volta pra ver o que eu estava fazendo [...]. Aí sentava um monte de gente para aprender os pontinhos. Minha mãe ficava numa alegria, ela dizia: “minha filha faz coisas lindíssimas e vocês tem que ir lá na Florart”. (MARCINHA, 2018)

A Florart, para Marcinha, “representa tudo”. Ela diz que não vive mais sem o trabalho que faz para a associação. Ela conta que com o dinheiro do artesanato conseguiu pagar parte do curso superior, e ressalta que o bordado ajuda em todos os sentidos: “me ajuda psicologicamente e financeiramente”. Entretanto, em sua opinião, a Florart não gera “emprego, porque não é carteira assinada. Mas é renda pro lugar, porque a pessoa tendo boa vontade e sabendo bordar e fazendo um artesanato direitinho, ela [Cidinha] dá oportunidade”.

E sobre o futuro do bordado ela fica preocupada, porque, segundo Marcinha, os jovens só teriam interesse para a internet, o celular, o WhatsApp, e não querem saber de trabalho manual nenhum. “Eu fico preocupada com o futuro, porque daqui um pouco isso vai acabar, porque eles não estão querendo saber de muita coisa não”.



Figura 86 – Cida Costa. Foto: Maristela Pessoa, 2018.

Maria Aparecida Ramos da Costa. Cida Costa tem 49 anos é dona de casa. Faz crochê e bordado. Ela morou em Porto das Flores por 22 anos e nasceu na Fazenda Boa Esperança, em São José das Três Ilhas, onde voltou a viver há dois anos.

Estudou até a 4ª série do Ensino Fundamental, porque, segundo ela, seu pai era antiquado e achava que a menina não podia estudar fora e “não podia fazer isso e aquilo, entendeu?” Cida desabafa: “Os meus quatro irmãos estudaram [...], só eu que não estudei. Não que eu não quisesse, mas ele me podou!” A escola em que fez o Ensino Fundamental ficava na fazenda Santa Izabel, vizinha à fazenda na qual vivia. Para ir à escola, tinha de caminhar uma hora à pé ou ter a sorte de pegar uma carona. Ela conta que para continuar os estudos era preciso buscar colégios em Valença. E, mesmo tendo parentes nessa cidade, o pai não deixou que ela estudasse, “Foi terrível”!

Depois que casou, mudou-se para Porto das Flores, onde nasceram suas três filhas. Considera Rio das Flores um lugar bom e acolhedor, e que Manuel Duarte, onde morou até 2016, apesar de não ter tudo, é um lugar de gente boa, de pessoas amigas, um lugar tranquilo e que cresceu bastante. Em sua rotina diária, Cida concilia suas tarefas com a casa e o crochê. Gosta de estar atualizada e, por isso assiste os noticiários na televisão. Suas filhas falam que ela adora engolir notícias.

Recorda-se que aprendeu a costurar com sua avó, que lhe ensinou a fazer o ponto atrás. Sua avó fazia todas as roupas íntimas costuradas com agulha de mão, e “eu comecei assim”. Sua mãe costurava à máquina, costurava à mão, fazia um pouco de crochê, um pouco de tricô, entretanto, só não sabia bordar. Cida conta que aprendeu a fazer crochê com doze ou treze anos com a mãe da dona da fazenda onde morava com seus pais. Ela descreve o processo

Aí eu ia pra lá e ela me ensinava. A primeira coisa que fiz [foi a corrente], foram infinitas correntinhas. [...] Ela era muito enjoada, as correntinhas tinham que ficar perfeitas. [...] Aí depois que ficou perfeita ela me ensinou o meio ponto. Aí depois eu fui crescendo no crochê. [...] Aí ela me deu um quadro [para fazer e] era uma flor. Aí depois da flor ela foi me dando mais riscos. [...] Fiz tapete, com a malha cortadinha, [...] que ela trazia enroladinha no novelo. Eu fiz infinitos tapetes, que eu não sei que fim deu aquilo. E foi assim que eu aprendi. Eu devia ter uns doze ou treze anos, era jovenzinha. (CIDA COSTA, 2018)

Depois de adulta e já casada faz as peças de crochê e passa a vendê-las em São José das Três Ilhas, lugar onde nasceu. Em Porto das Flores, passa a trabalhar para D. Hosana, com quem aprimora os acabamentos do crochê. Depois, participa das oficinas da Tia Genê e aprende a bordar.

Com a Tia Genê eu aprendi a bordar. Nossa atividade aqui era mesmo aprender a técnica do bordado [...] [As reuniões] eram uma vez por semana. [...] Quando passei a participar já era aqui na estação. [...] Depois fizemos pintura em tecido, tingimos com café, com chá. Eu e Cidinha, nós desenvolvemos coisas bem legais. (CIDA COSTA, 2018)

Na visão de Cida, o grupo continua a produzir porque gosta, e também porque ganha algum dinheiro, que complementa a aposentadoria ou é “o único dinheirinho” para quem não tem outra fonte de renda. Sobre a Florart de modo geral, em sua percepção, a Cidinha é a grande mentora da associação. “Ela nos guia, [...] Não quero desmerecer a participação de D. Hosana e da Tia Genê, mas se a Cidinha não estiver à frente a coisa não sai, não anda”. Para Cida, a Florart representa sua segunda casa. Segundo ela, a associação se tornou um ponto turístico para Rio das Flores. Em Manuel Duarte, em sua opinião, “o povo vê a Florart como uma loja chique de gente chique”.



Figura 87 – Bárbara Rodrigues. Foto: Lineia de Paiva, 2018.

Maria Bárbara das Graças Rodrigues é casada e tem 59 anos. Nasceu em Porto das Flores. Sua mãe era dona de casa e seu pai trabalhava como carpinteiro e pedreiro. No período de escolarização, sua família mudou-se para Valença, para facilitar os estudos dos filhos. Aprendeu a bordar com sua mãe, que é exímia bordadeira. Bárbara tem formação superior incompleta em pedagogia e trabalhava como telefonista na Companhia Têxtil Ferreira Guimarães, em Valença. Por intermédio de sua cunhada Cida Costa, também artesã, passou a colaborar indiretamente com a Florart pegando encomendas na época em que ainda trabalhava em Valença. Ajudava na produção de bordados quando as encomendas aumentavam. Com o tempo, aceitou o convite da Cidinha e, uma vez por mês, passou a participar

das oficinas ministradas pela Tia Genê, bem como a produzir peças com outros pontos além do ponto cruz. Nas oficinas semanais, Bárbara conta que as bordadeiras “tinham as aulinhas” com a Tia Genê. “Aí a gente entregava e levava um trabalho, batia um papo e tinha um lanchinho”. Nesses encontros semanais eram ensinados

Os diversos pontos de bordado [...]. A aplicação era o principal, né? A aplicação, a correntinha, o caseado e o ponto haste. [...] [Ela também ensinou] o ponto cheio, o ponto matiz e o ponto palestrina. Nem todas sabiam fazer esses pontos. Algumas chegavam com alguma experiência, né? Porém, [iam] aperfeiçoando. Agora, outras, vieram sem saber nada. (BÁRBARA, 2018)

Em 2007, depois que se aposentou, “veio fixa para espaço”, passou a trabalhar todos os dias, ter um salário fixo e ter tarefas definidas no funcionamento da loja, bem como na produção dos bordados. Além de artesã, é associada e funcionária da Florart.



Figura 88 – Glória Magalhães. Foto: Maristela Pessoa, 2018

Maria da Glória Resende Magalhães é produtora rural e bordadeira. Nasceu em Belmiro Braga, tem 68 anos e está casada há cinquenta anos com José de Alencar. Tem quatro filhos e uma neta. Estudou em Juíz de Fora, no Colégio Santa Catarina. Completou o Ensino Fundamental e, quando estava no Ensino Médio cursando o Normal, teve de abandonar a escola alguns meses depois, quando se mudou para a cidade de Matias Barbosa. Glória fala que na sua infância as meninas tinham que saber bordar, ela conta que aprendeu a bordar e costurar na escola e observando sua mãe:

[Aprendi a] fazer pezinho de galinha, para fazer bainha em roupinha de boneca. As mães não ensinavam não! A gente se virava para fazer. Bordava os vestidinhos das bonecas. Fazia roupinhas de boneca e depois fazia paninho de prato. E o enxoval. Meu enxoval eu fiz quase todo. (GLÓRIA MAGALHÃES, 2018)

Casou-se em 1968 e, quatro anos depois, mudou-se para Porto das Flores para o sítio, no qual mora até hoje. Ela e o marido criam gado leiteiro, galinhas, porcos e têm uma produção de queijo para consumo próprio. Glória diariamente, na parte da manhã, cuida da horta, do jardim e faz todo o serviço de casa. Nas manhãs de 5^a e 6^a feiras, ela prepara os doces, que vende na barraca colaborativa dos produtores rurais de São José das Três Ilhas e na loja da Florart. E somente depois do almoço, a partir de 1 hora da tarde, ela borda. “Aí de noite eu tenho que tomar cerveja, se não, eu não aguento. Tem que ir para rua”.

Ela e o marido são associados e fundadores da Florart. Ela participa desde as primeiras reuniões e já bordava para D. Hosana, que ensinava, pegava encomendas e as distribuía para as bordadeiras de Manuel Duarte. Nessa época, fez muito ponto cruz, “a gente se virava”, “fiz muito bordado para ela” e também bordou o enxoval dos seus filhos. Quando começaram as atividades da Florart, ajudou a Cidinha a fazer as primeiras compras, participou das feiras e, quando precisavam, pediam ajuda ao seu filho e ao seu marido Zé Alencar. Para ela, a Florart trouxe crescimento e também as oportunidades, “eu acho que eu evoluí muito, pelo convívio”. Glória ressalta a importância da associação, “Eu acho que a nossa Florart é bem respeitada, né? E significa muito. [...] As pessoas de mais conhecimento dão muito valor à Florart, entendeu? As pessoas que têm mais conhecimento”. E, em sua opinião, a associação se tornou uma referência e tem uma grande importância para o município de Rio das Flores.

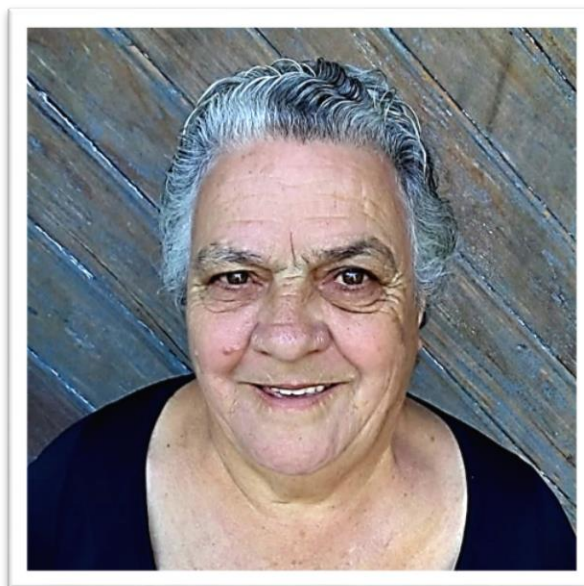


Figura 89 – D. Carmen. Foto: Maristela Pessoa, 2018

Maria do Carmo Pires Lameira é conhecida como D. Carmen. Está aposentada. É bordadeira e dona de casa, tem 73 anos. Casou e, dos cinco filhos que teve, um morreu aos 19 anos. Tem três netos e os dois mais velhos moram com ela. D. Carmen disse que estudou pouco e só fez até o 3º ano primário (Fundamental I). Trabalha desde aos sete anos e com essa idade já “botava [um] banco na beira do fogão e ia fazer comida”. E mesmo sendo criança ajudou seus pais a cuidar dos outros onze irmãos. Diz que primeiro perdeu sua mãe e depois o seu pai, que morava com ela, de quem cuidou até o ano passado, quando ele faleceu. Recorda-se que aprendeu a fazer crochê, a tricotar e a bordar na escola. E depois nas oficinas da Florart com a Tia Genê.

Eu aprendi foi na escola, foi um mucado [sic] aqui, quando a Tia Genê dava aula aqui pra gente. [O ponto] matiz mesmo eu aprendi com ela. E daí foi aprimorando mais. [ela] entro, u deu aula pra nós e ensinou outros pontos. [...] [E tinha o ponto] caseado. Eu bordo mais é o ponto de aplicação, que é [com] o caseado. Eu gosto mais de fazer o caseado, mas faço o bordado livre, eu faço bainha aberta também, o ponto cheio, o ponto matiz, o ponto haste, o ponto corrente. E, graças a Deus, acho que deu certo, né? Foi só crescendo a nossa Florart. Teve muita procura, muita venda e então foi só crescendo, né? Eu acho que é por aí. (D. CARMEN, 2018)

D. Carmen também é dona de casa, lava roupa, arruma a casa, cozinha e cuida de sua horta. O bordado intercala com as tarefas de casa, e fala que, como está com varizes, não pode ficar muito tempo em pé, porque tem fortes dores nas pernas.

Eu sento na cama e estico as pernas, para não ficar pendurada, e vou bordando. Aí hora que deu a hora [sic] do almoço eu vou lá, arrumo o almoço, e hora que deu a hora [sic] da janta eu vou lá e é assim. [...] O Bordado para mim é tudo. Se eu não tiver meu bordado pra mim fazer, faz uma falta doida. Faz falta em tudo. Porque você fica em casa sozinha, porque tem dias que eu fico sozinha. Aí é uma distração pra mim, né? Eu já não aguento fazer mais serviço pesado, essas coisas, né? Aí eu sento lá e tô [sic] bordando. Ligo meu celular e fico lá escutando minhas músicas, meus padres lá, minhas rezas. E, vou bordando. (D. CARMEN, 2018)

D. Carmen também enfatiza que está feliz com seu trabalho e com o que a Florart tem feito pelas pessoas da comunidade. Ela ressalta que

As coisas mudaram e evoluíram. [E minha vida] mudou muito, [...] porque aí eu tenho um trabalho, né? Uma responsabilidade, né? Ajuda muito [financeiramente], né? O dinheiro que a gente ganha aqui dá pra pagar uma luz, comprar um gás, dá pra você pagar uma cesta básica. Ajuda porque pra gente que é aposentada e ganha um salário mínimo... Você sabe, o salário mínimo não dá, né? Eu trabalho e entrego bordado toda semana. (D. CARMEN, 2018)

Ela também pontua que o trabalho começou com muitas pessoas, cerca de 60 bordadeiras. E que no começo muitas pessoas ajudavam. Em sua opinião, a Florart representa muito para Manuel Duarte, destaca-se pelo bom atendimento que presta aos clientes e aos artesãos, pela organização e pelos bons e bonitos produtos que vende. E, em sua percepção, infelizmente os jovens não se interessam pelo o que é feito pela associação. Contudo, com relação ao futuro “só Deus sabe, né?”

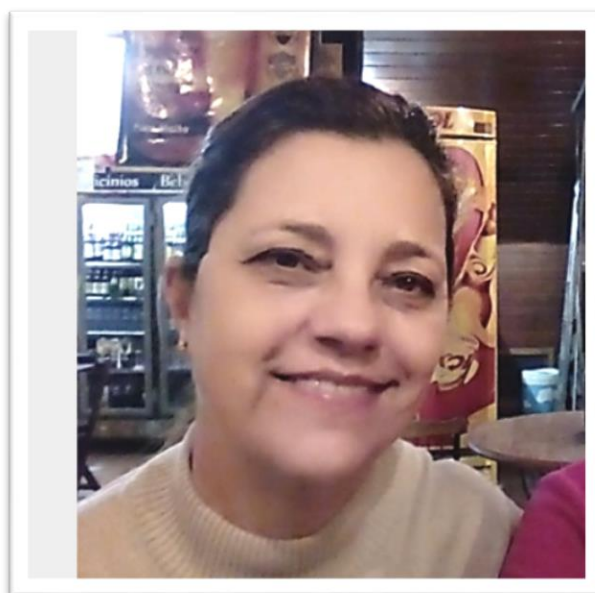


Figura 90 – Regina Sandra. Foto: Maristela Pessoa, 2018

Regina Sandra Cardoso Lessa. Nasceu em Niterói, tem 57 anos. Tem duas graduações, uma em Estudos Sociais na Universidade do Estado do Rio de Janeiro

(UERJ) e outra em pedagogia na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). É pós-graduada em Psicopedagogia, pela Universidade Cândido Mendes (UCAM). Desde 2011, é funcionária concursada da Prefeitura de Rio das Flores, trabalha na área administrativa do hospital da cidade e é artesã. É autodidata, desde os nove anos faz trabalhos com pintura. Aprendeu a pintar experimentando os materiais e já nessa época vendia o que fazia. Só mais tarde, quando já estava casada e foi viver em Florianópolis, é que se aprimorou. Fez curso de pintura em tela, pintura em tecido, pintura em madeira. O crochê aprendeu na infância com a sua Tia. Para Regina Sandra essa atividade é carregada de afetividade, pois remete à sua infância, quando em encontros familiares “primos e outras pessoas da família trocavam afetos, trocavam lanchinhos e isso é uma recordação boa”. Ela conta que sempre que faz o crochê ela resgata essa memória e também pontua que ensinar as meninas a bordar e a crochetar era uma estratégia para mantê-las em casa, para não brincarem na rua

Aí alguém pegava [e ensinava], e aí quem queria aprender alguma coisa ficava ali sentado, depois tinha um lanchinho. Normalmente era à tarde, eu estudava pela manhã e ia à tarde para a casa da minha tia, que morava na mesma rua que eu. [...] Nem todos faziam crochê. Alguns ficavam conversando. Eu não queria muito assunto, eu queria aprender alguma coisa. (REGINA SANDRA, 2018)

Depois de adulta, casou-se, foi viver em Florianópolis e passou a participar de feiras, nas quais vende o que produz. Seu primeiro contato com a Florart foi setembro em 2007, quando participou com sua produção artesanal de uma feira, representando a prefeitura de Sapucaia³³, cidade do Vale do Café. Nesse evento, conheceu a esposa do prefeito de Rio das Flores, que recomendou uma visita à Florart. Assim, visitou a associação e em dezembro desse mesmo ano, retornando à cidade para trazer encomendas. Nessa época, morava em Florianópolis, estava se separando e decidida a mudar-se para Niterói. Como viu na Florart uma possibilidade de vender o que fazia, mudou-se para Juiz de Fora, tornando-se associada e começando a mandar produtos para lá. Depois, com o tempo, passou a “ajudar na loja nos fins de semana, criava novos produtos”. Ela enfatiza “que gosta muito dessa parte da criação”:

Aí eu ajudava a arrumar um canto, botava um móvel novo, ajudava na organização da loja. Participava na parte de compras. Eu comecei a vir pro Rio pra fazer as compras, fazer as feiras com a Cidinha. Ter aquele olhar mais técnico direcionando para o que o cliente da loja queria. Aí eu não posso ficar longe. Aí eu tenho que ficar mais perto. Aí eu me mudei pra cá! (REGINA SANDRA, 2018)

³³ Essa participação não ficou muito clara na entrevista, uma vez que as cidades de Sapucaia e Florianópolis são muito distantes uma da outra. Por se tratar de um detalhe que não ajudaria a explicar a relação desta artesã com a Florart, não tentei obter maiores detalhes sobre esse assunto.

Assim, Regina Sandra mudou-se para Manuel Duarte, onde morou até 2014. Em 2011, fez concurso público para a prefeitura de Rio das Flores e por causa da dificuldade dos horários dos transportes públicos mudou-se para o centro da cidade, perto do hospital em que trabalha. Sobre morar em uma cidade do interior ela destaca que

Rio das Flores é uma ilha, quase um oásis no Rio de Janeiro. É uma cidade pacata, onde existe muito acolhimento para quem vem de fora. Tem uma qualidade de vida que a gente não encontra no grande centro. E aonde eu consegui entrar para o serviço público [...]. Hoje sou funcionária da prefeitura, [e por conta disso] eu consegui fazer outra faculdade [...]. Aqui você tem uma boa estrutura de serviços por ser uma cidade pequena. [...] E o custo de vida é bem menor, e não tem trânsito. (REGINA SANDRA, 2018)

Em sua percepção, as mulheres de Manuel Duarte, “por mais que elas não reconheçam, elas têm muitas características do sistema escravocrata da região, porque elas são submissas”, apesar de terem conseguido a valorização do trabalho que fazem, o qual dá origem ao trabalho da Florart. Entretanto, Regina Sandra enfatiza que a Florart é um lugar de acolhimento tanto para ela como para outras mulheres. No seu caso, representou um apoio emocional e um apoio financeiro, porque teve um suporte em um momento em que precisava bastante. Destaca as diferentes motivações relacionadas ao trabalho dentre as associadas, “às vezes nem fazem um trabalho regular, levam quase um mês para entregar”, mas elas participam porque é uma oportunidade de conversar, de trocar ideias, porque não têm com quem falar ou não tem permissão para falar.

Em relação à Rio das Flores, na opinião de Regina Sandra, com o decorrer dos anos, a Florart tornou-se um ponto turístico e passou a divulgar a região do Vale do café nas feiras e eventos dos quais participava. Ela fala da importância de incorporar temas regionais ao que fazem, mas em sua opinião associar a presença dos negros nesta região como referência ao que produzem desagradaria tanto às artesãs como à clientela. Em sua visão, seria importante incorporar, por exemplo, referências a figuras históricas como Santos Dumont, que poucos sabem que foi batizado em Rio das Flores, ou buscar as referências das cidades históricas mineiras próximas, como Tiradentes e São João Del Rey, bem como introduzir referências mais modernas de grande aceitação comercial, como a imagem de Frida Kahlo.

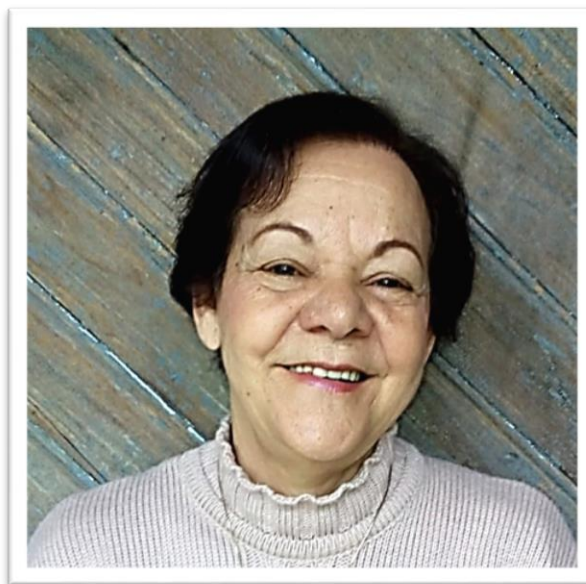


Figura 91 – Rosângela. Foto: Lineia de Paiva, 2018.

Rosângela da Silva Marinho é professora aposentada, dona de casa e bordadeira. Nasceu em Araraquara, São Paulo, tem 64 anos é casada. Tem um filho de 39 anos, uma filha de 32 anos e dois netos, uma com 16 anos e um netinho com 4. Todos moram em Manuel Duarte. Rosângela veio com a família ainda pequena para Manuel Duarte. Ela conta que, na década de 1960, ela e a família viajaram quase todos os estados do país, em função do trabalho de seu pai, que era mecânico e motorista de uma empresa de terraplanagem que construía estradas.

Ele veio com a Companhia para cá, porque aqui não tinha nada, precisava abrir estradas. [...] Eu morei em São Paulo; no Espírito Santo, em Mimoso do Sul. E fomos mudando. No Rio de Janeiro, Rio Claro, até chegar aqui. Quando viemos pra cá, o lugar era pequenininho, que nem luz tinha direito. Vim pra cá com 11 anos, mais 3 irmãos e 2 primos que moravam com a gente. [...] Nós sentimos muito, porque morar o Rio de Janeiro e mudar pra cá foi aquele impacto. Meu Deus do céu! A gente [que era menor] não sentia tanto. [...] Mas minha prima que era mais velha um pouco, nossa! Ela chorava dia e noite, queria voltar para o Rio. Aí a gente foi se acostumando no lugar. (ROSÂNGELA, 2018)

Rosângela foi aluna da Tia Genê, com quem fez o curso de admissão (Fundamental II). Em 1979, já era casada e fez o Curso Normal em Valença, no Colégio Sagrado Coração de Jesus. Recorda-se que, nessa época, já trabalhava como professora e dava aulas para o Ensino Fundamental I.

Eu estudei em Valença porque não tinha outro lugar. Eu estudava à noite e dava aulas de manhã. Eu dava aulas antes de me formar. Aqui não tinha professoras formadas. Como vir de Juiz de Fora pra cá era difícil, elas desistiam. [Eu já lecionava], mas você não recebia como professora, você recebia menos. Aí eu fui [fazer o Normal], eu tinha 18 anos. Eu sempre

gostei de estudar. Mas a gente nunca teve a oportunidade de fazer faculdade, porque eu casei aqui e tive filhos aqui. Eu trabalhei aqui 30 anos, no estado de Minas, e aí eu fui ficando. (ROSÂNGELA, 2018)

Desse tempo, Rosângela fala que para estudar a noite em Valença dependia de uma Kombi que transportava os estudantes até Rio das Flores para de lá pegarem o ônibus para Valença, tanto na ida como na volta. Ela conta que quando a Kombi quebrava tinham que caminhar cerca de 10km, que é a distância entre Manuel Duarte e o centro de Rio das Flores. “Eu fui estudar depois de casada, e tinha que chegar em casa, porque tinha ganhado neném”. Tempos mais tarde, depois de lecionar 30 anos, em 2002, aposentou-se. Atualmente, além de trabalhar como dona de casa, ajuda nas atividades da missa e é tesoureira da igreja. Em 2003, participou das primeiras reuniões que deram origem à Florart, nas quais aprendeu a bordar com Tia Genê. Recorda-se como começaram os encontros

Olha, foi assim, aquele ímpeto: “Vamos convidar as pessoas, então!” Aí começaram: “quem quer bordar?” Eu nunca pensei na minha vida que fosse bordar. Eu não sabia nem pegar na agulha e nem fazer o ponto mais simples. Aí, a Tia Genê falou: “pega assim e faz assim.” E aí começamos a fazer. Eu aprendi todos os pontinhos com a Tia Genê. (ROSÂNGELA, 2018)

Rosângela conta como é sua rotina de dona de casa, em que momento se dedica ao bordado e qual o significado dessa atividade para ela

Sou aposentada e dona de casa. Eu não saio. Eu só faço minhas coisas dentro de casa e vou à Igreja todo domingo. [...] Eu faço bordado à noite. Eu só consigo bordar à noite. Porque eu gosto de sentar e esquecer, e eu esqueço de tudo quando eu estou bordando. Eu esqueço dos problemas, Tudo! Eu fico sentada na minha cama. E, aí, a gente vai ficando até 1 hora ou 2 horas da manhã. Gosto muito de bordar, isso foi uma coisa muito boa que aconteceu, sabe? [...] Porque isso é vida pra gente! Nossa mãe, como é bom! É autoestima pra gente, né? No bordado, parece que você vai colocando todas as suas [emoções]. E eu nunca pensei que fosse bordar, em toda minha vida. Até a Rose, minha irmã, fala assim: “como é que vocês aprenderam a fazer tantas coisas?” [Eu disse para ela] “Rose, a gente faz isso aqui, mas não é fuga não!” Mas se não fosse isso, eu nem sei! O dia que não tem bordado, eu sento fico vendo televisão, mas aí, sabe? Fica faltando alguma coisa. Porque todos os dias têm que ter o bordado para suprir meu dia. E a gente vai levando assim. (ROSÂNGELA, 2018)

Em sua percepção, o que motivaria o grupo a continuar a bordar, apesar de “ganharem pouco, seria a elevação da autoestima, a realização e o reconhecimento daquilo que fazem, porque ninguém tinha dado chance para nós e os outros artesãos” até então. Para ela, a Florart é como uma família, um lugar em que se pode conversar e contar os problemas. E diz que Cidinha sempre recomenda nas reuniões que no dia em que elas estiverem chateadas, com problemas ou se tiveram um dia ruim, para não bordar, porque isso se reflete no trabalho. Entretanto, ela enfatiza que quando se senta

para bordar ela esquece todos os problemas. Em sua opinião, o trabalho da Florart cresceu muito e a associação é um orgulho para os governantes que passaram por ali. “A Florart é o melhor local de Rio das Flores e que tem todos os tipos de artesanato, é um lugar bonito e aconchegante. Um ponto turístico da cidade”.

Assim, após a realização das entrevistas, constatei fatos muito peculiares. Um fato curioso que só foi evidenciado com a pesquisa de campo é que boa parte das integrantes da Florart são professoras. Do grupo de entrevistadas, descobri que as que conseguiram estudar até o Ensino Médio fizeram o Curso Normal. E apenas uma delas é técnica em contabilidade. Outras, que fizeram o curso superior, optaram por Pedagogia, Letras e Ciências Sociais. De todo o grupo, apenas duas, só estudaram até o 3º ano e 4º ano do Ensino Fundamental. Dessa maneira, parte do grupo inicial é formado por professoras aposentadas que fizeram o Curso Normal ou estudaram Pedagogia. Segundo Cidinha, a formação como professora seria a única alternativa para a profissionalização e também socialmente ao alcance das mulheres em cidades no interior, com a qual elas podiam conciliar um trabalho externo com as responsabilidades de sua família.³⁴

Outro fato que se destaca nas falas é a circunstância em que ocorre o saber-fazer do bordado e dos afazeres ditos femininos, para essas mulheres. O aprendizado do bordado é geracional e acontece tanto na própria casa, por meio da simples observação, e nos encontros coletivos para a preparação do enxoval. Além disso, também faz parte do currículo escolar desde os primeiros anos da escola, bem como do curso de formação de professores para as mulheres que estavam na escola até os anos de 1970. Para alguns autores, saber bordar, costurar e cozinhar fazia parte da educação e da preparação para os papéis sociais a serem desempenhados pelas mulheres.

Além disso, pelo fato do grupo ser formado por diversas gerações, foi possível localizar, por exemplo, questões sobre o município de Rio das Flores, sua decadência e seu processo de isolamento geográfico e econômico. Alguns pontos presentes em muitas dos depoimentos são: a falta de oportunidade de trabalho e de formação profissional; a introdução da ideia das atividades turísticas como alternativas para criar ocupações de trabalho; o artesanato como possibilidade de convívio social e de geração de renda; bem como o papel da Igreja Católica para criar alternativas em

³⁴ Parte das entrevistadas fez o Curso Normal nas cidades de Valença, Três Rios e Rio das Flores. Para se ter acesso a outro tipo de formação profissional é necessário buscá-la em outras cidades como Barra Mansa, Barra do Pirai, Volta Redonda ou Juiz de Fora.

pequenas comunidades como é Manuel Duarte. O isolamento e a falta de oportunidades afetam as populações das cidades do interior, sobretudo as mulheres, porque para buscar alternativas para estudar seria preciso se deslocar ou morar em outra cidade para poderem dar continuidade ao processo de escolarização. Isso além de vencer o estigma de que o casamento seria a única alternativa para as mulheres, e portanto, não seria necessário continuar estudando.

Ressalta-se que os municípios ofertam o ensino público até o Ensino Fundamental I e II, inicialmente, e depois, em parceria com o governo estadual, o Ensino Médio. Recentemente, em Rio das Flores, por meio de outras parcerias com as secretarias de educação do estado são oferecidos cursos supletivos e superiores à distância. Destaca-se, também, que especificamente para as mulheres oriundas de famílias numerosas ou socialmente desfavorecidas, caberiam às meninas ajudar nas tarefas da casa, na criação dos irmãos mais novos e, em alguns casos, também dos trabalhos da roça. Procurei extrair das entrevistas suas experiências de modo a evidenciar como cada uma lidou com suas contingências, com as condições diárias que enfrentam, ressaltando as táticas que criaram, e a participação e percepção delas do lugar onde vivem, Manuel Duarte e Porto das Flores, bem como o papel que desempenham na Florart, o significado da associação para elas e para esse território.

4 – AS POSSIBILIDADES EMPREENDEDORAS E AS PRIMEIRAS PARCERIAS DA FLORART: SEBRAE-RJ, FURNAS E PREFEITURA DE RIO DAS FLORES

Neste capítulo são descritas as primeiras parcerias com as quais a Florart obtém apoio e que propiciam o contato com as primeiras consultorias de design e a participação em feiras e eventos (SEBRAE-RJ); a compra de materiais e equipamentos (FURNAS); e a cessão de uso de prédio público para o funcionamento da sede da Florart (Prefeitura de Rio das Flores). Além disso, procuro recuperar o cenário e as condições nas quais se originam as políticas públicas, de modo a destacar quais são os valores e os conceitos que estruturam as ações e suas contribuições. Especialmente, aquelas que pautariam as ações de design e artesanato e que colaboram com o processo da Florart.

É importante destacar que a Florart inicia as suas atividades em um período no qual estavam sendo promovidas muitas políticas públicas de incentivo ao empreendedorismo e ao artesanato. Assim, a partir de um ambiente favorável, as artesãs obtêm diversos apoios, o que proporciona desde a compra de materiais, a participação em feiras e eventos e a realização de cursos e de viagens técnicas. Além disso, conseguem a cessão de uso de prédio público – uma antiga estação ferroviária de Manuel Duarte –, na qual é instalada a sede administrativa, a loja e a oficina da Associação. Assim, as diversas parcerias e apoios proporcionam a continuidade do trabalho de geração de renda, a partir das manualidades que parte do grupo já dominava.

4.1 Políticas públicas para empreendedores e artesãos

O início da década de 1980 é marcado pela criação de políticas públicas, que prossegue na década de 1990 por meio de ações que são aprofundadas nos anos 2000 e que acompanham o fortalecimento das ações do 3º setor¹. Esse segmento passa a desenvolver competências que seriam do Estado (1º setor) ou do mercado (2º setor). A

¹ O 3º setor é uma definição sociológica para definir iniciativas privadas de utilidade pública com origem na sociedade civil. São organizações sem vínculos diretos com o 1º setor (público) representado pelo Estado e com 2º setor (privado) representado pelo mercado.

década de 1990 se caracteriza pelo avanço das políticas econômicas neoliberais, que causam a diminuição de postos de trabalho com o conseqüente aumento do número de trabalhadores informais.

Assim, buscando uma alternativa para tais impasses, no final dessa década iniciou-se a construção de um cenário que fosse favorável para o desenvolvimento² de iniciativas de inclusão e de responsabilidade social, bem como ações para os trabalhadores informais. Eram muitos os programas governamentais e não governamentais que estavam atuando fortemente e promovendo atividades geradoras de renda para comunidades excluídas ou desfavorecidas no Brasil, principalmente para o artesanato. Desse modo, destacam-se no fim de 1980 as ações ofertadas por instituições como o SEBRAE³ e por organizações não governamentais (ONGs) que buscam habilitar artesãos para o mercado que, depois de 2003, ganharam maior impulso. Desse modo, busquei as estratégias que nortearam a “inclusão social” e o “desenvolvimento humano” por meio do “trabalho decente”⁴ em projetos para pequenos produtores e artesãos, coordenados por Ignacy Sachs⁵ (2003). Essas estratégias, que balizaram as ações do SEBRAE, estavam apoiadas nas diretrizes do

² No cenário internacional, outros paradigmas estavam sendo tecidos e havia brechas para se pensar outras alternativas de desenvolvimento. Desse cenário, Manzini destaca a mudança de enfoques para lidar e encarar problemas, propondo mudanças de paradigmas para um estilo de vida que chamou de “passivos e individualistas”, transformando-os para “formas ativas e colaborativas de viver e de operar”, com as quais as pessoas passaram a “ser consideradas como um bem”. Com base no pensamento de Lao Tzu, essas ideias ganharam força com o economista Amartya Sen e pela filósofa Martha Nussbaum [...] com a linha do pensamento chamada “abordagem das capacidades”. Manzini destaca que Sen e Nussbaum consideram as pessoas como “sujeitos ativos e capazes de funcionar em prol do seu próprio bem-estar”, o qual seria o ponto central de qualquer ação, uma oportunidade dada aos sujeitos de poderem “ser o que querem ser e fazer o que querem fazer” (MANZINI, 2017, p. 110).

³ O Programa de Apoio ao Artesanato do SEBRAE, criado em 1997, atende a todos os estados brasileiros.

⁴ Conceito cunhado pela Organização Internacional do Trabalho (OIT) e definido por seus objetivos estratégicos: o respeito aos direitos no trabalho (definidos pela Declaração aos Direitos e Princípios Fundamentais no Trabalho, em 1998), destacando-se o combate ao trabalho forçado, ao trabalho infantil e ao tráfico de pessoas para fins de exploração sexual e comercial, a promoção da igualdade de oportunidades e de tratamento de gênero e raça no trabalho e a promoção de um trabalho decente para os jovens. Fonte: Disponível em: <http://www.oitbrasil.org.br/content/o-que-e-trabalho-decente>, Acesso em janeiro de 2017

⁵ Ignacy Sachs (1927) é conhecido por suas concepções como um *ecossocioeconomista*. Ele acredita na combinação de crescimento econômico, bem-estar social e preservação ambiental. O termo “ecossocioeconomia”, cunhado pelo economista Karl William Kapp, inspirou a política ecológica nos anos 1970. Sachs iniciou, há trinta anos, o debate sobre a criação de novos paradigmas de desenvolvimento nos quais haja abordagens transdisciplinares.

Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD),⁶ bem como conformaram o cenário e os atendimentos aos artesãos.

O objetivo dos estudos é criar medidas capazes de expandir as garantias sociais e políticas, mas, sobretudo, as oportunidades para a massa de pequenos empreendedores, já que muitos desses trabalhadores estavam atuando como formais e informais presentes tanto nas áreas rurais como nas áreas urbanas. Esse fato ganha relevância, no Brasil, se pensarmos que as Micro e Pequenas Empresas (MPES) e a economia informal são responsáveis, atualmente, por absorver a mão de obra de maneira expressiva, superando os setores clássicos da economia brasileira. Estima-se que as MPES são as principais geradoras de riquezas em vários setores da economia brasileira (comércio, 53% do PIB; e indústria, 22%). Cerca de 36,3% do setor de serviços é realizado pelos pequenos negócios. A participação desses empreendimentos, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 1985, representava 21% do PIB. A evolução desses percentuais, segundo a Fundação Getúlio Vargas (FGV), chegou a 23,2% (2001) e a 27% (2011).⁷

O crescimento e o incentivo às ações empreendedoras poderiam ser explicados como uma estratégia para criar oportunidades de geração de trabalho, tanto para as pessoas que ficam desempregadas como para aquelas que estão subempregadas ou, ainda, segundo Novaes (2003), pensadas como uma saída “para todos aqueles que são supérfluos para a economia moderna” e que têm como única opção “se acomodar na economia informal, usando a sua engenhosidade e a sua energia na busca de estratégias de sobrevivência” (NOVAES, 2003, p. 57).

Na prática, o que ocorre é que, quando esses trabalhadores resolvem sair da informalidade, legalizando seu pequeno negócio, ficam “submetidos ao processo de Darwinismo Social” do mercado (SACHS, 2003, p. 111). Por outro lado, a informalidade, além de não assegurar a representatividade e os benefícios sociais, também não proporciona arrecadação para o Estado.⁸ É nesse cenário no qual há um

⁶ **Programa da ONU para o Desenvolvimento.** Rede das Nações Unidas que visa o desenvolvimento em várias áreas: apoio de projetos, apoio técnico aos seus parceiros através de diversas metodologias, conhecimentos especializados e consultoria em uma ampla rede de cooperação técnica internacional.

⁷ Atualmente 23,7 milhões de pessoas se dedicam ao seu próprio empreendimento, sendo que 10 milhões são artesãos (IBGE, 2017).

⁸ A elevada tributação faz com que pequenos empresários se utilizem de artifícios contábeis para a retirada do lucro gerado no empreendimento. Em 2008, por meio de lei complementar (lei nº 128/2008),

grande número de pessoas fora do mercado formal de trabalho que se fazem necessárias ações direcionadas a um conjunto de forças produtivas e que deem conta, defendam e estimulem os interesses desses trabalhadores, agora caracterizados ou atendidos por políticas públicas voltadas para empreendedores.

A visão empreendedora e os esforços que contribuem com a criação da Florart reforçam a importância de ações colaborativas em diversas instâncias da sociedade, entre agentes governamentais e não governamentais, fomentando e fortalecendo os empreendedores. Entretanto, as intervenções e os incentivos por parte do Estado contrariam aqueles que defendem a autorregulação do mercado, até mesmo para os empreendedores iniciantes e de pequeno porte, como é o caso dos grupos de artesãos.

4.2 - O programa de artesanato do SEBRAE: as ações e as categorias.

Meu primeiro contato com as artesãs da Florart deu-se em 2004, durante o projeto Rota-040, idealizado pelo SEBRAE-RJ, para explorar o turismo histórico da Região do Vale do Café.⁹ Nesse projeto, foram ofertadas consultorias em várias áreas, dentre elas o design para interlocuções com o artesanato.

As ações propostas pelo design em produções artesanais, tendo em vista o aumento de vendas ou a criação de mercado, consistiam, por vezes, na criação de produtos, na definição ou na criação de uma identidade, ou ainda no reforço de sua

é alterada a Lei Geral da Micro e Pequena Empresa (Lei Complementar nº 123/2006), com a finalidade de criar a figura do Micro Empreendedor Individual (MEI). Isso garante que trabalhadores informais formalizem seu negócio como MEI, criando um “registro empresarial que consiste na regularização da situação da pessoa que exerce atividade econômica frente aos órgãos do Governo, como Junta Comercial, Receita Federal, Prefeitura e órgãos responsáveis por eventuais licenciamentos, quando necessários”. E tenham uma alternativa de participação e inclusão no sistema de previdência social. Para isso, contribuem com R\$55,90 mensais, com um faturamento anual máximo de R\$81 mil reais. Todas as informações estão disponíveis no Portal do Empreendedor e fazem parte do projeto Empreender Mais Simples, convênio assinado, em 2017, “pelo SEBRAE com a Secretaria Especial da Micro e Pequena Empresa, do Ministério da Indústria, Comércio Exterior e Serviços (MDIC), Casa Civil da Presidência da República e com a Receita Federal do Brasil. O projeto tem foco na melhoria do ambiente de negócios, na redução da burocracia e na agilidade dos processos de gestão das micro e pequenas empresas”. Fonte: Disponível em: <http://www.portaldoempreendedor.gov.br/menu-rodape/sobre-o-portal-1>, acesso em abril de 2019

⁹ O projeto teve por objetivo a criação de roteiros e atrativos turísticos, de modo a fomentar cadeias produtivas em vários municípios dessa região: Valença, Vassouras, Pirafó, Rio das Flores, Levy Gasparian, Petrópolis, Barra do Pirafó, Paraíba do Sul, Três Rios, São José do Rio Preto, Sapucaia e Rio Claro.

imagem corporativa, tal como deveria ser pensada para uma empresa de outros segmentos produtivos. No entanto, o que ocorre na prática é que a intervenção dos designers se limita apenas às intervenções estéticas nos produtos.

Destaca-se que as metodologias de intervenção criadas pelos programas de fomento ao artesanato invariavelmente precisavam de acertos e adaptações para funcionar. Pode perceber também que cada novo local de trabalho demandava novas escutas para a apreensão das realidades, bem como a identificação de múltiplas motivações vinculadas ao saber-fazer presentes em cada grupo.

O fato é que, no Programa de Artesanato do SEBRAE, essas ações poderiam ser ofertadas por projetos desenvolvidos e enviados pelo SEBRAE Nacional (SEBRAE Na), em Brasília, pela coordenação do programa dos estados (SEBRAE estaduais) ou pelos escritórios regionais que atendem aos municípios. Na prática, haveria uma diretriz para a condução dos projetos, os quais poderiam ser ofertados simultaneamente no mesmo território com metodologias e objetivos próprios.¹⁰ Contudo, o objetivo final seria a ampliação e a criação de mercados para artesãos, bem como para outros tipos de empreendedores. Para nortear sua atuação, o SEBRAE Nacional elaborou o *Termo de Referência: atuação do sistema SEBRAE no artesanato*¹¹ (MARCÊNE, 2010), como uma tentativa de normatizar as suas ações nesse universo, reunindo definições e categorias como: a arte popular, o artesanato indígena, o artesanato de tradição cultural, o artesanato conceitual, os trabalhos manuais e o industriano. Essas categorias foram definidas para identificar e situar o trabalho de intervenção nas produções artesanais de vários profissionais, mas, principalmente, nas mediações design e artesanato.

¹⁰ Para mais detalhes, ver no PPDESDI a dissertação de Marina Siritto, que analisa as conceituações de design nos documentos e publicações disponibilizados no site do SEBRAE. E as ações para o artesanato realizadas no SEBRAE PE.

¹¹ O termo de referência criado pelo SEBRAE serviu de fonte para as categorias incluídas na portaria nº1007 de 11/07/2018, que regula as atribuições e o Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro (SICAB), vinculado ao Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), criado em 1991. O SICAB faz o registro e emite a carteira do artesão. Este cadastramento é realizado nas 26 Coordenações Estaduais de Artesanato localizadas no território nacional. O principal objetivo do SICAB é criar um cadastro que seja capaz de fornecer dados para a implantação de políticas públicas para o setor artesanal, buscando elevar “o nível cultural, profissional, social e econômico da atividade”, promovendo o artesanato com foco no empreendedorismo. No Rio de Janeiro, o Programa de Artesanato do estado do Rio de Janeiro, atualmente vinculada à Secretaria Estadual de Turismo (SecTur-RJ) é responsável por este cadastramento.

Para que a atuação do SEBRAE no artesanato possa cumprir os desafios apresentados e contribuir de forma eficiente e eficaz na promoção do desenvolvimento sustentável, é importante a padronização da linguagem, a definição comum de conceitos, diretrizes, objetivos e metas, e o estabelecimento de uma estrutura organizacional, de eixos norteadores e de um sistema de gestão integrado (MASCÊNE, 2010, p. 8).

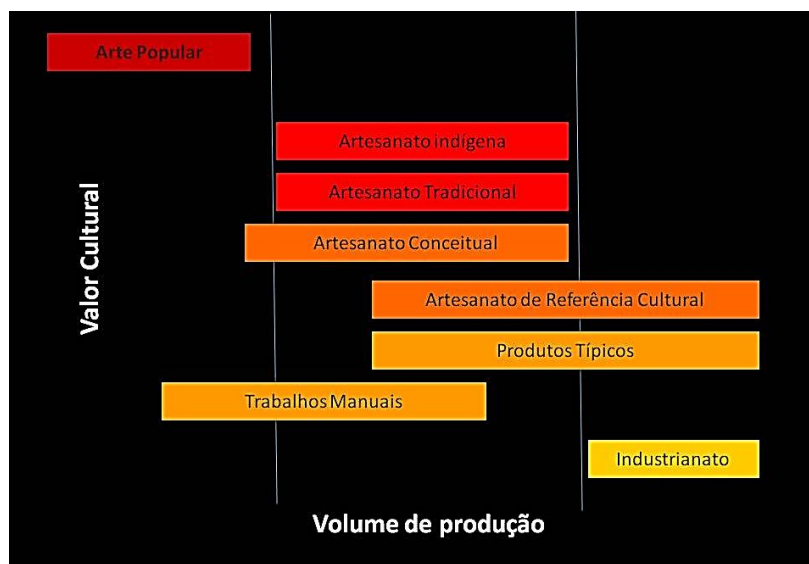


Figura 92 – Valores dos produtos artesanais. Volume de produção x valor cultural. Nessa tabela, estão organizadas as categorias, segundo o valor cultural agregado *versus* volume de produção como parâmetro para o valor de venda do produto artesanal no mercado, segundo o Termo de Referência elaborado pelo do SEBRAE NA Fonte: MASCÊNE, 2010, p. 37.

O objetivo para a elaboração do Termo de Referência seria estabelecer uma base conceitual para facilitar “o planejamento, a execução e o monitoramento de projetos e ações da definição das categorias artesanais, das estratégias e orientações de intervenção e dos indicadores de desempenho”. Neste documento, o design seria definido como uma ferramenta de promoção comercial

uma forma efetiva de agregar valor aos produtos e ao serviço das micro e pequenas empresas. Atualmente, ele se destaca como um dos principais fatores para o sucesso de uma empresa, desde o desenvolvimento de produtos e serviços até a sua comercialização por meio da otimização de custos, embalagens, materiais promocionais, padrões estéticos, da identidade visual, da adequação de materiais, da fabricação e da ergonomia (MASCÊNE, 2010, p. 33).

No Termo de Referência estão listadas diretrizes que norteiam as ações para esse segmento. Ele é descrito da seguinte maneira

uma infraestrutura que busque sustentabilidade ao artesanato deve incluir um sistema de inteligência capaz de captar, processar, analisar e disseminar informações e conhecimentos, qualquer que seja sua natureza, de modo a dar respostas rápidas e eficazes diante dos problemas, preferencialmente de modo criativo e inovador. Isso inclui evidentemente a capacidade de projetar produtos de acordo com as tendências e os desejos do mercado,

sem perder as características essenciais que identifiquem sua origem e procedência (MASCÊNE, 2010, p. 44).

O termo de referência do SEBRAE tem como objetivo apontar as diferentes categorias relativas aos artesanatos, contudo o conjunto de definições não ajudam a expandir o entendimento acerca das características e especificidades atreladas a esses produtos, porque compartimenta e ao mesmo tempo estabelece uma hierarquia, bem como desconsidera que seja possível, por exemplo, uma ação autoral e criativa mesmo quando quem os fez se utiliza de modelos e moldes.¹²

Essa questão é reforçada por um *ranking* dessas categorias pautadas pelo preço de venda das peças segundo o mercado, no qual as produções de arte popular seriam as de maior preço e os trabalhos manuais com menor no preço de venda, no mercado. Essa hierarquização desconsidera que justamente por serem feitas à mão, o saber-fazer artesanal imprime a identidade de quem os fez, bem como estabelece um mercado genérico. E a questão da criação de novos mercados, nos quais há a valorização das tecnologias populares e dos produtos feito à mão, parece não ter sido considerada nessa proposição. Percebe-se que tais produtos artesanais, que têm suas próprias dinâmicas, são comparados em termos de acabamento, por exemplo, ao acabamento dos produtos industrializados.

E, aquilo que seria próprio da dinâmica do feito à mão, a irregularidade e a variação dimensional passam a ser considerados negativamente. Além disso, mesmo que sejam seguidos diagramas e desenhos prévios, o fato de ser feito manualmente resultará na ocorrência de peças únicas, dando margem para a assinatura de quem os fez, porque cada pessoa estabelece seu próprio ritmo e tem sua forma peculiar de lidar com os materiais, bem como com os modos de fazer. Outro ponto também frágil do Termo de Referência é não considerar que a referência cultural é inexorável a todos os processos, bem como pensar as categorias de maneira estanque. O artesanato indígena também não seria de referência cultural? Destaca-se que os artesanatos têm referência cultural, do qual é parte integrante e inseparável. Ademais, contemporaneamente as discussões multiculturais pautam uma visão horizontalizada, a qual reconhece as

¹² Essas categorias criadas nesse Termo de Referência são contraditórias e vagas, porque desconsideram, por exemplo, que o contexto sócio-cultural é determinante em quaisquer das modalidades. Outra questão é enfatizar uma hierarquia construída apenas pela perspectiva do ponto de vista do mercado e do volume de produção, não criando uma abordagem do ponto de vista do artesanato para o mercado. O que talvez ajudasse a posicionar e destacar essas produções comunicando ao mercado suas especificidades, de modo a desconstruir as ideias de anonimato e ajudando a consolidar processos de autonomia.

alteridades e as características das expressões artísticas e as modalidades dos fazeres. São proposições que procuram entender essas produções como narrativas com demandas próprias, mas sem que para isso haja pontuação do menos ou do mais valoroso.

É possível, assim, perceber a fragilidade dessas categorias ao analisar o próprio processo da Florart, inicialmente categorizada, segundo o termo de referência como trabalhos manuais. No entanto, desde sua criação a produção dessa associação sofre algumas modificações, na gestão e no processo de confeccionar os artefatos, isso traz mudanças, incorporação de valores e novos discursos. Mas o que de fato faz com que essa produção alce a categoria de artesanato tradicional do Vale do Café, deixando de ser artesanato doméstico é seu reconhecimento por agentes externos, especialmente depois da chancela como Ponto de Cultura. Ressalta-se que do ponto de vista das tipologias e da estética, pouco foram as modificações que justificassem, segundo os critérios do Termo de Referência a mudança de uma categoria a outra.

Percebe-se que as metodologias de intervenção criadas pelos programas de fomento ao artesanato invariavelmente precisavam de acertos e adaptações para funcionar. Por outro lado, pude perceber que cada novo local de trabalho demandava novas escutas, para a apreensão de realidades, bem como para a identificação das múltiplas motivações vinculadas com o saber-fazer dos grupos. Além de serem pontuais ou com períodos de atuação curtos, esses projetos já trariam objetivos, metas e prescrições a serem cumpridas, as quais os grupos de artesãos se adequariam. E, a cada nova proposta, os produtos eram adaptados, cabendo aos artesãos executarem as interferências pensadas pelos designers.

Desenvolver e otimizar produtos em função das demandas e oportunidades de mercado (intervenção por meio de design e adequação/inação de materiais e orientação sobre a utilização racional/controlada dos recursos naturais baseada na legislação ambiental. [...] adequar a capacidade de produção às demandas (volume de produção em determinado período de tempo); aproximar as intervenções das oficinas de design e melhoria de produtos às ações nos projetos de artesanato; desenvolver e adequar embalagens para os produtos e para transporte; estruturar projetos, quando necessário e possível, de indicação geográfica como uma forma de agregar valor ao produto (MASCÊNE, 2010., p. 18).

E o papel de resolver problemas estaria a cargo desses profissionais especialistas. Assim, os designers seriam responsáveis por resolver problemas, trazer novidades e anunciar as tendências para potencializar as vendas. Entretanto, em muitos casos, a subjetividade em curso seria a potência a ser trabalhada, relegando a produção material a um segundo ou terceiro plano nesses processos. Além disso, os grupos

foram mobilizados para que se formalizassem juridicamente como cooperativas, associações, empresas ou como empreendedores individuais.

As ações dos projetos de turismo com foco no desenvolvimento territorial teriam como meta a criação de roteiros e atrativos turísticos de modo a fomentar cadeias produtivas em vários municípios. Integravam os projetos ações voltadas tanto ao artesanato como à gastronomia local. Destaca-se, nos documentos e nas metodologias dos projetos do SEBRAE, que o papel do design estaria vinculado à melhoria de qualidade, à criação de novos produtos, à eficiência, à modernização do segmento artesanal e também se focaria nas habilidades para a educação para o trabalho. Nesse contexto, o design teria a sua intervenção reduzida e seria visto como um mero fornecedor de referências formais e estéticas, restringindo, assim, a sua ação apenas ao embelezamento dos objetos artesanais.

4.3 – A parceria do SEBRAE com a Florart (2004-2016)

Desde 2004, em cada etapa de seu fortalecimento a Florart contou, mesmo que de maneira descontinuada, com a interlocução de agentes externos, por meio de consultorias de design, de gestão e com a oferta de cursos. No Programa de Artesanato do SEBRAE-RJ, os grupos são incentivados a buscarem uma profissionalização, o que pode acarretar na necessidade de sua formalização como pessoa jurídica e modificações no processo de trabalho, para que atendam ao mercado. A participação em feiras e eventos para a comercialização em outros estados requer, por exemplo, uma nota fiscal para a circulação de mercadorias. Assim, destaca-se que a Florart surge, em 2004, em meio às ofertas de políticas públicas que buscariam fomentar, na região do Vale do Café, o empreendedorismo e o desenvolvimento local que combinam ações direcionadas à agroecologia, ao turismo e ao artesanato. Desse modo, caberia ao SEBRAE-RJ criar oportunidades de negócios para as produções artesanais. Os grupos são selecionados e participam gratuitamente das feiras para empreendedores regionais e eventos ligados ao turismo.



Figura 93 – Feiras e eventos regionais. Participação no Centro Sul Negócios, em Três Rios. Os produtos vendidos são os bordados de aplicação e as peças feitas com o trançado de taboa. Fonte: Acervo Florart.



Figura 94 – Feiras e eventos regionais. Feira realizada no centro de Rio das Flores. Fonte: Acervo Florart

No caso da Florart, essas ações foram ofertadas pelo Balcão SEBRAE de Vassouras e o escritório regional do SEBRAE, em Três Rios, destacando-se a feira Centro Sul Negócios (2004-2008), que acontece nesta cidade. Segundo Jorge Pinho

(2018)¹³, coordenador do escritório regional do SEBRAE em Três Rios, com a parceria a qual se inicia, em 2004, a associação conta com três frentes de atuação que abarcam

a melhoria dos produtos, por meio das consultorias de design, com vista ao aprimoramento da competitividade dos produtos; a melhoria da gestão – com cursos, orientações e consultorias, [bem como] a criação de oportunidades de ampliação de mercado, por meio da participação em feiras, rodadas de negócios, [e a divulgação em] catálogos e etc... (PINHO, 2019).

Dessa maneira, a convite do escritório regional do SEBRAE de Três Rios, além do Centro Sul Negócios, a Florart participou das 18ª e 19ª edições da Feira Nacional de Artesanato, no Expominas, em Belo Horizonte (2007 e 2008); da 37ª edição da Feira Internacional de Turismo da Associação Brasileira dos Agentes de Viagem – ABAV (2009); do 5º Salão do Turismo em São Paulo (2010); e do Projeto Brasil Original, nos shoppings Rio Sul (2013 e 2014) e Norte Shopping (2016), no Rio de Janeiro.

A participação nas feiras visava à venda e à melhoria dos produtos, que eram complementadas pelas consultorias de design. Essas consultorias propunham a criação de coleções de produtos artesanais capazes de expressar “a forte representação da identidade regional”, bem como dar visibilidade a essa “atividade geradora de renda para os artistas/artesãos locais” (PINHO, 2019). O design é oferecido como uma ferramenta para criar novas oportunidades, de modo a consolidar a imagem e a marca dos produtos. Sobre a oportunidade de ter participado das feiras, Cidinha fala

As feiras de Três Rios foram excelentes, nós ficamos conhecidas e foram os primeiros contatos que a gente criou na região, né? Ficamos conhecidas e todos amavam os nossos produtos. E aí foi muito bom. Foi desgastante, mas toda feira é desgastante, mas foi bom. Já para as feiras de São Paulo, a gente mandava o produto e nós íamos por nossa conta. Eles [SEBRAE Três Rios] mandavam um caminhão que levava os produtos. Essas feiras foram excelentes [ênfatisa], porque lá a gente teve a oportunidade de descobrir inovações, outras maneiras de se trabalhar, né? Fizemos contatos com gente já ligada ao bordado, mas ao bordado no Nordeste. A gente fez muita clientela de lá. Então, foi muito bom. As feiras abriram frentes para novas vendas. (CIDINHA, 2018).

Cidinha faz distinção do desempenho dos produtos da Florart quando participavam em eventos e feiras diretamente ligadas ao turismo, que além das vendas durante as feiras também rendiam contatos e encomendas futuras. Na opinião dela, apesar de venderem bem no Centro Sul Negócios, feira realizada em Três Rios,

¹³ PINHO; Jorge. Entrevista concedida à autora via e-mail, em 24 de abril de 2019.

voltadas para vários segmentos de negócios, tal fato não atrairia outros empreendedores da cadeia do artesanato.

A feira de Três Rios não abriu frente para novas vendas. Porque era uma gama [diversificada de negócios] de visão diferente. Éramos só nós que levávamos pra lá um artesanato, assim, forte! Porque lá era uma feira de negócios (CIDINHA, 2018).

A participação nas feiras locais funciona como exercício para a venda dos produtos fora de suas localidades, propiciando a expansão da carteira de clientes, não só com a venda durante o evento, mas também por meio de encomendas. Assim, a participação nas feiras serve para a profissionalização dos grupos e cria oportunidades de vendas, além dos grupos terem a necessidade de produzir material de divulgação, melhorar a exposição dos produtos e o contato direto com os clientes, bem como dominar a logística de envio de peças e controle de pedidos.

Além da preparação para a participação nas feiras, nas consultorias também eram desenvolvidas ações direcionando os produtos artesanais para atender os possíveis clientes da própria cadeia produtiva do turismo local (restaurantes, pousadas, hotéis) ou empresas em geral. Ademais, também eram redesenhados produtos com técnicas artesanais dos grupos, projetadas embalagens e expositores. Também eram apresentadas orientações para a melhor exposição de produtos, bem como criadas a identidade visual e o material de divulgação dos mesmos (catálogos, folhetos, cartões de visitas e *banners*), de modo a criar ou fortalecer suas identidades.

Contudo, mesmo que tais ações fossem da competência dos designers, o trabalho destes profissionais se restringia somente à “melhoria dos produtos”, e muitas vezes se limitava apenas a intervenções estético-formais. Percebe-se que algumas intervenções eram feitas e não tinham ressonância com as necessidades do grupo. Destaca-se que muitas vezes os artesãos ficavam em uma situação delicada, porque não aceitar ou argumentar criticamente o que estava sendo sugerido ou criado poderia significar, na visão do grupo, perder a oportunidade em participar das feiras. Além disso, as intervenções eram feitas pontualmente, sem que houvesse continuidade, em função dos objetivos dos projetos ou na ocorrência das feiras.

No caso específico da Florart, as críticas sobre a atuação dos designers só aparecem explicitamente nos depoimentos de Tia Genê, Cidinha, Lineia e Regina Sandra, talvez por elas estarem mais diretamente ligadas com a criação e os processos decisórios da Associação. No entanto, o termo design só foi mencionado por Lineia e

Cidinha.¹⁴ Sobre a participação dos designers que trabalharam com o grupo, Lineia faz algumas críticas. Ao tecer suas considerações sobre os designers que trabalharam com a Florart, ela menciona minha participação, porém não a relaciona aos objetivos do Programa de artesanato do SEBRAE-RJ, quando vim trabalhar com o grupo. Essas ações foram elencadas, inicialmente, nesta parte do texto.

Minha participação como designer só é citada quando sou contratada para atender as demandas da Florart, para a qual desenvolvi diversas atividades¹⁵. A grande crítica de Lineia é sobre os profissionais que chegam com ideias prontas, para que sejam executadas pelo grupo, não levando em conta a necessidade ou a realidade local. Assim, na opinião de Lineia

a nossa experiência com a designer Maristela foi ótima, já te falei e volto a falar. A nossa relação com os outros designers não foi boa. [Porque] o designer, ele vem e quer implantar uma ideia que não é da nossa realidade, eu acho que tem que ter muito cuidado. É o caso de alguns designers. Esse tipo de profissional nunca ia dar certo na Florart. Porque eles queriam implantar algo que não tinha a ver com nossa realidade [...]. Eu acho que o profissional que vem para o grupo, ele tem que sentir o grupo e ver o que esse grupo pode fazer para melhorar, mas não pode vir com ideias mirabolantes (LINEIA, 2018).

Essa postura, segundo Lineia, foi recorrente. Para ela, o que é proposto por um designer, por exemplo, como o exotismo no uso de materiais, não traz contribuições em nada para o trabalho, a tal ponto dela nem conseguir lembrar o que foi feito. Para ela, uma intervenção descontextualizada e hierárquica pode ser um grande perigo para o grupo, caso essa intervenção não contemple as necessidades do grupo. E fundamenta sua posição

Eu acho um grande perigo, porque às vezes o designer vai num grupo que está sendo constituído, em um grupo que ainda não está forte. É aí que mora o perigo. É um grande risco. Porque se ele começar a implantar umas ideias loucas ele pode destruir o grupo, ele pode acabar com um grupo, entendeu? Porque se o grupo está começando, não tem muito caminhar [vivência], aí o grupo se perde mesmo. Eu acho, tá? Eu acho que tem que ter muito cuidado! (LINEIA, 2018).

Cidinha também cita a experiência na qual a designer trouxe modelos de bolsas para serem produzidas pelo grupo sem levar em conta o perfil de compradores da Florart.

Veio uma moça para trabalhar somente com bolsas, mas que não bateu muito com nossa realidade, porque nossa realidade é de interior, é uma coisa particular. Nossa clientela são pessoas mais idosas, bem tradicionais. Então não deu certo, mas não foi de todo perdido, claro, tudo a gente

¹⁴ Procurei usar termos sinônimos para não induzir o uso desta palavra nas falas das entrevistadas.

¹⁵ Estas ações estão detalhadas no item 6.1 do capítulo 6, no qual trato das ações referentes ao Ponto de Cultura, cuja verba permitiu minha contratação.

aproveita alguma coisa. Só a possibilidade de fazer uma coisa bem louca, bem inovadora já é uma grande conquista. Mas o que foi sugerido não foi incorporado na produção. Ela pediu para que eu comprasse o material. Eu fui ao Rio. Mas o material era muito ligado ao futuro, talvez? Uma coisa muito brilhosa, muito escandalosa, que nossa clientela não aceitou. Não combinava com o ambiente daqui. [...] As pessoas que frequentam aqui não têm essa característica, não adianta, não é? Primeiro que são pessoas mais velhas, né? Isso aí talvez para um jovem, bem jovenzinho, que vai pra balada, isso é ótimo. Mas não é o nosso caso. Não é o nosso perfil mesmo! (CIDINHA, 2018).

Destacam-se do depoimento de Cidinha algumas questões que permeiam frequentemente a relação design e artesanato, nas quais as soluções, sustentadas pelo discurso da inovação e abertura de mercado, desconsideram os materiais e os recursos disponíveis, bem como a facilidade para comprar aquilo que foi sugerido. E também, do ponto de vista comercial, descartam a realização de uma rápida enquete ou observação prévia, por exemplo, sobre o público alvo. Tal fato conferiria ao designer a capacidade de gerar soluções “infalíveis”. Nesse caso, a ação do designer estaria associada à genialidade do artista, cuja criatividade é capaz de solucionar qualquer questão, independente do contexto, desconsiderando que soluções criativas e inovadoras seriam frutos de muita pesquisa, experimentação e observação. No entanto, também se destaca uma postura hierarquizada, que desconsidera a participação dos artesãos, no processo de pensar e desenvolver as soluções, relegando-lhes o papel de meros executores.

Contudo, algumas experiências, na visão de Cidinha, foram proveitosas. Ela pondera sobre as contribuições do designer que veio e era ligado à área de moda

Agora veio, por exemplo, o designer de bordado, na parte de roupas, que até hoje nós [fazemos]. Mas, como vou te dizer? Não alterou muito o comportamento não. [Ele] deu boas ideias, foi bom, mas não sei não. Porque o quê que acontece com parte de pessoas de design? Assim, as pessoas eu acho que quando vêm para ministrar alguma capacitação elas têm que estudar um pouquinho. Qual é o ambiente, qual é esse local que eu vou trabalhar? Porque é muito diferente você jogar um produto no Rio de Janeiro, numa capital, do que jogar um produto em Rio das Flores, né? Eu acho bem diferente. [...] Mas lógico que todas as propostas são bem-vindas, claro que são. Por quê? Porque a gente sempre suga alguma coisa deles, a verdade é essa! (CIDINHA, 2018).

Cidinha exemplifica outras contribuições trazidas pelas interlocuções do design e artesanato. E desconstrói a hierarquia entre o designer e o artesão, evidenciando que o artesão também tira proveito e “suga” alguma coisa dos designers. Contudo, enfatiza a necessidade da realização de uma pesquisa prévia sobre o contexto do projeto para o êxito do trabalho. Além disso, outros agentes externos, além dos designers, também interagem com o grupo trazendo informação sobre a área de gestão

e formação de preços. Algumas vezes, a redução dos recursos destinados aos projetos faz com que um único consultor conduza vários conteúdos (gestão e design). Cidinha destaca um ponto primordial para o êxito da consultoria e o envolvimento das artesãs, que seria a construção de laços afetivos entre os envolvidos nesses processos. Ela pontua ainda que a descontinuidade das ações e o pouco tempo para a permanência dos consultores junto à Florart talvez tenham sido as questões desfavoráveis que teriam impedido tanto o estreitamento de vínculos como um período necessário para a apreensão do contexto por parte dos consultores.

Depois de um período de muitas ofertas de ações de fomento ao artesanato por parte do SEBRAE RJ, estas vão ficando mais escassas. O espaço destinado à produção artesanal no Centro Sul Negócios, por exemplo, que antes oferecia um espaço para cada grupo, passou a reunir em um só estande os produtos de todos os grupos da região. Da mesma forma como o convite para a participação nas feiras nacionais de artesanato vão diminuindo. A estratégia do SEBRAE RJ foi concentrar seus esforços na criação de pontos de venda durante os grandes eventos esportivos como a Copa das Confederações (2013), a Copa do Mundo (2014) e as Olimpíadas (2016), como alternativa para aumentar a venda de produtos artesanais aproveitando a grande circulação de turistas, por meio do projeto Brasil Original. Em 2013, durante a Copa das Confederações, no quiosque montado no Shopping Rio Sul, a Florart alcançou a segunda melhor venda dentre todos os expositores e a primeira do estado do Rio de Janeiro.

Em 2014, a Florart participou do projeto Tour da Experiência nos territórios imperiais, promovido pelo SEBRAE RJ, pelo SEBRAE Nacional e pelo Ministério do Turismo, projeto de fomento ao turismo que buscava recriar o ambiente histórico, com base nas referências da história oficial do Império. Assim, algumas fazendas no Vale do Café ofereciam aos turistas saraus e comidas em cenas ambientadas, como se estivéssemos no século XIX. A Florart foi convidada para tomar parte como representante do artesanato tradicional local. Cidinha fala sobre a dinâmica do projeto e sua participação no projeto de turismo de experiência no Brasil Imperial¹⁶.

¹⁶ O projeto foi interrompido sem que o SEBRAE desse qualquer orientação aos participantes. A paralisação ocorreu depois do episódio envolvendo a proprietária da Fazenda Santa Eufrásia e o movimento negro. Ocorre que a proprietária da Fazenda Santa Eufrásia resolveu fazer além dos saraus uma alegoria da sociedade imperial dos Barões de café, recriando cenas da sociedade escravocrata. Nas visitas eram encenadas a elite de Barões e seus escravos. Essas encenações foram repudiadas pelo movimento negro, que moveu uma ação junto ao Ministério Público solicitando uma ação punitiva contra a fazenda Santa Eufrásia. A proprietária da fazenda foi multada, teve de suspender as encenações

O Tour da Experiência foi ministrado pelo SEBRAE do Rio, e ele está atuando em vários locais, Petrópolis, Vale do café, Paraty, e assim vai. É um projeto para a troca de experiências. São empreendimentos de fazendas, hotéis, bares. E aí eu entrei como artesanato, a Florart entrou como artesanato, o único que tem no momento. E fizemos um trabalho e recebemos um certificado lá na Ilha fiscal e tal. Daí do Tour da Experiência surgiu o grupo Vale do Café Rio [...]. Nas primeiras reuniões eu fui receosa, realmente. Eu ali com o artesanato com esses tubarões grandes, vamos dizer assim. (CIDINHA, 2018).

As reuniões aconteciam semanalmente nos diversos estabelecimentos, fazendo com que todos os integrantes visitassem uns aos outros. A ideia era promover um intercâmbio e, segundo Cidinha, “antes ficava cada um no seu mundinho”. Ela, por exemplo, só recebia as visitas dos donos das fazendas União e Paraíso, que estavam mais próximas da Florart. Nas primeiras reuniões do projeto, foi sugerido ao grupo que desenvolvessem serviços ou produtos relacionados ao *ethos* oitocentista do Brasil Império. Cidinha prossegue,

Ela [a designer] não orientou o que a gente devia pesquisar. Ela deu lá o recado dela. [...] Ela estava falando do Vale do Café, nós temos a presença dos negros, temos isso, temos aquilo. Fizemos o trabalho e apresentamos. Eu levei bonecas negras, bordados com motivos do café, jogos americanos do café, marcadores de livro e cadernetas. Aí, o quê que acontece? Ninguém levou nada. Aí aquilo foi um espanto geral. [...] Quando eu apresentei, ela falou: “meu Deus!”. Ela colocou a Florart lá no alto. Daí ela me deu mais segurança para eu trabalhar junto com aquelas pessoas e também eles me aceitaram muito bem. Aí começaram a vir visitar a Florart, como eu fui visitar os outros. [...] aí eles vinham comprar alguma coisa, já valorizavam a gente claro, mas vinham comprar. (CIDINHA, 2018).

Excluindo-se a questão da sanção à Fazenda Santa Eufrásia, com a espetacularização das cenas da escravidão, o projeto deixou como saldo positivo uma aproximação entre os diversos empreendedores da região e a possibilidade de pensarem coletivamente e trocarem informações de seus serviços e produtos.

e foi obrigada a colocar uma placa mencionando que naquele local haviam sido cometidos crimes de lesa-humanidade, bem como teve que colocar o nome de todas as pessoas escravizadas que viveram naquela fazenda, e a participar de seminários sobre ações afirmativas, nas quais pudesse se atualizar sobre a invisibilidade da população negra e seu protagonismo na sociedade do Vale do Café e na sociedade brasileira.



Figura 95 – Produtos desenvolvidos para o Tour da Experiência. Certificação Tour da experiência. A ideia das bonecas era trabalhar alguns personagens como Mariana Crioula, que era costureira e líder quilombola, bem como as contribuições da cultura negra presentes no Jongo, Lundu, Caxambu, Calangos – ritmos musicais –, e de danças praticadas na região. Fotos Maristela Pessoa, 2014



Figura 96 – Produtos Tour da experiência, 2015. Foram produzidas peças em biscuit, bordado, encadernação e cartonagem com as palmeiras imperiais e os ramos de café. E, bonecas negras fazendo trabalhos rurais. Fonte: Acervo Florart

4.4 – A parceria da Florart com FURNAS (2006-2008)

A parceria com FURNAS proporcionou a compra de equipamentos, de mobiliário de aviamentos e de tecidos, os quais garantiram um estoque e a participação nas feiras. Essa parceria foi firmada entre 2006 e 2008, e para que acontecesse a Florart teve que apresentar um projeto. O contato com a direção de Furnas veio por meio de uma pessoa amiga. Para o primeiro repasse, de R\$30 mil, Lineia e Cidinha

fizeram uma apresentação sucinta das necessidades e depois uma prestação de contas das despesas realizadas. Já para o segundo repasse, de R\$80 mil, elas foram orientadas por uma equipe de Furnas a como estruturar o projeto. Assim, receberam um manual de como fazê-lo e, também a ajuda para as dúvidas que surgiram.

Com essa experiência e oportunidade, a Florart garantiu materiais que fornecidos para as artesãs gratuitamente. Tal fato permitiu uma uniformização dos materiais e também desonerou as associadas dos custos da produção. Os recursos obtidos com as vendas eram reinvestidos na compra e na produção da Associação. A parceria com FURNAS foi vital para que as ações começassem, bem como garantiu um estoque de materiais para a Florart durante um bom tempo. Segundo os depoimentos de Cidinha, FURNAS não exigiu qualquer tipo de contrapartida para a realização do projeto.

Cidinha descreve como ocorreu o processo de desenvolvimento do projeto. O contato com a Empresa veio por meio de Laila, uma amiga de sua família. Depois da intermediação dela junto à FURNAS, a Florart foi aconselhada a enviar um projeto solicitando apoio.

O presidente de FURNAS conversou com a Laila, e ele pediu que a gente fizesse um projeto e mandasse pra ele. Eu e Lineia fizemos aquele projetinho básico que a gente nem esperava que fosse sair alguma coisa, porque a gente nunca tinha feito projeto. Aí a gente mandou, e ele fez uma parceria com um valor de R\$30 mil reais. [...] Eu acredito até para ele sentir como iria ficar isso. Aí acabou o projeto, apresentamos as contas, tudo ok! Aí a equipe de FURNAS entrou em contato com a gente, [em nome dele] e pediu a gente que fizesse um projeto naqueles moldes de FURNAS. Aí eu e Lineia enfrentamos, porque a gente gosta de desafio, enfrentamos o projeto. Aí a gente recebeu um valor de R\$ 80 mil. Só que aí acabou, geralmente esses projetos são de dois anos, né? Depois ele deu todo o suporte. Deram um roteiro pra gente fazer o projeto. E aí a gente tinha muita dúvida, a gente ligava. A moça foi muito atenciosa. Aí nós evoluímos, porque nós compramos e estocamos. Compramos muitos armários e estocamos. Aí, FURNAS deu um tchau, tchau e bênção! (CIDINHA, 2018).



Figura 97 – Oficina. Espaço da oficina que funciona no prédio anexo à estação. Mobiliário e equipamentos comprados com a parceria de FURNAS. Foto: Maristela Pessoa, 2018



Figura 98 – Organização de tecidos - Armários em que ficam os tecidos de algodão depois de molhados e passados. São organizados por cor, tipo de trama e padronagens. Foto Maristela Pessoa, 2018

Assim, a parceria de FURNAS, segundo Cidinha, deu um grande impulso, porque com os recursos a Florart conseguiu fazer um bom estoque de toalhas, tecidos e aviamentos, além de poder comprar armários e as máquinas de costura. No entanto, os recursos não podiam ser direcionados para outras necessidades da Florart.

4.5 – A parceria da Florart com a Prefeitura de Rio das Flores (2006-2018)

Em 2006, com a parceria da prefeitura de Rio das Flores, a Florart obteve a cessão de uso de uma antiga estação ferroviária situada em Manuel Duarte, e tanto o *Showroom* que funcionava na garagem, em Porto das Flores - MG, como a sede administrativa da Associação passaram a funcionar em um prédio de uma antiga estação ferroviária à beira da Rodovia RJ-145, em Manuel Duarte - RJ. Com a inauguração da Sede na estação de Manuel Duarte, além dos bordados foram incorporados outros produtos artesanais na loja, tais como os produtos feitos com a fibra de bananeira; os móveis de bambu, bem como os biscoitos, os doces e as compotas; a cachaça e o café produzidos na região.



Figura 99 – Inauguração da sede e da oficina da Florart. Com parceria da Prefeitura de Rio das Flores, a Florart consegue a cessão de uso de uma antiga estação ferroviária em Manuel Duarte. Na inauguração, estão presentes a população de Rio das Flores, Cidinha e o Prefeito Vicente Guedes. Fonte: Acervo Florart, 2006.



Figura 100 – Inauguração da sede e da oficina da Florart. Na inauguração, estão presentes a população de Rio das Flores, Cidinha e o Prefeito Vicente Guedes. Fonte: Acervo Florart, 2006.

O grupo se organiza com plantões de vendas e, também, em algumas atividades administrativas. À medida que o trabalho avança e que as vendas acontecem, novos produtores se juntam à Associação. Além dos bordados, destaca-se a produção de objetos feitos com os trançados de taboa. Esse trabalho é desenvolvido por um grupo familiar que mora em Santa Izabel, em Valença, que já estava desde o início, no *Showroom* da garagem. Inicialmente, com os trançados, eram feitas caixas e bolsas de compras. Com o passar do tempo, Cidinha traz novas ideias e o grupo se aperfeiçoa e passa a fazer até móveis. Cida destaca que antes de se associarem, as bolsas feitas por Ângela e Tiãozinho eram vendidas à beira da estrada ou de porta em porta. Tia Genê fala sobre o crescimento desse trabalho.

A Ângela era filha de uma senhora daqui de Manuel Duarte, a D. Elvira. Ela começou fazendo bolsas e coisas bem mais simples. Aí entra a Didinha (Cidinha) outra vez, né? Ela começou a pesquisar mesmo! Indo ao Rio e a outros lugares. Foi vendo trabalhos em revistas e foi vendo outro tipo de trabalho em taboa. E foi passando pra ela [Ângela], né? Ela [Ângela] abraçou a causa e veio pra cá [...]. Aí ela foi fazendo e foi crescendo, e hoje ela morreu, mas a família dela continua. (TIA GENÊ, 2018).

Lineia também destaca o grande salto ocorrido com as peças feitas com taboa e descreve a trajetória desse núcleo familiar.

A Cidinha sempre teve muita facilidade para viajar mais e descobrir coisas novas. Ela deu um grande impulso na fibra da taboa. Esse grupo entrou para a Florart e se associou no início da Florart. E era um grupo familiar que fazia peças bem simples e vendia de casa em casa e na beira da estrada.

Esse grupo veio pra Florart e a Cidinha sentiu que valia a pena investir, porque era um grupo que trabalhava porque precisava. Então a Cidinha começou a trazer ideias. Em 2004, 2005 eles faziam caixinhas e bolsas de feira. Hoje é um grupo que faz peças grandes lindíssimas com desenho moderno, entendeu? Uma coisa contemporânea, vamos dizer assim. Foi um grupo que teve uma evolução tremenda. Hoje o grupo é constituído pelo Tiãozinho, que além de fazer o trançado da taboa, ele é motorista de ônibus, né? Ele tem quatro filhos, é viúvo, porque a Ângela faleceu. É viúvo e tem que sustentar essa família. Dos quatro filhos, três já trabalham e a Carol tem dez anos. O Tiãozinho faz trançado e trabalha com ferro [serralheria], trabalha com bambu. E isso tudo foi a Cidinha que veio dando ideia. Ele é um cara muito habilidoso. (LINEIA, 2018).



Figura 101 – Produtos de taboa. Fonte: Acervo Florart, 2003. Fotos: Maristela Pessoa, 2014



Figura 102 – Loja da Florart. *Showroom* da Florart na Estação de Manoel Duarte, logo após a inauguração, em 2006. Ao fundo, no painel azul estão expostos os “trabalhinhos” das oficinas de bordado e os produtos com a fibra de taboa, as bolsas, os expositores de parede, a prateleira, a arara e a luminária feitos de bambu. Fonte: Acervo Florart, 2006



Figura 103 – Loja da Florart - Exposição dos produtos que são feitos nas oficinas de bordado e os produtos com os trançados de taboa e bambu de outros artesãos da região. Fonte: Acervo Florart, 2007



Figura 104 – Placa de sinalização externa, em 2006. O layout de placa de sinalização externa, em 2014, foi uma das minhas ações que me foi solicitada quando fui contratada com designer para atender às necessidades do grupo. Fonte. Acervo Florart.



Figura 105 – Placas de inauguração, em 11 de março de 2006, da sede da Associação na antiga estação ferroviária de Manuel Duarte. Placa da 2ª inauguração da loja da Florart, após a reforma, com apoio da prefeitura, 2014. Fotos: Maristela Pessoa, 2018.

Em 2014, a Florart faz a 2ª Inauguração da Loja após a reforma do espaço. A reforma do interior da sede é realizada com parte dos recursos do Ponto de Cultura e também conta com o apoio da prefeitura de Rio das Flores, que subsidiou a obra do telhado da antiga estação ferroviária.

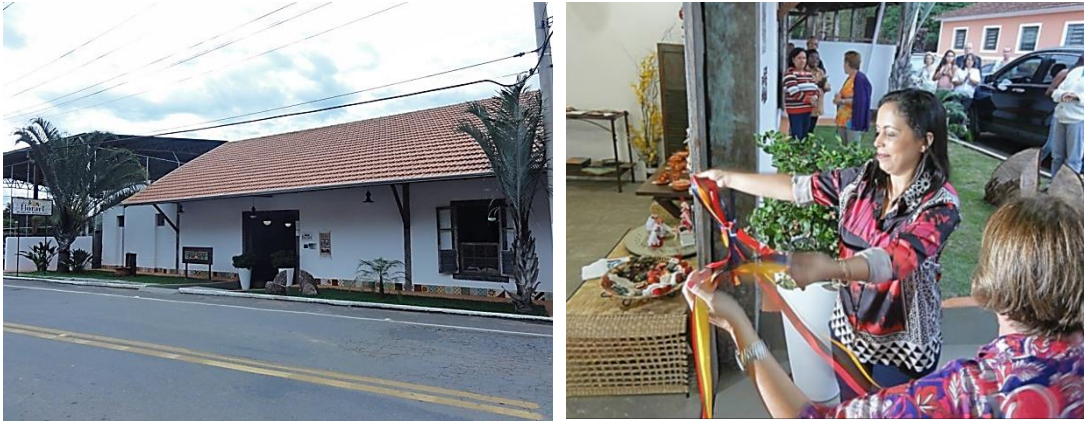


Figura 106 – Loja da Florart . Fachada depois da reforma do telhado para qual a Florart contou com a parceria da Prefeitura. **Figura 107 – 2ª inauguração do *showroom* após reforma.** Com o passar dos anos, além dos produtos artesanais, também são vendidos livros de artistas, pesquisadores e produtores locais. Fotos: Maristela Pessoa, 2014.

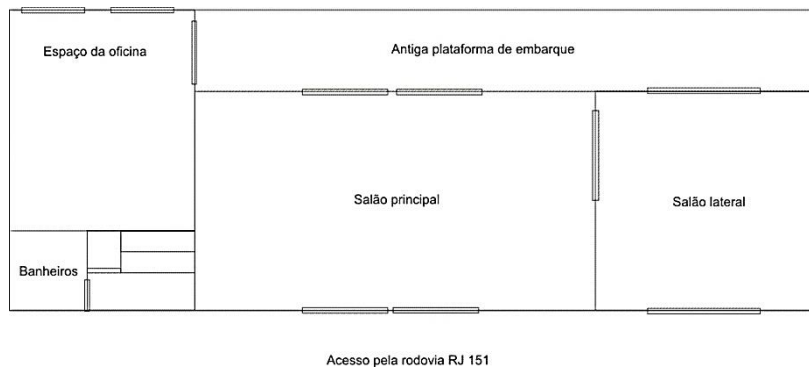


Figura 108 – Loja da Florart. Planta baixa sem escala da antiga estação ferroviária de Manuel Duarte e do espaço anexo onde funciona a oficina e almoxarifado da Florart. Desenho esquemático: Maristela Pessoa, 2019



Figura 109 – Loja da Florart. Vista da fachada principal da antiga estação ferroviária de Porto das Flores, antigo nome do distrito de Manuel Duarte, em Rio das Flores. Está às margens da rodovia estadual RJ-145. Hoje, somente parte do prédio original é ocupado pela Florart. A outra metade virou residência depois que houve a desativação das linhas férreas no interior do estado, a partir de 1965. Estes prédios foram acupados por antigos funcionários da RFSa ou tiveram outros usos, tais como centros culturais, lojas comerciais, bibliotecas ou foram demolidos. Em 2014, a prefeitura de Rio das Flores reformou o telhado. Foto: Maristela Pessoa, 2018.



Figura 110 – Loja da Florart. Vista do interior da loja. No salão principal ficam expostos as toalhas, a louça, os objetos decorativos, os doces, as cachaças, os queijos e o café. Foto: Maristela Pessoa, 2018.



Figura 111 – Loja da Florart. Vista do interior da loja. Foto: Maristela Pessoa, 2018.



Figura 112 – Loja da Florart . Nesse espaço estão expostos as roupas femininas, as bolsas, as bijuterias, as almofadas e pequenos objetos decorativos e utilitários. Os enxovais, os objetos decorativos infantis e os brinquedos ficam exposto à esquerda, no espaço dessa sala. Os móveis que também estão à venda ajudam a compor os espaços e a expor os produtos. Também são vendidos livros de diversos historiadores que pesquisam sobre o território do Vale do Café. Foto: Maristela Pessoa, 2018.



Figura 113 – Vista da fachada posterior. Plataforma de embarque da antiga estação de Porto das Flores, à direita esse espaço é usado para expor móveis e também tem um ambiente para as crianças com mesa e cadeiras. Já à esquerda, em prédio construído posteriormente à construção do prédio da estação, está o espaço no qual funciona a oficina, o almoxarifado e a copa. No jardim à esquerda, um pouco mais afastado do prédio principal está o espaço do caramanchão, espaço no qual são feitas fotos e também recebe quem chega à Florart. Foto: Maristela Pessoa, 2018.



Figura 114 – Área externa na estação. Antiga plataforma de embarque da estação de Porto das Flores, que funciona hoje como espaço de exposição de móveis e objetos e também como um espaço reservado às crianças, onde estas podem desenhar ou colorir riscos dos bordados, enquanto os adultos fazem as compras. Foto: Maristela Pessoa, 2018.

O crescimento do trabalho da Florart é percebido por suas integrantes, bem como pode ser constatado pelas fotos das várias fases desse grupo. É possível notar o amadurecimento nos diversos trabalhos, como na própria organização e exposição dos produtos no espaço da loja. A ambientação do *showroom* conta com a disposição de móveis que funcionam como expositores. Os produtos são organizados por categorias e distribuídos nas três salas. Assim, na sala lateral ficam os enxovais de bebê, os objetos decorativos e os brinquedos, juntamente com as roupas femininas. No salão central estão dispostas as peças bordadas (almofadas, toalhas de lavabo, toalhas de

mesa, panos de prato, aventais), a cestaria de taboa (cestos, fruteiras, bancos, bolsas, luminárias, cadeiras e biombos), as peças de tecelagem (mantas, jogos americanos e tapetes), as cerâmicas utilitárias e decorativas, os santos e também os doces, a cachaça, os biscoitos e o café.

Em todo o processo, as diversas parcerias, que passam despercebidas, promoveram ações diferenciadas, como a participação nas feiras ofertadas pelo SEBRAE RJ. No entanto, essas parcerias só são mencionadas pelas pessoas envolvidas mais diretamente com as tarefas decisórias da Florart. Essa participação teria contribuído com a ampliação da carteira de clientes e a troca de informações durante os eventos. Além disso, também são relevantes os apoios de FURNAS (2006-2008), com os quais a Florart faz a primeira grande compra de materiais e equipamentos que uniformizou a qualidade dos materiais.

5 – O TRABALHO MANUAL SE TRANSFORMA EM PONTO DE CULTURA (2009-2014). O INGRESSO NO CÍRCULO DE EMPREENDEDORAS DA REDE ASTA (2016-2018). COMO FAZEM O BORDADO HOJE.

Neste capítulo serão apresentadas as ações desenvolvidas pela Florart com o repasse das verbas obtidas com a premiação do Ponto de Cultura e suas repercussões. Além disso, também será exposto o que é proposto pela parceria com a Rede Asta – organização não-governamental –, que busca o fortalecimento de artesãs que já estão inseridas no mercado, bem como têm experiência com a produção e a entrega de encomendas com o compartilhamento coletivo das atividades. Por fim, serão destacados também como, após 15 anos de existência da Associação, o trabalho da Florart está estruturado, como ocorreram e como foram vistas as intervenções de designers durante este período.

5.1 - A parceria com o Programa Cultura Viva (2009-2014)

O Programa Cultura Viva (PCV) foi criado em 2004 pelo Ministério da Cultura (MinC), na gestão do ministro Gilberto Gil (2003-2010). Caracteriza-se como uma política pública cultural de abrangência nacional com o intuito de incentivar e apoiar organizações culturais que estariam fora da lógica do mercado. Um dos objetivos do programa era ampliar o volume de recursos destinados aos projetos através da renúncia fiscal ou com uso de recursos provenientes do Fundo Nacional de Cultura, evitando a concentração regional de investimentos apenas na região Sudeste. Esses mecanismos de incentivo foram criados a partir de 1990, de forma a permitir a aplicação de recursos privados de pagamentos de impostos na área cultural, principalmente para os megaeventos culturais.

O PCV surgiu com a proposta de democratizar e capilarizar as ações do MinC em todo o território brasileiro, além de propiciar o financiamento de atividades de bens simbólicos da cultura material e imaterial, propondo assim novas abordagens e condutas para a inclusão de linguagens artísticas e culturais dos diversos grupos formadores da sociedade brasileira, de acordo com o que está previsto nos artigos 215 e 216 da Constituição Brasileira.

Com a implantação do PCV, foram criados vários fóruns de discussão que mobilizaram as diversas instâncias do poder público (federal, estadual e municipal). Por meio da realização de amplos debates nessas três instâncias, o programa discutiu e reuniu em fóruns de trabalho agentes ligados aos diversos segmentos culturais, além de promover a criação da gestão compartilhada de recursos destinados à cultura entre a União, os estados e os municípios, bem como a criação de grupos setoriais para pensar as próprias necessidades específicas de cada setor.¹

Enquanto política cultural, esse programa propiciou ganhos efetivos, como a criação de redes de agentes e a entrada de novos elementos no cenário cultural. O MinC e as secretarias de cultura passaram a reconhecer e certificar, por meio de editais, entidades e coletivos que já atuavam social e culturalmente em suas comunidades, promovendo a transformação dos territórios onde estavam inseridos. Passaram a ser certificadas entidades jurídicas que recebiam um repasse de verbas públicas, durante três anos consecutivos. Os recursos recebidos, de acordo com o Programa, devem ser usados segundo um plano de trabalho no qual há a descrição de uso definido e apresentado pela própria entidade, em função de suas necessidades. No plano de trabalho da Florart, dentre outras ações, foi prevista a contratação de designers para atender questões identificadas pela própria Florart.²

¹ Os dados e a importância dos artesanatos para a economia do país foram discutidos no âmbito da Secretaria da Economia da Cultura do Ministério da Cultura (Minc). Essa discussão contou com a participação de vários agentes de diversas instâncias públicas e privadas. O resultado dos entendimentos e negociações foram apresentados no *Plano Setorial para o Artesanato* para o período (2016-2026).

² Com a verba deste projeto, a Florart contratou designers para atender suas demandas. Além de mim, foi contratado um designer da área de moda e uma arte-educadora para trabalhar com os adolescentes. Assim, com essa contratação, realizamos visitas e uma oficina no Museu da Chácara do Céu com o grupo de artesãs Toque de Mão de Santa Teresa, uma ida ao teatro para o projeto História através da música, no Centro Cultural da Justiça Federal (CCJF), e assistimos uma apresentação do Quinteto Violado, no Centro Cultural dos Correios (CCC).



Figura 115 – Diploma da Folia de Reis - Em Janeiro de 2009, a Florart e a Cidinha recebem o diploma de louvor e reconhecimento e o diploma é assinado pela Casa dos Santos Reis, pelo prefeito, pelo pároco e pelo presidente da Folia de Reis de Rio das Flores. **Figura 116 – Reportagem em um jornal local** e o reconhecimento da Florart pelo Professor Dimas Gabriel, 2010. Fonte: Acervo Florart, 2014

Assim, em 2009, a Florart recebe o título de Ponto de Cultura de Artesanato, por meio do edital público do Programa Cultura Viva (PCV-MinC), ganha a certificação e o prêmio, que contemplou o repasse de R\$180 mil, divididos em três parcelas de R\$60 mil. Depois, a cada ano, após a prestação de contas, os recursos eram liberados. Esse dinheiro foi utilizado em função das necessidades elencadas pela própria Associação, mediante a apresentação de um plano de trabalho. O credenciamento no PCV promoveu o efetivo reconhecimento da Associação. A partir dessa data, se tornariam frequentes as reportagens em jornais, sites e vídeos, nos quais foram divulgados a história e o processo de constituição da Associação ou ainda convites para a participação da Florart como uma entidade cultural representante do saber-fazer artesanal na região, principalmente em eventos vinculados à história do Vale do Café.

Para a preparação e envio do projeto, Cidinha contou com a ajuda de Huguinho, consultor de gestão das unidades do SEBRAE da Bahia e de Pernambuco, que morava em Rio das Flores.

Esse projeto nós não fizemos porque era muito complicado, quem fez foi o Huguinho. [...] Ele trabalhava na prefeitura de Rio das Flores e tava [sic]

começando. Aí, o Huguinho falou assim: “eu topo fazer pra vocês isso.” Eu não lembro como ficamos sabendo. Acho que foi a Lineia ou o próprio Huguinho que falou. Ele é muito nosso amigo, mesmo! Aí ele fez o projetinho. Aí ele falou: “olha, eu não garanto nada, porque eu estou iniciando.” E, foi aprovado, né? Aí a gente conseguiu por três anos, que atrasou muito. O poder público, aquele problema do poder público. Recebemos a 1ª parcela em 2010. A 2ª parcela só em 2012 e a outra foi atrasando sempre, mas tudo bem, nós conseguimos. (CIDINHA, 2018).

Lineia, que acompanha as ações administrativas de perto, pontua a diferença entre as parcerias e exemplifica o processo de prestação de contas do projeto de FURNAS e do Ponto de Cultura e a importância do recebimento da verba para o desenvolvimento da Florart, apesar da burocracia enfrentada na prestação de contas.

A verba da Secretaria de Cultura do Estado foi excelente, nos deu muitas coisas boas, mas tem esse lado negativo da burocracia que eu acho amarrado. [...] Foi essencial por causa do dinheiro, não foi por ser o Ponto de Cultura. Claro que ser Ponto de Cultura é legal, é uma coisa que dá orgulho pra gente. Mas o mais importante foi por causa da verba. Ah! Vamos ser práticas! O dinheiro! O dinheiro que o Ponto de Cultura disponibilizou para a Associação. Esse dinheiro permitiu capacitações excelentes, permitiu visitas técnicas, compra de matéria prima de qualidade. O Ponto de Cultura deu um impulso tremendo, porque deu condições da gente sair daqui desse pequeno mundo. Isso foi essencial para muita gente, para mim foi essencial. E olha que eu morava no Rio. E olhar outras coisas e olhar com outros olhares. (LINEIA, 2018).

Cidinha também enfatiza o desgaste em lidar com a burocracia, bem como os atrasos para o repasse dos recursos. Com os valores, foram atendidos a compra de “materiais de consumo, produtos imobilizados e a publicidade”. Entretanto, em sua opinião, o grande benefício desse projeto foi o fato de que

Ele nos deu tranquilidade de levar as nossas artesãs a conhecerem o outro lado da vida, um outro mundo. Pessoas que não conheciam a praia, pessoas que não conheciam o teatro, pessoas que não conheciam o Rio de Janeiro. E assim a gente fez, e com esses valores a gente conseguiu se deslocar e fazer todo esse trabalho com elas. Viajávamos, fazíamos excursões e muitos passeios, em vários meses nesses anos. Fomos à Tiradentes para que elas conhecessem todo o trabalho dos artesãos. Fomos à Bichinho. Fomos viajando mesmo. Ficamos em São João Del Rey, eu acho que isso aí foi o maior benefício que o Ponto de Cultura nos deu. Elas começaram a se desenvolver muito nesse período. (CIDINHA, 2018).

Ao relacionar o apoio do SEBRAE com o do Ponto de Cultura, Cidinha pondera que as ações eram diferentes. Porque o apoio do SEBRAE era focado nos produtos e outras vezes na gestão, enquanto o apoio do Ponto de Cultura atendeu, de fato, às várias questões da associação que não estavam necessariamente ligadas somente aos produtos ou às ofertas dos projetos criados por aquela instituição. Na visão de Cidinha, com o “Ponto de Cultura nós tínhamos nossa própria verba. E aí

quem escolhia éramos nós”. Assim, com os recursos foram programadas atividades, feitas contratações para atenderem às necessidades elencadas pela própria Associação.

Veio, por exemplo, o consultor do SEBRAE de Minas dar um curso de bambu, porque nós tínhamos homens que queriam aprender a técnica. Vieram [dois] outros profissionais ligados à criatividade e ao bordado, como é o caso da Maristela Pessoa, que era mais ligada à inovação, né? (CIDINHA, 2018).



Figura 117 – Título de Ponto de Cultura. Em julho de 2009, recebem o título de Ponto de Cultura de Artesanato do Estado do Rio de Janeiro. O saber-fazer dos trabalhos manuais de donas de casa, mediados pela Florart e executados dentro das casas, alçam a Associação à condição de atividades artesanais de cunho cultural do território de Manuel Duarte e Porto das Flores. Fonte: Acervo Florart.

O título de Ponto de Cultura de Artesanato proporciona à Florart muitas conquistas materiais, mas, sobretudo, o reconhecimento social para o trabalho que realizam. Com os recursos repassados pelo MinC-SecCult, são comprados equipamentos de informática e kit multimídia, obrigatórios pelo edital. Também são realizados cursos, capacitações, viagens, e compra de material, bem como a contratação de designers e o desenvolvimento de material de identidade corporativa e de divulgação (site, folhetos e banners).



Figura 118 – Logotipo. Com o prêmio desse edital, foram elaborados o material de divulgação e a impressão de folhetos, banners, cartões de visita e a construção de um site, bem como a compra de materiais e reformas nos espaços de produção. A partir de então, a Florart consolida-se também como um centro cultural. Folder de divulgação da Florart. Fonte: Acervo Florart.

Além disso, são feitas reformas no galpão do grupo que trabalha com a fibra da taboa, localizado no distrito de Santa Izabel, na cidade de Valença, e também foram adquiridos equipamentos e ferramentas.

Realmente a verba do Ponto de Cultura foi essencial para muito artesão, para o grupo de taboa foi excelente. Eles não tinham nenhuma estrutura. Hoje eles têm uma estrutura boa de ferramentas, têm uma estufa para secagem da taboa (LINEIA, 2018).

Também são organizadas viagens técnicas. Em 2011, as artesãs da Florart visitam outros grupos de produção artesanal, nas cidades de São João Del Rey, Tiradentes e Bichinho. No Rio e Janeiro, em uma das viagens, visitam o sítio Burle Marx e a Casa do Pontal (exposição de arte popular). Essas visitas às cidades históricas mineiras e aos demais lugares foram programadas durante a preparação do projeto enviado para o edital. Sobre essas visitas, Regina Sandra fala que ajudaram a influenciar o olhar de muitas integrantes do grupo.



Figura 119 – Artesãs da Florart. Desde 2004, a Florart vem estabelecendo diversas parcerias institucionais. Participam de eventos, treinamentos e capacitações. Grupo visitando o Sítio Burle Marx, atividade planejada e executada com a verba do Ponto de Cultura. Foto: Lineia de Paiva, 2011.

Em 2012, fui contratada diretamente pela Florart como designer com a atribuição de estimular a criatividade das artesãs. Para tal, programei oficinas para gerar novos riscos e temas para os bordados, atividades de visitação em exposições e em eventos com diferentes linguagens (design de moda, música, artes visuais), de modo a aguçar o olhar e a sensibilidade das artesãs, bem como propiciar a formação de um repertório. As oficinas aconteciam na sede da Florart. Nesses encontros, eram propostos exercícios e desenhos de riscos a partir de releituras de referências de novos padrões como, por exemplo, grafismos africanos ou espécies botânicas presentes na mata atlântica, ou ainda a criação e novas opções de produtos, como o desenvolvimento de uma coleção de livros de pano a partir de músicas infantis, os quais poderiam ser feitos com as sobras dos tecidos dos outros produtos e com as técnicas de aplicação e do bordado livre.

Além disso, produzi um novo folheto para Florart, em 2014, bem como fiz novas fotos dos produtos e a placa de sinalização externa da loja. Também ministrei aulas de encadernação básica para jovens e adolescentes de Manuel Duarte e Porto das Flores (2014). E, diferentemente das ações que fazia como consultora de design enviada pelo SEBRAE RJ, pude atender a outras demandas da Florart, como a sinalização da loja, atividades de pesquisa e estímulo à criatividade do grupo, além das atividades culturais, nos museus e exposições.



florart
Associação dos Artesãos de
Manuel Duarte e Porto das Flores

A Florart nasceu, em 2004, a partir de atividades realizadas no galpão da Igreja de NSª da Aparecida com o objetivo de gerar de renda com produtos artesanais. Com o crescimento do trabalho, veio a formalização (2005) e, a parceria com a Prefeitura de Rio das Flores (2006), que concedeu a cessão de uso de uma antiga estação ferroviária (nossa loja e sede administrativa), bem como a reforma do telhado, em 2015.

Ao longo desses anos, por meio de diversas parcerias institucionais, participamos de eventos, treinamentos e capacitações. Desde 2010, somos um Ponto de Cultura de Artesanato do Estado do Rio de Janeiro.

Nosso trabalho mobiliza cerca de 60 artesãos, do qual participam outros grupos e artistas populares de Rio das Flores (Manuel Duarte e Santa Rosa); Valença (Santa Terezinha), no Estado do Rio de Janeiro, e Belmiro Braga (São José das Três Ilhas, Porto das Flores e Sobrajy), no Estado de Minas Gerais.

Hoje contamos com a habilidade de pessoas que resgatam práticas artesanais tradicionais da região, especialmente as relacionadas ao Ciclo do Café, bem como buscam atualizá-las. São desenvolvidas técnicas de bordados; aplicação de tecido; tecelagem manual; costura; reaproveitamento de materiais naturais e industrializados; marcenaria, cerâmica, para diversos segmentos: decoração; utilitários; cama e mesa e infantil.

Como chegar
Saindo do Rio: Rio-Petrópolis
Siga pela Rodovia BR-040, sentido Juiz de Fora até o Km 01 (divisa dos Estados RJ/MG), entre na saída 01 (Mont Serrat - Afonso Arinos - Rio das Flores) pegando a RJ 151 até Manuel Duarte (distrito de Rio das Flores).

Saindo do Rio: Via Dutra
Siga pela BR-116 (Dutra) até a saída para Pirai - Barra do Pirai - Valença - Rio das Flores: Manuel Duarte.

www.florart-artesanato.com.br
Rua Major Belford, s/n Manuel Duarte | Rio das Flores - RJ

contato@florart-artesanato.com.br
(24)2458 0190

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

SECRETARIA DE CULTURA
MUNICÍPIO DE RIO DAS FLORES

SECRETARIA DE CULTURA
MUNICÍPIO DE VALENÇA

SECRETARIA DE CULTURA
MUNICÍPIO DE BELMIRO BRAGA

SEBRAE

Cultura



Figura 120 – Folheto da Florart. Nesta versão foram inseridos um texto sobre o surgimento da Associação, uma foto do grupo, um mapa de como chegar à Manuel Duarte e todos os produtos vendidos na Loja, organizados e identificados pelas técnicas artesanais. Para a produção desse folheto foram feitas fotos dos produtos. O layout do folheto procurou não alterar muito visualmente a versão anterior, mas aumentar o tamanho das imagens dos produtos e também dar uma lógica à sua distribuição, de modo a aproximar os produtos de cozinha e mesa, os utilitários, os móveis, os decorativos e os infantis. Fotos: Maristela Pessoa, 2014.

www.florart-artesanato.com.br/

florart
ASSOCIAÇÃO DOS ARTESÃOS DE
MANUEL DUARTE E PORTO DAS FLORES

"Com núcleos de produção em Belmiro Braga/MG, Rio das Flores/RJ e Valença/RJ, a Associação de Artesãos de Manuel Duarte e Porto das Flores, Florart, reúne um grupo de artesãos da região que produzem peças que resgatam técnicas e modas da época do Ciclo do Café, desenvolvendo um artesanato de qualidade, promovendo resgate cultural, gerando sustentabilidade e agregando valor ao turismo local."

florart
ASSOCIAÇÃO DOS ARTESÃOS DE
MANUEL DUARTE E PORTO DAS FLORES

Ministério da Cultura
GOVERNO DO Rio de Janeiro SECRETARIA DE CULTURA
GOVERNO FEDERAL BRASIL PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA
Cultura
CULTURA VIVA CULTURA EDUCAÇÃO E COMARCA
PONTO de CULTURA PASSANDO O BRASIL

Tel/Fax: (24)2458-0190
Rua Major Belford, S/Nº | Manuel Duarte - Rio das Flores/RJ
contato@florart-artesanato.com.br

florart
ASSOCIAÇÃO DOS ARTESÃOS DE
MANUEL DUARTE E PORTO DAS FLORES

Trabalhos em taboa

Decoração

Toalhas de Mesa

Utilidades Domésticas

Saindo de Valença

1. Siga na direção sudeste na R. Silva Jardim em direção à Tv. Barão de Vista Alegre;
2. Pegue a 1ª à esquerda para pegar a R. Padre Luna;
3. Continue para R. Vito Pentagna;
4. Continue para RJ-145 - Passe por 1 rotatória;
5. Vire à esquerda na RJ-151;

Saindo de Três Rios

1. Siga na direção norte na R. Padre Conrado em direção à R. Gomes Porto;
2. Continue para Praça São Sebastião;
3. Vire à direita na R. Pres. Vargas;
4. Pegue a 2ª à esquerda para pegar a R. Sete de Setembro;
5. Vire à direita na R. Prof. Adelino Paes Leme;
6. Na rotatória, pegue a 1ª saída para a Av. Zoelso Sola;
7. Na rotatória, pegue a 1ª saída para a Vila Santo Antônio;
8. Vire à direita na R. Fagundes Varela;
9. Vire à esquerda na R. São José;
10. Continue para Estr. R. Direita;
11. Vire à esquerda na R. Iriri;
12. Pegue a 2ª à esquerda para permanecer na R. Iriri;
13. Vire à direita na Rod. Washington Luiz;
14. Curva suave à direita na RJ-151;
15. Vire à esquerda para permanecer na RJ-151;
16. Vire à direita para permanecer na RJ-151;
17. Vire à direita para permanecer na RJ-151;

Figura 121 – Folheto da Florart. Primeiro folheto de divulgação dos produtos da Florart. Fonte: Acervo Florart, 2010.



Figura 122 – Oficinas de criatividade. Oficina para criação de novos riscos para os bordados a partir de referência em grafismos africanos e escala cromática. Composições com as flores, as mandalas e os grãos de café. Fotos: Maristela Pessoa, 2012.



Figura 123– Almofadas bordadas. Oficina para criação de novos riscos para os bordados a partir de referência em grafismos africanos e escala cromática. Composições com as flores, as mandalas e os grãos de café. Fotos: Maristela Pessoa, 2012.



Figura 124 – Oficinas de encadernação e cartonagem com os jovens. A ideia foi desenvolver produtos básicos de encadernação e cartonagem usando as sobras dos tecidos da produção das peças bordadas. Foto: Maristela Pessoa, 2014.

Os exercícios propostos nas oficinas criativas foram complementados com atividades externas. Foram realizadas duas visitas com uma intensa programação para aproveitar os deslocamentos do grupo de Manuel Duarte até o centro do Rio de Janeiro. Em uma dessas atividades fomos ao Palácio Capanema ver a exposição *Rio São Francisco um rio brasileiro* de Ronaldo Fraga. E depois assistimos ao Show do quinteto Violado no Centro Cultural dos Correios.



Figura 125 – Na exposição *Rio São Francisco um rio Brasileiro*. Ronaldo Fraga apresenta a pesquisa iconográfica que fez para desenvolver sua coleção, a qual apresentou na semana de moda São Paulo Fashion Week, em 2011. Foto: Maristela Pessoa, 2012

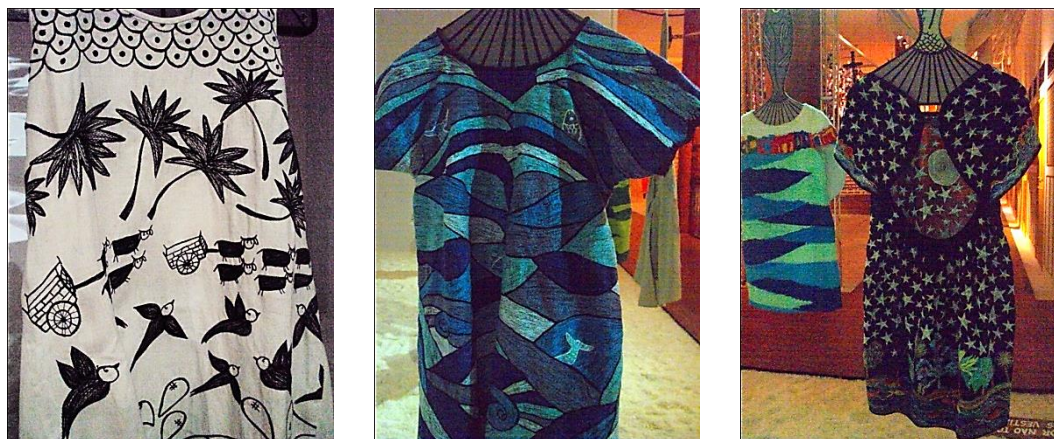


Figura 126 – Peças da coleção Rio São Francisco. Nas roupas são ressignificados os personagens, as paisagens, as lendas e tudo o que conformaria ou representaria o universo do Rio São Francisco na visão deste designer. Ronaldo Fraga tira partido de várias técnicas artesanais como os bordados, as rendas e as texturas feitas com tecido e as desloca para aplicação em suas roupas. Os bordados ganham novos temas e escalas. Os riscos retratam os bichos lendários, as carrancas, as xilogravuras e os tons das paisagens. São convidados grupo como a Família Dumont para participarem com o trabalho de bordado. Fotos: Maristela Pessoa, 2012

Já em outra saída, visitamos a sala de arte brasileira e as gravuras de Debret, no Museu da Chácara do Céu, e o grupo Toque de Mão, que também trabalha com costura e bordado, em Santa Teresa. No final do dia, assistimos ao espetáculo História através da música³, no Centro Cultural da Justiça Federal. Todos os eventos foram significativos para o grupo e são mencionados pelas entrevistadas.

Foi um dia muito intenso. Muita informação, mas só coisa boa! Foi enriquecedor! [...] Você conseguiu organizar um tour pela cidade do Rio de Janeiro super, super cultural. E além de cultural que tinha tudo a ver com a gente. Então, aquilo foi muito marcante. Foi marcante mesmo, porque você conseguiu colocar atividades que tem a ver com a Associação, né? Não é jogar de qualquer jeito. Foi a visita técnica mais produtiva que nós tivemos nesse período todo da Florart, foi esse dia [...]. Eu nem fiquei cansada, porque foi mil aquele dia, foi mil, mil, tá? (LINEIA, 2018).

Rosângela recorda-se da visita de Santa Teresa e do passeio de bondinho

A gente conheceu a Chácara do Céu, aquele museu, que espetáculo! A gente foi ao teatro, aquilo foi uma coisa maravilhosa. Fomos bem ao teatro, que é uma coisa que a gente não tem! A gente não tem nem cinema. (ROSANGELA, 2018).

Glória fala sobre as viagens e que aproveitou muito, e segundo ela "a gente voltava assim, com muitas ideias, aquela de Santa Teresa, que vontade de trabalhar, de fazer alguma coisa, de melhorar. Eu acho que valeu, valeu sim" (GLÓRIA, 2018).

³ Esse espetáculo conta a história do Brasil e fala de seus principais personagens por meio das letras de sambas canção, sambas enredo e marchinhas de carnaval.



Figura 127 – Visita ao Museu da Chácara do Céu - Grupo de artesãos da Florart visitando a coleção de aquarelas do Debret e a sala de arte brasileira do Museu da Chácara do Céu. Foto: Maristela Pessoa, 2011.



Figura 128 – Visita ao grupo Toque de Mão. Grupo de artesãos da Florart visitando o grupo de bordadeiras e costureiras que trabalham em Santa Teresa. Foto: Maristela Pessoa, 2011.

Além de mim, outros agentes foram contratados, como o designer especialista em bambu e o designer de moda, cujos trabalhos seriam desenvolver novos produtos

artesanais, a criação de um site e do material de divulgação da associação. A Florart também contratou a Tia Genê e a Regina Sandra para darem aulas de bordado.

E assim a gente foi escolhendo. A tia Genê, por exemplo, que borda muito bem, que dava orientação no bordado interno, dava orientação diretamente pra elas então. Tia Genê foi contratada para dar aulas. Ela e Regina Sandra. As duas se dividiam com essa finalidade. (CIDINHA, 2018).

Além do grupo de Manuel Duarte, as oficinas de bordado se expandem para os distritos de Belmiro Braga e Sobragy. Cidinha relata que essa expansão só foi possível com os recursos do Ponto de Cultura e que com as oficinas atraíram outros associados.

Aí eu tinha verba pra pegar o meu carro e ir até Sobragy, que fica a 32 km de estrada de chão. Ir à São José [das Três Ilhas] que são 20 e poucos km. E aí eu ia fazer esse trabalho com as artesãs. Então, nós chegamos a ter 80 artesãs. (CIDINHA, 2018).

Tia Genê recorda-se do trabalho que realizava nos outros dois núcleos de bordadeiras.

A gente fazia o trabalho aqui dentro [em Manuel Duarte]. Hoje não [fazemos mais em] Santa Rosa, que é um distrito aqui próximo e fazíamos lá em Sobragy, [que] é longe. É um distrito de Belmiro Braga e fazíamos lá em São José das três Ilhas. A gente ia ensinar lá, né? Levava trabalho, mas depois foi dificultando, porque é tudo muito distante. Era o carro da Cidinha também. Ela sempre colocou o carro dela à disposição. Ela sempre foi a motorista. (TIA GENÊ, 2018).

Mas com o término dos repasses da verba e com o crescimento da estrutura da loja em Manuel Duarte ficou inviável continuar com a manutenção desses grupos.



Figura 129 – Oficinas com as crianças. Oficina de empapelamento para a construção da Mulinha e da Roseira, personagens do carnaval local, e do bonecão do Tio Waltinho, em homenagem a esse professor, grande entusiasta da cultura popular local. Fonte: Acervo Florart, 2014.



Figura 130 – Personagens do carnaval, feitos pelos adolescentes, recebem as pessoas na 2ª inauguração da Florart. Foto: Maristela Pessoa, 2014

Além de ações voltadas para as artesãs, eu e a arte-educadora Beatriz Vidal, a Tiza, atendemos aos adolescentes ministrando oficinas de encadernação e modelagem com papel marché, respectivamente. Ressalta-se que além dos ganhos materiais e as oportunidades de novos conhecimentos para as associadas e os adolescentes, a certificação trouxe, sobretudo, a consagração para o trabalho desenvolvido pela Florart e a sede da Associação passou a ter o reconhecimento dos moradores, transformando-se, além disso, em espaço cultural do distrito de Manuel Duarte. Nos primeiros anos, com a chegada do kit multimídia, no *showroom* havia sessões de cinema, lançamentos de livros, reuniões comunitárias, bem como novenas e visitas das Folias de Reis.



Figura 131 – Folia de Reis. A cidade tem uma forte influência da religião católica. Nela, há uma presença expressiva das folias de Reis, as quais têm um espaço construído pela Prefeitura para a apresentação dos grupos – Gruta/Praça Santos Reis. Visita da Folia de Reis na Florart (janeiro de 2018).
Fonte: Acervo Florart.



Figura 132 – As cavalgadas. Essas atividades marcam os festejos de São Jorge. Visita da tropa da Cavalcada (abril de 2016). Foto: Anníbal Silva, 2015



Figura 133 – Comemorações de Nossa Senhora Aparecida. Procissão. Foto: Anníbal Silva, 2017



Figura 134 – Comemorações de Nossa Senhora Aparecida. Barqueata pelo Rio Preto. Devotos sobre a ponte que liga Manuel Duarte à Porto das Flores. Foto: Anníbal Silva, 2017

Pode-se dizer que as táticas desenvolvidas por sua mediadora, Cidinha, e todas as oportunidades que ela consegue criar, somadas à certificação como Ponto de

Cultura, fazem os trabalhos manuais dessas artesãs conseguirem o reconhecimento para o que fazem. Dessa maneira, ao trabalho manual seria atribuído o valor de tradição e identidade local. Cidinha fala que ao ter sido convidada para participar em projetos de cunho turístico juntamente com outros empresários, donos dos hotéis, fazendas e produtores da região, teve a chance de mostrar toda a seriedade e o profissionalismo com que conduz o trabalho da Associação.

Rio das Flores

O município contará com extensa programação para o evento no dia 22/4 – sexta feira. Confirmam as atividades:

22/4 [14h às 15h] – A **Florart** ministra oficina de bordados. A atividade é GRATUITA com vagas limitadas.

* é necessário agendamento prévio: (24) 2458 0190 – contato@florart-artesanato.com.br

[10h30 e 15h] – A **Fazenda do Paraíso** terá visita guiada com personagens caracterizados de época. Reservas e informações: contato@fazendadoparaizo.com.br



Figura 135 – Convite para oficina de bordado. Atividade gratuita realizada como parte da programação no Festival do Vale do Café, em julho de 2017. Fonte: Disponível em: www.valedocafefrio.com.br, acesso em dezembro de 2018

Assim, a partir de 2009, com a consolidação e o prestígio social, além dos convites que surgem para participar dos festivais locais, como os eventos Café, Cachaça e Chorinho e o Festival do Vale do Café, a Florart conquista o reconhecimento como representante do artesanato tradicional local, referenciado à historiografia oficial do século XIX, vinculada, sobretudo, à história dos barões de café. O título de Ponto de Cultura confere notoriedade, reconhecimento e distinção. A partir daí, a Florart passa a despertar o interesse e é o alvo de reportagens em sites, jornais e programas de TV e também passa a ser citada como referência cultural em publicações como a realizada pelo Tribunal de Contas do Estado (TCE).⁴ Em 2018, recebem um diploma da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ) por sua contribuição cultural para o estado do Rio de Janeiro.

⁴ O nome da Florart passa a constar como entidade de referência cultural para o município de Rio das Flores, a partir de 2010, ao lado dos grupos de folias de reis e da Camerata Rio Florense.

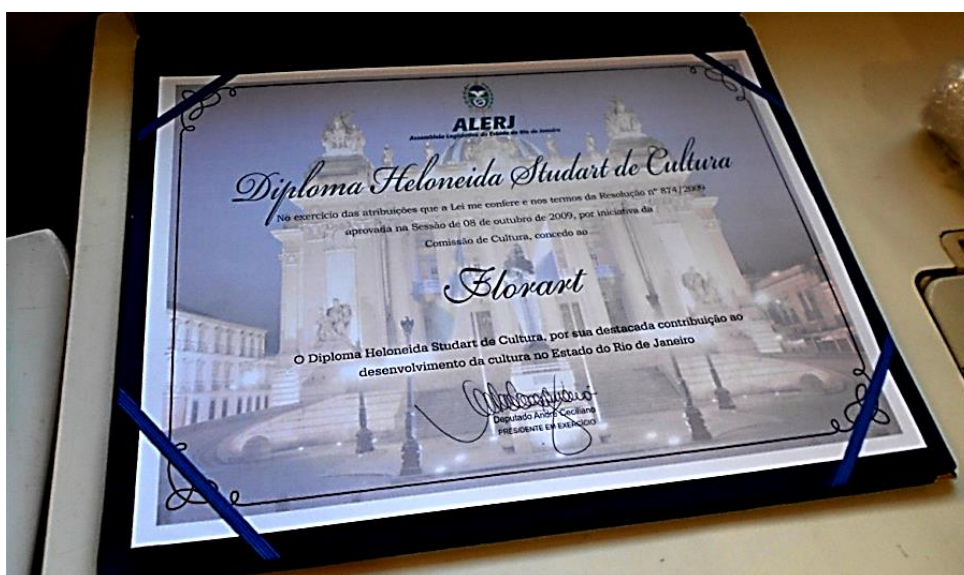


Figura 136 – Diploma da comissão de cultura da ALERJ. Em 2018, a Florart recebe o diploma Heloneida Studart pela “destacada contribuição ao desenvolvimento da cultura no Estado do Rio de Janeiro” da Comissão de cultura da Alerj. Foto: Maristela Pessoa, 2018.

5.2 – A Mobilização e o empoderamento de artesãs e a parceria com a Rede Asta (2016-2018)

A partir de 2015, em função da diminuição de alguns apoios oriundos das políticas públicas, são articuladas novas parcerias. Em 2016, integram a rede de mulheres empreendedoras organizada pela Rede Asta, e passam a fazer parte do “Ciclo de empreendedoras” criado por essa OSCIP, a qual oferece vários serviços para grupos de artesãs, dentre os quais os cursos de gestão, formação de preço e fortalecimento de lideranças. As ações promovidas pela Rede Asta se destinam a grupos de mulheres⁵ que já teriam conquistado um patamar diferenciado de produção e venda de produtos artesanais no mercado.

Essa rede promove ações semelhantes às ações realizadas pelo SEBRAE, ofertando capacitações em gestão, a organização dos pontos de venda, o planejamento e a inovação dos produtos, por meio da ação de designers, dentre outros profissionais. Além disso, a rede criou um portal⁶ que funciona como uma vitrine virtual para a

⁵ Boa parte das participantes da Rede Asta foi atendida pelo programa de artesanato do SEBRAE RJ.

⁶ Rede Asta: Disponível em: <http://redeasta.com.br/>,
<https://www.bemglo.com/departamento/135137/26/rede-asta>,

exposição e a venda de produtos artesanais, bem como estruturou a venda direta de artesanato por meio de catálogos desses produtos e consultores credenciados. É um sistema de vendas diretas semelhante às vendas dos produtos Natura e Avon. Em 2018, a Rede Asta desenvolveu alguns aplicativos para celular que ajudam as artesãs a calcularem preços, bem como a mostrar seus produtos na vitrine virtual criada por pela entidade.

Assim, desde o início Cidinha “corre na frente” e está sempre buscando novas parcerias, novos apoios, e novos produtos para a loja, bem como aceita convites para feiras e eventos para os quais a Associação é convidada. Dessa maneira, ela representa as artesãs nas reuniões realizadas pelo SEBRAE, como também nos contatos com a prefeitura de Rio das Flores⁷. E, com a diminuição de apoios das agências governamentais, como o SEBRAE RJ, Cidinha integra o Círculo de mulheres empreendedoras organizada pela Rede Asta, criado pela OSCIP.



Figura 137 – “Círculo de empreendedoras”. Projeto desenvolvido pela Rede Asta para líderes e gestoras de grupos artesanais. Fonte: Disponível em: <http://redeasta.com.br/case/rede-asta-e-instituto-c-a-montam-circulo-de-apoio-entre-artesas-e-costureiras-no-rio-de-janeiro>, acesso em abril de 2019

A parceria com a Rede Asta é sempre mencionada com entusiasmo tanto por Cidinha como por Lineia. A rede oferece cursos de gestão, formação de preço, dá orientações sobre como organizar e expor os produtos nos pontos de vendas, além de disponibilizar designers para intervirem nas produções e articularem a doação de materiais de grandes empresas, direcionando-as para as artesãs. Inicialmente, Cidinha, Tia Genê e Lineia participaram de um curso de gestão que começou em abril de 2016 e durou sete meses. Lineia e Cidinha conseguem ir a todos os encontros, mas Tia Genê começou e desistiu. Os encontros aconteciam a cada quinze dias, em Barra do Pirai. No primeiro ano, no planejamento do curso, os conteúdos de gestão estavam

⁷ Coletado em 2011, pela autora.

vinculados ao design. Um designer veio no final, no 7º mês, e durante três dias tinha a missão de projetar cinco produtos. Cidinha comenta sobre essa participação do designer

Teve um período em que a Asta tinha no planejamento um designer. Foi ano retrasado [2016]. Eles mandaram um designer, que viria ficar três dias melhorando os nossos produtos e foi a única vez [...]. Nós fizemos o curso de gestão de abril até o final de novembro. E já estava no planejamento desse curso ter um designer para vir conhecer nossa loja e construir cinco produtos. Aí ele veio, deu uma orientação que foi muito boa. Aí esses produtos iam diretamente pra Asta. Não que a Asta comprasse. Era para verificar o resultado. E foi muito bem aceito, só nesse período! (CIDINHA, 2018).

Pergunto sobre o que teria resultado dessa interferência e quem escolhia sobre em que produto intervir. Segundo Cidinha, o designer dava uma olhada nos produtos, “questionava alguma coisa e aí a gente falava qual era a grande necessidade” Aí ele desenvolveu produtos de criança e também as bolsas de taboa com forração e as carteiras com a “interferência de um botão de crochê”. Cidinha conta sobre esta experiência

Nós construímos isso porque tinha que ser uma coisa rápida, né? Foram aventais infantis, babador de criança, isso foi a parte de criança. E as bolsas de taboa, [já] que estava entrando o verão. Então, a bolsa de taboa tem boa aceitação. [...] Aí ele fez também carteiras, e acho que foi só. Não tem mais. Eu posso ser sincera? Eu acho que hoje o suporte que a Asta está nos dando, a gente está sendo mais bem resolvidas. Eu acho que a interferência do designer naquela época foram coisas que talvez a gente, por exemplo, o modelo do babador, que a gente não conhecia. Claro que foi bom! Foi uma coisa prática, mas os aventais! Os nossos aventais são mais bonitos, vamos dizer assim! [...] A Asta valoriza muito o artesão, mas não dá, assim, pro artesão, uma orientação que busque um trabalho primoroso. Eu não consigo ver isso. O acabamento deixa a desejar, muito, muito mesmo! Eu acho que poderia dar um aperto, uma orientação. [...] A grande maioria [dos produtos na loja da Asta], pra mim, não me atraí. De repente, eu é que estou sendo quadrada, eu que estou sendo chata! Eu acho que falta alguma alegria. Falta alegria, colorido, não sei! (CIDINHA, 2018).

Mais uma vez, a interferência do design é pontual e focada apenas na estética dos objetos ou na adequação de modelos à estrutura disponível da Associação. Para Cidinha, gestora de uma associação que tem por primazia produtos com acabamentos de excelência, o valor de um bom produto artesanal se dá menos pela diversidade de linguagens e a criatividade no uso dos materiais do que pela perfeição dos acabamentos. No entanto, alguns produtos podem ter sua originalidade pautada justamente pela rusticidade com que são usados os materiais. No entanto, não quero dizer que a rusticidade deva comprometer a usabilidade nem a funcionalidade dos objetos, mas somente adotar os discursos de qualidade e excelência técnica para avaliar o artesanato deslocaria esses objetos para resultados próximos aos padrões

industriais. Talvez esse pensamento tenha ganhado corpo pelo discurso de requalificação e de qualidade para atender ao mercado, que seriam necessários aos produtos artesanais, que vão sendo massificados pelos programas de fomento, há quase duas décadas.



Figura 138 – Interferências estético-formais. Bolsa de taboa com forração e enfeites feitos com as sobras de tecidos. Carteira de fibra de bananeira com detalhe em crochê, no botão de fechamento da peça. Fotos: Maristela Pessoa, 2018

Cidinha destaca que uma das grandes contribuições da Rede Asta ocorreu com os conteúdos de gestão e que, segundo ela, esse conteúdo deu uma visão muito boa de administração, “coisa que nós não somos é administradoras, né? [...] Eu acho que a principal contribuição foi essa”. (CIDINHA, 2018).

Além dos cursos, a Rede Asta intermediou a doação de tecidos da FARM⁸, retalhos da modelagem de suas coleções. Essa doação de tecidos foi citada tanto por Lineia como por Cidinha como um grande benefício para a Florart. Na visão de Cidinha, essa doação estaria gerando um movimento de vendas, de pedidos e de

⁸ Nosso tecido é uma ação de responsabilidade social da FARM Plantage, Confecção e Comércio de Roupas LTDA, rede de lojas de roupas femininas, que a cada coleção produz estampas exclusivas. Na parceria com a Rede Asta, as artesãs atendidas por “esse negócio social são capacitadas como empreendedoras usando resíduos para criar produtos”. Cerca de meia tonelada de resíduos de tecido é doada por mês pela FARM”. São doados pedaços menores, resíduos da modelagem das peças. Fonte: Disponível em: <https://adoro.farmrio.com.br/re-farm>. Acesso em Março de 2018. Foram estabelecidas condições para o uso dos retalhos. Com os tecidos não podem ser feitas novas peças de roupa, cada produto criado só pode utilizar no máximo 50cm da padronagem e são colocadas etiquetas somente com os nomes da FARM e da Rede Asta. Os tecidos têm de ser retirados na sede da FARM, no Rio de Janeiro, no bairro de São Cristóvão. Os resíduos de tecido de uma confecção são considerados lixo extraordinário, sendo de responsabilidade e o ônus de quem os produz.

encomendas. E somente pelo fato ter a marca FARM já valorizaria o produto da Florart. Para Cidinha, isso teria trazido inovação.

Valorizou no sentido da gente criar coisas que estavam esquecidas. A gente, por exemplo, já fazia souplat, mas com os tecidos básicos. Bonitos, porém bem básicos. Não era dupla-face. Hoje a gente faz dupla-face com o tecido da FARM e a outra face com um tecido de algodão. Então, foi uma inovação que está dando certo. São outra coisa as toalhas com esses barrados. Todas as nossas toalhas têm um barrado fazendo um composé. Com a FARM, a gente teve essa oportunidade de tornar a coisa mais alegre. Mais rica, né? Um trabalho mais rico. (CIDINHA, 2018).

Para Lineia, a parceria com a Rede Asta está ajudando a ampliar os conhecimentos.

Na parte de gestão, a gente chegou à conclusão que o preço que se paga pela mão de obra de uma bordadeira na Florart é muito alto. Pelos cálculos que se fez, pelas horas trabalhadas, aquele negócio todo. Mas esse valor que se paga, vamos dizer, está acima do mercado. É muito alto, tá? Então, essa parte de gestão foi bem legal. A Rede Asta está com a plataforma Asta, que está começando [...] vai ser legal para todos os artesãos, porque é um meio que se tem para o artesão se de comunicar direto com o comprador, né? É uma plataforma de venda que estão implantando que vai ser bem legal (LINEIA, 2018).

Lineia credita o sucesso da Rede Asta à capacidade que suas fundadoras teriam de fazer boas parcerias formando “uma relação muito grande com o mundo”, por meio de redes com grandes empresas. E cita o exemplo da doação dos tecidos da FARM, que segundo ela, poderia representar, à princípio, um ganho só para estes grandes empresários

Essa doação pro [sic] grande empresário não é nada. Mas nós somos pequenos empresários, nós consideramos a Florart uma pequena empresa, tá [sic]? Isso é um ponto positivo de continuar dando certo. A gente não olha a Florart como uma associação. A gente olha a Florart como uma empresa, uma empresa que tem que dar certo, né? E é isso que eu acho importante! Essas doações de retalhos da FARM. É claro que ela está inserida nessa parte de responsabilidade social, bá, bá, bá ! É bom pra gente? É ótimo pra gente! (LINEIA, 2018).

Lineia justifica sua opinião dizendo que é bom para a FARM porque essa empresa teria sua marca associada a projetos de responsabilidade social. E que para a Florart também seria bom porque a doação veio em um momento de crise. E enfatiza que nessas situações as compras têm de ser bem direcionada, e somente adquirir o que vai ser usado. Assim, as doações supririam as compras, com as quais poderiam fazer as próprias peças com esses tecidos super exclusivos.

Eu coloco a FARM lá em cima, porque ela está apoiando a gente, entendeu? A FARM e a Rede Asta, tá vendo a etiquetinha, tem que ter, é claro, entendeu? É muito legal, é bom pra gente! Quando a Rede Asta lançou a ideia para receber as doações de tecido, para se inscrever, nós ficamos numa dúvida tremenda, porque você tem que pegar esses tecidos

no Rio. E, já pensou? É todo mês [...] porque todo mês é um custo! Mas o negócio está valendo à pena! (LINEIA, 2018).

A solução encontrada para pegar a doação foi fazer um revezamento com outro grupo de Barra do Pirai⁹. Todas as ações que foram elencadas por Cidinha e Lineia da parceria iniciada com a Rede Asta explicitam questões sobre as estratégias de sustentabilidade e de visibilidade, que são inegavelmente necessárias para os grupos artesanais. Entretanto, no exemplo da doação da FARM e de precificação do bordado, surgem algumas questões que a meu ver estão sempre presentes na relação artesanato e mercado. Assim, do produto gerado a partir da doação, destaca-se que a solução encontrada pela Florart recebe uma etiqueta, na qual só constam as marcas da Rede Asta e da FARM, e na qual a autoria da Florart não é mencionada. Tal fato demonstra o habitual tratamento com o qual o artesanato é abordado. Consideram-se as produções artesanais sempre como anônimas e desprovidas de identidade. No entanto, embora sendo invisibilizada a autoria da solução a qual agregaria valor aos retalhos, o discurso do anonimato é contrabalançado com o fato da Florart utilizar a parceria com a FARM para impulsionar suas vendas, conseguindo, assim, amenizar essa posição desigual de invisibilidade.

Pelo o que foi relatado na experiência da Florart com a Rede Asta, percebe-se que esta rede adotaria uma abordagem genérica ao atender a grupos que se encontram em diferentes estágios. Para o ingresso na rede, é preciso que os grupos tenham um número mínimo de participantes e que habitualmente já atendam a encomendas. Nesse sentido, destaca-se que a Florart atualmente tem um trabalho e uma marca estruturada, cabendo às intervenções ter seu foco em ajustes do seu processo e não se restringirem a forma final dos objetos. Destaca-se que o apoio de design à Florart foi mais uma vez pontual, o que invariavelmente não ajudaria a reforçar a identidade ou a marca do grupo. Em outras palavras, pela Florart estar há algum tempo no mercado, haveria questões a serem resolvidas, por exemplo de reconceituação dos seus objetivos, o que seria mais produtivo do que propor apenas o embelezamento de alguns produtos.

Ressalta-se que, talvez por parecerem familiares e naturalizadas pelo senso comum, as denominações de produções artesanais e de artesanato passariam a ser consideradas sinônimas. E, ao buscarem escoar o que fazem, esses grupos teriam de lidar com o discurso de que para ter êxito de venda precisariam adequar suas

⁹ Barra do Pirai é uma cidade que está a cerca de 61 km de Manuel Duarte, enquanto que São Cristóvão fica a cerca de 177 Km.

produções às tendências do mercado. Desse modo, excluem-se tanto a carga simbólica que está presente no artesanato como a possibilidade de se estabelecer uma adequação do olhar do mercado para as especificidades desses produtos.

5.3 – Como fazem o bordado, em 2018, e como pensam o futuro da Associação. Os desdobramentos do bordado na região.

Desde as primeiras atividades, o grupo começa sem ter uma ideia definida do que vão fazer. A cada encontro, vão ocorrendo as trocas de experiências e, por meio de disputas, definidas as estratégias que melhor identificariam o grupo e teriam uma boa aceitação no mercado. Assim, com o passar do tempo, se evidenciam as modificações sofridas relativas ao bordado, bem como são distribuídos os papéis e os critérios para o aproveitando das habilidades e dos conhecimentos das integrantes da Associação. E, ao longo de 15 anos, para atender as contingências, vão sendo implementadas algumas alterações. Em 2015, ocorre o afastamento de Regina Sandra e, em 2016, o de Tia Genê. Ambas desempenhavam papéis estratégicos. Tia Genê era responsável pela transmissão das técnicas de bordado e, juntamente com Regina Sandra e Cidinha, faziam a “montagem” das peças.

As demais tarefas, como as vendas, o contato com os clientes, a divulgação dos novos produtos na página do Facebook, a reposição de produtos e o fechamento do movimento diário, são de responsabilidade de Lineia. Sobre as habilidades de Lineia, Cidinha explica

A LINEIA sempre gostou de vendas. Ela é vendedora. Ela nasceu pra isso. Aí eu deixei ela na parte de vendas e automaticamente os contatos pela internet, pelo Face, é com ela. Aí, se ela vende, ela mesma faz o caixa, resolve os problemas financeiros e passa pra mim, para eu pagar.
(CIDINHA, 2018).

Coube a Bárbara, inicialmente, a organização da sala de oficina e da loja. Segundo Cidinha, ela foi contratada para dar suporte em etapas da produção com tecidos. Bárbara os prepara, molhando-os para que não encolham, selecionando-os por tipo e por padronagem em função do que vai ser confeccionado. Também passa a ferro e faz a limpeza dos espaços. Contudo, com a necessidade, mesmo não gostando, também ajuda nas vendas, quando a loja recebe muitos clientes. Bárbara também é responsável pelo controle de entregas dos trabalhos de bordados, que é feito por meio

de uma ficha nominal para cada bordadeira, na qual é anotado o dia de entrega do material que a bordadeira recebeu e depois a data de entrega do trabalho pronto e dos materiais que sobraram.



Figura 139 – Atividades da Bárbara. Bárbara está separando as meadas de linha de bordar., o modelo a ser seguido por Marcinha na toalha de lavabo já riscada. Foto: Maristela Pessoa, 2018.



Figura 140 – Modelo entregue à bordadeira. A bordadeira recebe a peça riscada, as linhas e o modelo a ser seguido. Foto Maristela Pessoa, 2018



Figura 141 – Entrega e recebimento de material de Marcinha, anotação na ficha de controle.
Foto: Maristela Pessoa, 2018.



Figura 142 – Entrega e recebimento de material de Marcinha, anotação na ficha de controle.
Foto: Maristela Pessoa, 2018.

Segundo Cidinha, a Bárbara tem o “olho treinado e é muito rigorosa com a qualidade do trabalho”. Depois da saída da Tia Genê, Cidinha e Bárbara ficaram responsáveis pelo controle de qualidade dos bordados. Cidinha enfatiza que um bordado bem feito permite que as peças sejam lavadas até à máquina. E que sempre alertou ao grupo para que fizessem um trabalho exemplar.

Vamos melhorar o serviço, eu bati muito nessa tecla. E aí eu sinto que hoje elas têm mais preocupação, elas sabem que tem cobrança [...]. É uma coisa lógica. O ser humano precisa disso, porque isso se reflete na venda. E tem outra coisa, não leva ao crescimento de ninguém você fingir que está tudo bem! (CIDINHA, 2018).



Figura 143 – Oficina no final de um dia de trabalho. Mesas laterais nas quais são feitos os riscos e nas quais ficam o computador e a impressora multifuncional. Mesa central para cortar os tecidos, montagem de peças maiores na fase de costura, e que também serve para passar os tecidos antes e depois que são feitos alguns acabamentos de costura ou passados os tecidos para o bordado de aplicação. Armários de aço cinza onde são estocados os tecidos. Do lado esquerdo da imagem há um balcão sobre o qual ficam o mostruário com as linhas de bordar e as caixas plásticas nas quais são colocados os tecidos em função da etapa da produção. Registro de um dia de trabalho na oficina: Lineia (de pé na porta) passando as encomendas que recebe via email e via facebook, Cidinha (sentada) fazendo a etapa dos riscos e montagem dos bordados, Bárbara (de pé na mesa central) separando e cortando os tecidos que serão entregues para as bordadeiras. Édna (em pé ao fundo) no intervalo das atividades de costura. Foto: Maristela Pessoa, 2018

Depois de montado ou riscado o trabalho, ele segue para a bordadeira. Ao ser aprovado por Bárbara e Cidinha, ele vai para a costureira. Tanto o trabalho de bordado como o de costura são pagos, mensalmente, por produção, no início do mês subsequente. As bordadeiras recebem todo o material, os tecidos com os riscos, as linhas, as agulhas, e uma xérox com os pontos e as cores que devem ser seguidos. Apenas a Lineia e a Bárbara têm salário e horários fixos. Hoje, além dessas despesas, a Florart ainda arca com o trabalho da Edna, que é costureira, e do jardineiro. Além das bordadeiras, ganham por produção tanto a costureira como os artesãos que fazem a taboa. O critério para o cálculo dos valores pagos às bordadeiras varia e depende do tipo e da quantidade de bordado que fazem. Entram no cálculo valores objetivos e subjetivos.

[O valor] depende muito da quantidade do bordado, da perfeição, coisas que a bordadeira agregou ao bordado são muito importante, porque valoriza o trabalho dela e a gente faz uma média. O bordado livre dá mais trabalho, é mais demorado, é mais valorizado. [Quem faz] bordado livre ganha mais. Quando tem o bordado livre e a aplicação juntos eu faço essa composição. (CIDINHA, 2018).

Cidinha coordena a Florart, e seu trabalho é voluntário, ela acumula muitas tarefas. É responsável por vários processos da produção que compreendem as tomadas de decisões e as etapas administrativas, as etapas de planejamento (pesquisa, escolha de temas, a criação e a introdução de novas peças), a produção dos bordados (execução dos riscos, combinação cromática e escolha de tecidos), as etapa de produção (compra dos materiais, avaliação final e precificação dos produtos), bem como participa de reuniões e está sempre em busca de parcerias.



Figura 144 – Rotinas da Cidinha. Hoje, Cidinha é responsável pela escolha dos temas dos bordados, tipos de peças, escolha dos tecidos e linhas com os quais serão feitos os bordados. Também faz a montagem das peças e o risco dos bordados livres que seguirão para as bordadeiras. Foto: Maristela Pessoa, 2018



Figura 145 – Rotinas da Cidinha. Compra de aviamentos e tecidos em lojas de Juiz de Fora. Foto Maristela Pessoa, 2018



Figura 146 – Rotinas da Cidinha. Tarefas administrativas e cálculo dos preços de vendas. Além dessas atividades, Cidinha é responsável pela escolha dos temas dos bordados, tipo de peças, escolha dos tecidos e linhas com os quais os mesmos serão feitos. Participa de reuniões em Rio das Flores e em outras localidades. Foto: Maristela Pessoa, 2018.



Figura 147 – Cidinha participa de reuniões de organização de eventos, de cursos na área de gestão e fortalecimento de lideranças. Fonte: Disponível em: Blog Rede Asta. Foto: Gabriel Nascimento, 2017.

E, nos momentos iniciais de surgimento da Florart, participou ativamente da elaboração dos projetos enviados a Furnas e do edital, com o qual ganharam a certificação como Ponto de Cultura. Hoje, além do bordado, Cidinha enumera os outros produtos que tem na loja e qual seria a estratégia para atrair os clientes e ao mesmo tempo manter a Florart ativa

Temos um grupo de bordado, temos um grupinho menor de taboa, temos outros grupinhos de mosaico, temos outro grupinho de bijuteria, outro de reaproveitamento de tecido, para fazer cadernos, cartonagem e até bijuteria. Porque a Florart tem essa necessidade de ser bem diversificada, porque a gente conseguiu uma clientela muito fiel. [...] Então, eu preciso realmente ter produtos diferenciados, novidades constantemente, pra atender a essa clientela. Porque se cair na mesmice, sem produtos diferentes, a gente não consegue se manter. [A Florart] é uma associação sem fins lucrativos, mas a gente vende o produto pra própria manutenção. [...] Nós temos a intenção de nos mantermos com a dignidade de uma associação. (CIDINHA, 2018).

Ela avalia que, depois 15 anos, hoje tem mais segurança do que no início, porque o dinheiro era muito pouco e tudo era feito de modo a direcionar bem o trabalho para que houvesse um retorno satisfatório. E que com a prática e a experiência foi adquirindo mais confiança. Desde 2016, está sozinha, em sua opinião, e argumenta

Nós conseguimos evoluir muito na criatividade, não na minha parte só não, da parte de bordado, da parte de acabamentos, de cuidado, de agregar valor ao produto. Eu acho que a gente cresceu nesses setores. Eu acho que é isso,

crescimento é a palavra chave. Eu percebo isso nas artesãs. (CIDINHA, 2018).

Cidinha enumera situações que ocorreram que justificariam o crescimento percebido por ela. Em sua visão, o fato do trabalho de montagem ser feito por três pessoas (ela, Tia Genê e Regina Sandra) com visões distintas e disponibilidades diferentes para fazer esta etapa do trabalho, criaria um descompasso e também critérios diferenciados quanto à qualidade do trabalho, “deixando a coisa assim um pouco solta”. Hoje, esse trabalho é feito só por ela, que tanto procura por novas referências na internet e em lugares em que visita como direciona o trabalho, encaminhando-o para a bordadeira mais apta a fazê-lo, já com os detalhes de como deve ser feito. Outro ponto ressaltado por ela foram as oportunidades de capacitação dadas pela Florart para algumas bordadeiras

Nós estamos tendo a oportunidade de levar essas pessoas, somos menos pessoas, nós estamos tendo a oportunidade de dar pra elas uma capacitação, às vezes fora da Florart. No final do ano três associadas fizeram [os cursos] para serem multiplicadoras. Elas fizeram capacitação em bordado livre, em bordado na chita e a outra de bonecas e acessórios. E aí, o que acontece, a gente tendo isso elas estão abrindo um leque maior. Porque elas ficavam muito dependentes só da orientação da Tia Genê, na época. E aí a coisa não evoluía tanto, porque a Tia Genê, ela é uma excelente bordadeira, é uma excelente pessoa [...]. Mas ela não tem fonte nenhuma para crescer, para mudar. [...] ela não podia se dedicar mais da maneira que eu me dedico, a verdade é essa. (CIDINHA, 2018).

Assim, a saída de pessoas chave como Tia Genê e Regina Sandra são contrabalançadas com o aperfeiçoamento de bordadeiras em cursos em outras cidades. E mesmo Regina Sandra, antes de seu afastamento, participou de uma oficina de bordado livre com as Irmãs Dumont¹⁰, cujo conteúdo foi repassado para as outras bordadeiras.

¹⁰ A Família Dumont tem um trabalho expressivo e autoral com bordados e um instituto, em Pirapora, no qual capacitam bordadeiras. Periodicamente, fazem cursos de bordado livre em diversas cidades brasileiras.



Figura 148 – Pasta com riscos. Em uma prateleira estão as pastas com os riscos dos bordados separados por temas (Frutas, flores, infantil). **Figura 149 – Caixas de peças bordadas.** As peças já bordadas são colocadas em caixas plásticas, junto com os outros tecidos que serão costurados. Fotos: Maristela Pessoa, 2018.

Cidinha ressalta que, atualmente, para dar agilidade à produção de encomendas grandes, ela divide o trabalho e, caso tenha aplicação, uma pessoa faz a aplicação, outra que é mais primorosa no bordado faz o bordado livre. E dessa maneira, segundo ela, é que a Florart consegue atender a esse tipo de trabalho, “porque o bordado livre realmente é mais demorado. E cada uma tem um ritmo, nem todas gostam e fazem bem o bordado livre. Aí, a gente tem que fazer essa parceria”. São vendidos outros produtos em sistema de consignação, aos quais é acrescido um percentual de 25%. Nos produtos feitos pela Associação, ao preço de custo é

acrescido em média 40%, podendo variar para menos, de modo que o produto tenha um preço justo e tenha liquidez.

Pergunto sobre o futuro da Florart. Cidinha diz que sempre foi otimista, e que, até dezembro de 2017, o faturamento bruto girava em torno de R\$26 mil a R\$ 28 mil. Mas, em janeiro de 2018, ela fala que sentiu diretamente os efeitos da crise. Pois seu faturamento caiu para R\$ 12 a R\$13 mil. Cidinha argumenta que “no momento em que não entra o fluxo de caixa você começa a ficar preocupada”. Em sua opinião, vários fatores teriam contribuído para essa diminuição, inclusive o pagamento quase exclusivo em cartão (crédito e débito), que, apesar de facilitar a venda, aumenta o tempo para o recebimento do dinheiro, que só entra na conta trinta dias depois e ainda com os descontos bancários.

Outro fator seria a própria crise do estado do Rio de Janeiro, o atraso do pagamento dos funcionários públicos estaduais, o péssimo estado de conservação das estradas secundárias que ligam Rio das Flores as outras estradas e a ocorrência de uma morte por febre amarela em Belmiro Braga. Segundo Cidinha, esse episódio afetou sobremaneira os hotéis da região, que tiveram as reservas canceladas em janeiro, que é um período de férias. Ela enfatiza que atualmente o trabalho é só para sobrevivência da Florart, e que somado a isso tem a questão do próprio país, que está sem orientação.

Tais fatos deixariam as pessoas desmotivadas, sem saber o que esperar. Para ela, o futuro do país depende das políticas públicas e sem saber disso não pode falar sobre o futuro da Florart. Mesmos com todas as contingências e impasses, as atividades desenvolvidas por essa associação começam a criar desdobramentos no território de Rio das Flores. Em agosto de 2018, foi inaugurada uma unidade da FAETEC¹¹ no antigo prédio do Patronato, em Manuel Duarte, que vai oferecer cursos

¹¹ FAETEC -“**Fundação de Apoio à Escola Técnica** é uma instituição de ensino técnico pública brasileira, vinculada à Secretaria Estadual de Ciência, Tecnologia e Inovação (SECTI) do estado do Rio de Janeiro. Criada pela [Lei nº 1176/1997](#) de 21 de julho de 1987. [...] Reúne cerca de 140 unidades, atendendo a cerca de 300 mil alunos anualmente. Suas ofertas socioeducacionais elencam a formação inicial e continuada de Qualificação Profissional, o Ensino Técnico e o Ensino Superior, com uma gama de cursos diferenciados. [...] A estrutura de ensino da Fundação contribui significativamente com a mão de obra qualificada, abrindo portas para o mercado de trabalho a jovens e adultos e ajudando a fortalecer o desenvolvimento econômico e social do Estado e dos municípios fluminenses. Fatores que a tornam uma das mais importantes redes do Brasil. As unidades que integram a Rede estão divididas em: Escolas Técnicas (ETEs), Centros de Tecnologia e de Educação Profissional (CETEPs), Centros Vocacionais Tecnológicos (CVTs), Escolas de Artes Técnicas (EATs), Faculdades de Educação Tecnológica do Estado do Rio (FAETERJs) e Centros de Referência em Formação de Profissionais da Educação (ISERJ e ISEPAM)”. Fonte: Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Funda%C3%A7%C3%A3o_de_Apoio_%C3%A0_Escola_T%C3%A9cnica, acesso em abril de 2019

profissionalizantes e, dentre eles, o curso de bordado, firmando assim essa atividade no território de Rio das Flores.



Figura 150 – Visitas das alunas da FAETEC. Visita das alunas do curso de bordado ministrado na unidade da FAETC, no antigo patronato da FEBEM, em Rio das Flores. Fonte: Acervo Florart, 2018.

Por fim, a importância do projeto Ponto de Cultura para o crescimento e reconhecimento da Florart aparece em todas as falas das artesãs envolvidas mais diretamente com a elaboração, o planejamento e a prestação de contas do projeto, como também das outras integrantes que tiveram a oportunidade de viajar e fazer atividades externas com os recursos oriundos desse edital. Com a verba do Ponto de Cultura foram feitas as reformas e a compra de equipamentos para o grupo dos trançados de taboa, bem como as viagens técnicas para as cidades históricas de Minas Gerais e as visitas aos centros culturais e museus da Cidade do Rio de Janeiro.

Destaca-se que com a realização das entrevistas, as informações ligadas às parcerias, estratégias de venda e negociações, só estão presentes, principalmente, nas falas das Cidinha, Lineia e Tia Genê. E, às vezes, nas falas de Glória Magalhães e Regina Sandra, que se integra ao grupo em 2008. Hoje, o grupo de artesãs se reúne nas datas de fim de ano ou em encontros convocados pela Cidinha, no qual são repassados informes, comunicadas mudanças de procedimentos nas etapas de trabalho ou feitas consultas ao grupo sobre algum tipo de investimento ou modificação que envolva gastos extras para a Associação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a finalização desta tese interessa-me, como pesquisadora do campo de design, evidenciar como foram percebidas as ações entre o design e o artesanato ocorridas com a Florart (Associação de Artesão de Manuel Duarte e Porto das Flores), recuperando essas percepções a partir das narrativas e das memórias das principais integrantes envolvidas nesse processo. Também me interessa elencar as diversas parcerias que foram estabelecidas a partir de 2004 (SEBRAE RJ, FURNAS, prefeitura de Rio das Flores, Minc-SecCult RJ, e Rede Asta), bem como as propostas dos agentes externos, como os designers e gestores de projetos, as estratégias, as disputas e as negociações presentes nessas ações. Além disso, pretendo ainda evidenciar os valores que vão sendo atribuídos aos artesanatos em diversas instâncias (KELLER, 2016; LIMA, 2016, NORONHA, 2016) e quais sentidos estão vinculados aos trabalhos femininos de linha e agulha feitos inicialmente no contexto doméstico, como também os significados que se entrelaçam à condução das políticas públicas (TURINO, 2010; IPHAN, 2006) que passam a promover seu fomento, em programas e projetos de cunho empreendedor ligados à cultura ou ao turismo (LIMA e WALDECK, 2016; LONDRES, 2003, 2017; MAGALHÃES, A., 2017; SILVA E ARAÚJO, 2010).

Para tal, procurei localizar a possível origem do trabalho feminino e do artesanato doméstico, nos quais se integram o bordado, no contexto dessa cidade histórica do Vale do café, do território sul-fluminense. Percebem-se muitas peculiaridades nesse processo, que compreende as articulações, os procedimentos e as ações, a ponto da Florart tornar-se uma referência para o território de Rio das Flores.

Assim, para analisar e compreender as questões imbricadas nesse processo, foi necessário recuperar um pouco da história local: como este território se estrutura social e economicamente; os valores e os significados vinculados aos artesanatos; e o que foi proposto pelos projetos que promoveram ações entre o design e artesanato. Tudo isso de modo a evidenciar como essas perspectivas reverberaram no processo que ocorreu com a Florart. Desse modo, a produção de dados sobre o território e a própria Associação se entrelaçaram aos dados empíricos, nos quais foram recuperadas informações de parte das trajetórias pessoais das artesãs e salientadas as percepções das principais agentes sobre as transformações ocorridas ao longo dos 15 anos de existência da Florart, no

contexto de uma cidade do interior do estado do Rio de Janeiro (BAUER e GASKELL, 2017; CARDANO, 2017; GOLDENBERG, 2004).

Destaca-se que, à medida que o trabalho da Florart avançava, pouco à pouco o caráter empreendedor ganhava terreno, e novos sentidos e valores foram sendo atribuídos às atividades artesanais. É certo que algumas modificações foram feitas e o trabalho manual foi alçado à designação de artesanato, firmando-se como atividade coletiva na qual se procura inserir referências já consolidadas da cultura local. Com esse processo, os trabalhos manuais ultrapassam o espaço doméstico, ao mesmo tempo em que o grupo está construindo sua identidade local e seu reconhecimento social. Em outras palavras, o processo de geração de renda ocorre conjuntamente com a construção da identidade, do reconhecimento social e cultural da Florart, e especialmente da marca dessa associação.

Ressalta-se que, com o intuito de melhorar a qualidade e aumentar a produtividade, vão sendo feitas modificações nos modos de produzir as peças bordadas. Assim, as etapas de produção são particionadas, e antes o que era feito por uma única pessoa, no ambiente doméstico e coordenado com outras atividades da casa, passa a ser feito para atender às demandas que não mais pertencem ao universo doméstico. A produção destina-se a um público, voltando-se para o mercado. Desse modo, a produção de panos de prato, roupinhas de bebê, peças de vestuário e toalhas de mesa, que antes atendiam somente às demandas pessoais das artesãs, passam a ter de considerar valores e demandas do público que as consome, levando em conta não só acatar o gosto, como também às preferências e às necessidades desses compradores. Nesse âmbito, as toalhas de mesa, bordadas ou feitas com crochê para mesas que comportavam famílias numerosas às refeições, transformam-se em encomendas ou rendem-se aos formatos dos jogos americanos, mais adequados ao tamanho e ao ritmo das famílias contemporâneas, que passam a consumir e a encomendar os produtos da Florart.

Outra questão relevante vinculada a esta associação é o fato de sua produção ter sido inicialmente categorizada como trabalho manual, uma modalidade de artesanato que, segundo o antropólogo Ricardo Lima (2018)¹, despertaria pouco interesse dos pesquisadores. No processo ocorrido com a Florart, entretanto, seu trabalho foi alçado à categoria de artesanato tradicional, passando a representar o artesanato da região de Rio

¹ A relevância de pesquisa sobre grupos que se dedicam aos trabalhos manuais ou artesanato doméstico foi apontada por esse antropólogo durante a qualificação.

das Flores, depois de se tornar um Ponto de Cultura. Lima (2018) esclarece que as investigações no campo do artesanato voltariam seus esforços, mais frequentemente, para produções categorizadas como “artesanato tradicional” realizadas por grupos de baixa renda em comunidades rurais muitas vezes isoladas, ou para produções individuais categorizadas como arte popular. Em outras palavras, segundo o antropólogo, há pouco interesse dos pesquisadores do campo do artesanato para as dinâmicas dos grupos envolvidos com os trabalhos manuais ou o artesanato doméstico, que acabam dedicando-se ao artesanato tradicional das pequenas localidades rurais pouco povoadas. Dessa forma relega-se, a princípio, pouca importância ao artesanato doméstico, como inicialmente era categorizada a produção da Florart (LIMA, 2018).²

Como designer que atua desde 2000 como consultora em projetos de fomento ao artesanato, ao longo de 19 anos pude presenciar processos semelhantes ocorridos com outros grupos de mulheres que igualmente foram estimuladas a transformarem suas habilidades em atividades empreendedoras para a geração de renda, e que nem sempre sobreviveram. Ressalto que, no entanto, por algum imprevisto, ou por questões específicas presentes nesses grupos e contextos que não se relacionam às ações de design ou aos produtos em si, esses empreendimentos muitas vezes não conseguem levar à diante suas iniciativas. O que ocorre é que, com frequência, apesar do empenho por parte dos artesãos e dos designers, as coisas não dão certo por diversos fatores alheios aos esforços e aos desejos dos grupos e dos profissionais.

Além disso, fui percebendo que essas produções em diversos contextos socioculturais poderiam ser motivadas pela possibilidade de reequilíbrio emocional, como atividades de terapia ocupacional ou como a possibilidade de ações filantrópicas. E também como alternativa de gerar renda em situação de desemprego ou forma de complementar os valores recebidos com as aposentadorias. Dentre todos os diversos interesses, nota-se que poucos são os artesãos que buscariam no artesanato uma possibilidade de trabalho, praticando-o objetivamente para que este seja um empreendimento. Assim, como consultora que promove ações entre o design e o artesanato, à princípio sob a ótica do empreendedorismo, pude constatar essa peculiaridade nos projetos.

² Destaca-se que há pouco interesse dos pesquisadores do campo do artesanato, para as dinâmicas dos grupos envolvidos com os trabalhos manuais ou artesanato doméstico, que acabam dedicando-se às produções categorizadas como “artesanato tradicional” das comunidades rurais ou isoladas (LIMA, 2018)

Assim, esses grupos partem de uma ideia ainda pouco clara do que estão produzindo, são conduzidos muitas vezes por conceitos genéricos e limitados, tanto das possibilidades de atuação do design como do universo e dos significados vinculados ao artesanato, amiúde pautados por uma ideia também difusa de atender às demandas do mercado. Além disso, têm em suas estruturas agentes que exercem a função de mediadores, os quais atuam entre os artesãos e os agentes externos (designers, gestores públicos e gestores dos projetos). No caso da Florart, esse papel é exercido pela atual presidente da Associação, Cidinha Rechden.

Nesses contextos, cabe ao design trazer a inovação e ser uma ferramenta para a obtenção de qualidade, de modo a proporcionar a abertura de mercado para os produtos artesanais. Mas, em se tratando de produtos que se relacionam diretamente com valores intangíveis, como seria possível estabelecer um padrão de qualidade³ para eles? Ou ainda, como formular metas objetivas para processos que se relacionam intimamente com questões subjetivas? No meu entendimento, são questões que deveriam ser estimuladas, por parte do design, para ativar o fortalecimento ou a estruturação de processos identitários e de linguagens, bem como de autonomia para os grupos.

Ressalta-se que, desde sua criação em 2004, essa associação teve contato com consultores de diferentes formações (gestão e design). Salienta-se que os designers, na maioria dos casos, propõem intervenções estético-formais nos moldes propostos por Bonsiepe (2011). Assinala-se, no entanto, que no caso da Florart foram realizadas a criação da identidade visual e o desenvolvimento de peças de divulgação – site, cartão de visita, banners, folhetos (MARCÊNE, 2010; PINHO, 2018). E, igualmente, foram desenvolvidas oficinas e atividades lúdicas, com a finalidade de aguçar a criatividade. Também foram feitas visitas a exposições e a outros grupos produtivos, com o intuito de ampliar o repertório, bem como buscar por referências que ajudassem na criação de novos produtos a partir de exemplos locais, contemplando os vários agentes envolvidos nos processos culturais ao longo do tempo.

³ No caso do artesanato, quais parâmetros e critérios deveriam ser levados em conta para embasar a qualidade? A qualidade da execução buscaria a perfeição dos acabamentos conseguidos pela máquina? Outros aspectos mediariam a execução e a excelência dos artefatos, tais como os aspectos estéticos, funcionais ou identitários? Seria possível buscar a qualidade sem considerar o universo e os contextos em que se inserem as produções? Para pautar as discussões sobre essas questões sempre que falo de qualidade me refiro ao trabalho de Getúlio Damado, artista que desenvolveu uma linguagem própria com a qual faz muitos objetos com o reaproveitamento de toda sorte de materiais, nos quais são combinados madeiras, pregos e embalagens descartadas por meio de uma maneira bem própria.

Quando a Florart contrata diretamente os designers para atender às suas próprias demandas, é perceptível a diferença entre suas propostas e a dos designers enviados pelo SEBRAE, que buscavam atender somente aos objetivos dos projetos formulados por essa instituição, aos quais os grupos de artesãos deveriam se adequar, somente executando as soluções trazidas pelos designers, sem considerar a participação dos mesmos e suas necessidades. Com relação ao que foi proposto pelos designers, segundo a percepção das artesãs, apenas as intervenções de cunho estético foram associadas ao trabalho desses profissionais. Além disso, o termo designer só foi mencionado nas entrevistas por apenas uma dentre as treze associadas.⁴ No entanto, a participação desses profissionais foi mencionada em ações das consultorias, nas quais o que era proposto não procurava atender às questões específicas e às necessidades do grupo, porque já vinham prontas ou eram pensadas sem que houvesse a participação das artesãs e, cujo papel seria apenas a execução das peças.

Além disso, novas questões surgiram com as entrevistas. Embora aparentemente eu conhecesse muitas coisas sobre o grupo, nunca soube detalhes das trajetórias pessoais das artesãs, tais como a origem familiar, o processo de escolarização, a formação profissional, e, sobretudo, as circunstâncias em que aprenderam a bordar. E também quais significados estariam envolvidos neste processo. Durante a pesquisa de campo, destaca-se que a maior parte das artesãs aprende a bordar na escola, em disciplina obrigatória voltada para a formação social feminina. Mesmo aquelas bordadeiras que não completaram o processo de escolarização (ZOTTI, 2006) relatam que tiveram contato com o bordado no ambiente escolar ou ainda de forma coletiva ou geracional com outras mulheres que viviam ou estavam próximas aos seus núcleos familiares. Assim, busquei evidenciar os valores e os significados atribuídos aos bordados tanto na formação social das mulheres como sua representação como trabalho feminino, que vincula este saber-fazer manual ao espaço da casa (ABRANTES, 2010, 2013).

Dessa maneira, ao recuperar as formas de transmissão do bordado e de outros trabalhos de agulha e linha (DURAND, 2000; KENDRICH, 2009; SOUZA, 2012) pude perceber os valores e significados, que estão associados a esses saberes e fazeres, e como especialmente o bordado durante muito tempo ajudou a tecer o próprio lugar social e subalterno das mulheres, que eram educadas para serem donas de casa e mães

⁴ Apenas Lineia fala objetivamente da ação dos designers em sua entrevista. Cidinha menciona as ações e não usa o termo, mas em conversa informal se reconhece como designer da Florart.

(DEL PRIORE, 2014, 2016). Tal fato faz do ensino do bordado um “saber feminino”, cuja transmissão, inicialmente, é geracional (GIARD, 2017; DEL PRIORE, 2014) e domiciliar, o qual depois passa a integrar os currículos escolares de todos os estratos sociais. (CARVALHO, 2011; ZOTTI, 2006) como disciplina, cujo objetivo primordial seria contribuir na construção do papel a ser desempenhado pelas mulheres (CARVALHO, 2011; FOUCAULT, 1979; SOUZA, 2012). No Brasil, o bordado integra o currículo escolar do século XIX até os anos de 1970 (ZOTTI, 2006). Isso talvez justifique porque essa técnica é a mais praticada e está presente em 75,4% das cidades brasileiras (BORGES, 2011; IBGE, 2001).

Em cidades como Rio das Flores, cuja economia não é capaz de criar oportunidades para todos os seus habitantes, a pouca disponibilidade de postos de trabalho e o isolamento geográfico afetam, sobretudo, as mulheres. Além disso, a falta de alternativas para a formação profissional é agravada pela limitação de horários dos transportes públicos, dificultado os deslocamentos para outras cidades, que reduzem ainda mais as perspectivas de qualificação profissional, impedindo a inclusão econômica e social e a autonomia das mulheres. O que acontece na prática é que as pessoas com mais recursos buscam por formação profissional em outras localidades. Geralmente, são os homens que fazem esses deslocamentos, restando às mulheres ficar para cuidar da casa, dos filhos e das pessoas idosas. Nesse contexto, o trabalho artesanal configura-se como uma alternativa de geração de renda que se coordena com outras atividades, podendo se tornar a única atividade geradora de renda ou completar os valores recebidos com as aposentadorias.

Outro ponto que é evidenciado com a pesquisa diz respeito aos contextos e as atribuições de valores vinculados aos artesanatos. Destaca-se que as representações iconográficas (SEGALA, 2011) amplamente divulgadas dessa modalidade de trabalho ajudariam a consolidar os sentidos e os significados de determinados trabalhos artesanais, especialmente aqueles exercidos pelas mulheres. Seriam atividades vinculadas ao passado, às paisagens naturais e à casa. (ABRANTES, 2010, 2013; SEGALA, 2011). Inicialmente, são registros feitos por aquarelas, gravuras e fotos dos viajantes no séc. XIX. Posteriormente, por órgãos como o IBGE, que os divulga, sobretudo, em livros de geografia, entre 1935 e 1975. São representações que depois passam a circular em diversas publicações como os álbuns seriados (CARVALHO e TOLEDO, 2009; RAMOS, 2013). Desse modo, saliento que em todos esses processos foram amalgamados significados e sentidos ao artesanato e ao saber-fazer feminino que

ajudariam a naturalizar um lugar subalterno destas modalidades de trabalho, ligando-as ao passado, especialmente quando elas acontecem no ambiente da casa juntamente com os outros trabalhos femininos. (ABRANTES, 2010, 2013)

Outras peculiaridades vinculadas ao surgimento do território de Rio das Flores também contribuiriam com valores e significados do trabalho doméstico. Destaca-se que esse território era habitado inicialmente por povos indígenas (MAGALHÃES, R. 2017), pequenos trabalhadores e depois por um grande contingente de trabalhadores escravizados, que são trazidos massivamente no século XIX, com a expansão das fazendas de café (MARQUESE e TOMICH, 2009; SILVA, 2011; STEIN, 1961), sendo essa região responsável por cerca de 70% da safra brasileira. Ocorre que a implantação das lavouras promove drásticas modificações ambientais, bem como contribui com a conformação de valores da própria Nação Brasileira, da economia local e, especialmente, da economia mundial. Nesse período, o Brasil liderava a produção cafeeira a ponto de ditar os preços internacionais (GRINBERG e SALLES, 2017). O cultivo do café passa a atender ao consumo de massa e o capital gerado é praticamente todo reinvestido nas lavouras.

Toda a riqueza gerada deixa como legado, de um lado, o paradoxo modernidade x escravidão, com a construção das suntuosas sedes das fazendas e a implantação das ferrovias, com suas paradas e estações de trem (SALLES, 2008; SILVA, 2011). E, por outro lado, a forte concentração de capital gerado pelo café promove a devastação das matas nativas, como também contribui para a extrema estratificação social. Além disso, promove o extermínio das populações indígenas, bem como incentiva o lucrativo tráfico transatlântico de mão de obra escravizada. Contudo, destacam-se na região vários legados culturais, pelas presenças das populações indígenas e dos grandes contingentes das populações negras, as quais contribuíram com várias influências culturais e saberes artesanais que se amalgamaram nesse território (ABREU, 2018; TELLES, 2018).

Destaca-se que, com a concentração de capital, poucos recursos foram reinvestidos na região fora da economia cafeeira ⁵. E, posteriormente, com o declínio da produção do café agravado por diversos fatores como o fim da escravidão, as pragas e

⁵ O capital gerado com a exportação do café fez surgir agentes como os comissários, que intermediavam a venda dos grãos nos Portos, bem como os bancos particulares, que emprestam recursos para os períodos das entressafras, gerando as hipotecas ou a garantia das safras e da escravaria para o pagamento da dívida. Os recursos eram reinvestidos para facilitar o transporte e o beneficiamento dos grãos, e no embelezamento das sedes das Fazendas e das cidades do Vale do Café.

as secas, bem como pelo alto custo das terras e pelo endividamento dos produtores, de Rio das Flores, há o declínio econômico desse território. Depois, com o passar do tempo, a alternativa encontrada para as fazendas exauridas foi a introdução da criação de gado de corte e posteriormente de gado leiteiro. (TAVARES, 2007). Buscando gerar soluções para o desenvolvimento da economia local (SACKS, 2003) são criados projetos de turismo, a partir de 1990, nos quais a história da região é determinante e serve para a conceituação dos projetos. No entanto, estes priorizam apenas o resgate da história dos Barões do Café, desconsiderando tanto as contribuições das culturas negras como das populações indígenas. Nos projetos de turismo são incentivadas ações de cunho empreendedor para a criação de APLs (NOVAES, 2003; SACKS, 2003) e o fortalecimento de oportunidades de geração de trabalho e renda, dentre elas as atividades artesanais encontradas na região.

Para atender a todas as questões surgidas nesse contexto, são oferecidas consultorias de design e a apresentação de modelos de negócios para nortear e ajudar a consolidar essas iniciativas, de modo a adequá-las a modelos de negócios consagrados. Assim, as ações são pautadas em modelos já implantados e replicados em outras situações e contextos. E as ações de design propostas seguem e se integram às premissas dos projetos de cunho empreendedor voltados para o mercado (MASCÊNE, 2010). É certo que nas ações de design que seriam promovidas, especialmente nas voltadas para o artesanato, haveria a naturalização de alguns valores atribuídos aos artesanatos, considerando-os como produções coletivas e anônimas; como um trabalho ligado ao passado; como fazer feminino não remunerado e realizado em ambiente doméstico. Destaca-se que a naturalização de todos esses valores contribuiria para aprofundar ainda mais a hierarquia de conhecimentos entre o design e o artesanato (BENZ e LESSA, 2016), no qual o primeiro tem sua gênese ligada à inovação, à criatividade, à autoria e ao futuro, ao passo que o segundo estaria ligado à tradição, à repetição e ao passado.

Tal atitude poderia explicar porque prevaleceria nos projetos de design voltados para o artesanato a valorização da autoria das intervenções dos designers e a consagração de seu estilo, o qual muitas vezes é disseminado como um modelo em outros grupos atendidos pelos mesmos profissionais, ainda que estejam em contextos diferenciados, enfatizando, desse modo, a Marca dos designers, como uma assinatura, e

não o desenvolvimento e a construção da Marca dos grupos⁶. Ressalta-se que, além de tudo, essa modalidade de intervenção não ajudaria na consolidação da produção artesanal de maneira mais prolongada, bem como no fortalecimento do artesanato como uma marca que integra um negócio, do mesmo modo como ocorre com qualquer outro tipo de empreendimento. E, ao situarmos essa questão dentro da seara dos negócios, por exemplo, esses grupos buscam sua diferenciação por meio da estruturação de suas marcas⁷ como bem intangível de valor comercial e patrimonial, de tal modo a funcionar como uma estratégia concorrencial frente a outros empreendimentos. Em outras palavras, no mundo dos negócios as Marcas comerciais são bens patrimoniais das empresas e um designer não deveria usar as mesmas soluções para clientes diferentes.

Partindo dessa premissa, haveria certa contradição do ponto de vista empreendedor quando há a disseminação do estilo e da assinatura do designer nas intervenções das produções artesanais, nas quais muitas vezes a metodologia de projeto é confundida com a adoção da linguagem dos designers pelos grupos artesanais. Destaca-se que esse tipo de ação se limitaria às questões estético-formais dos produtos nos termos que coloca Bonsiepe (2011), quando estabelece as modalidades de aproximação entre o design e o artesanato, deixando, assim, de lado o processo e a construção da identidade do empreendimento artesanal. Ao adotar tal procedimento, nada seria proposto pelo design, do ponto de vista da inovação, se os projetos já partem de conceitos e valores que foram atribuídos, naturalizando-os sem que haja qualquer questionamento quanto ao que levaria a criação das hierarquias entre os campos, bem como a desvalorização e a categorização do artesanato doméstico como subalterno. Além disso, nesse caso, no meu ponto de vista ocorre que as ações de design não são capazes de criar ou ajudar tanto na atualização como na produção de novos sentidos e significados para os artesanatos.

No caso específico das ações de turismo realizadas no Vale do Café que propõem o resgate histórico da região, a pesquisa da história local não incorporou uma

⁶ A Marca de uma empresa caracteriza-se por sua identidade comercial, que a faz se diferenciar das demais concorrentes. É um bem que tem valor comercial a ponto de ser negociado no mercado como um ativo econômico.

⁷ Visitei uma cooperativa de bordadeiras na região do Minho, em Portugal, que estruturou a construção do bordado da região - o bordado dos lenços dos namorados -, como uma marca regional cujo repertório visual é praticado por bordadeiras, mas também é aplicado em vários outros produtos industrializados impressos nas superfícies de canecas, *mouse pads*, tecidos ou bordados de forma mecânica em sapatos e bolsas. A estratégia adotada por Portugal foi criar marcas regionais para os bordados e eventos que promovem a circulação de turistas e compradores. Assim, foram criadas as marcas para identificar e certificar os bordados da região dos Açores, da região da ilha da Madeira e da região do Minho.

visão da historiografia mais recente, com a qual é considerada a diversidade presentes nos territórios, bem como as contribuições culturais. Tal fato acaba limitando os projetos apenas à história dos Barões do Café. Da mesma maneira que não se procurou estimular nessas produções um novo lugar para o trabalho das mulheres e um espaço de valorização para suas narrativas.

É certo que muitas contradições estariam presentes desde as primeiras ações de valorização dos artesanatos. Por essa razão, precisamos estar atentos para que tantos os valores como certas situações não sejam naturalizadas, de modo a não permitirem que outras possibilidades sejam criadas para dar visibilidade aos grupos, para que de fato consigam promover a autonomia, tanto do ponto de vista autoral como de sustentabilidade. É necessário que essas ações se transformem em ações de afirmação, indo além dos discursos de inserção social e geração de renda. Apesar das contradições e das lacunas, bem como da naturalização de alguns conceitos, ressalta-se o relevante papel das políticas públicas e de todas as ações com as quais a Florart contou para o seu surgimento e fortalecimento, especialmente em um momento no qual os discursos passam a enfatizar a existência do Estado mínimo e os valores neoliberais voltam a pautar as políticas públicas.

Além disso, salienta-se que no processo ocorrido com a Florart a mediação exercida por Cidinha Rechden e sua visão empreendedora foram primordiais, se aproximando das colocações de Sarasvathy (2001) em relação às estratégias criadas para os negócios de caráter difusos, quando há adoção da postura de *effectuation* – uma postura gerencial que, segundo essa pesquisadora, requer para sua construção a escuta e a capacidade de observar e se adequar às situações, transformando-as em oportunidades. Destaca-se que a habilidade de observação de Cidinha Rechden, sua grande capacidade de escuta e o estímulo para o crescimento dos agentes que estão envolvidos nesse processo, transformaram o trabalho manual nos artesanatos da Florart, de modo que a Associação passou a ser reconhecida como Ponto de Cultura de Artesanato de Rio das Flores, no Vale do Café, firmando a Marca da Florart na região.

Assim, com a finalização da pesquisa, evidencio o processo ocorrido com a Florart, tendo por base as narrativas das artesãs, como são percebidas as ações entre o design e artesanato, procurando identificar valores e significados presentes nos dois campos, de modo a localizar brechas nas ações ocorridas entre eles, e assim estimular a criação de alternativas para a atuação do design nas várias instâncias dos artesanatos, para atribuições de novos valores e novos significados. Dessa maneira, espero contribuir

para que os artesanatos possam romper o lugar de anonimato, da hierarquização, passando a ser entendidos como alternativas econômicas que têm peculiaridades e lógicas próprias que os conceituam e os impulsionam. E também para que o design seja pautado por abordagens projetuais mais próximas das reais necessidades e contextos, superando, assim, a mera adoção de modelos prescritivos para a resolução das questões presentes em cada situação de projeto, recuperando seu papel social ao voltar-se para as pessoas e para “questões de um mundo real” como propôs Papanek (CARDOSO, 2011).

Contudo, para que isso aconteça é necessário que mais pesquisas sejam realizadas nesse campo, de modo a ampliar as conexões com outros campos de conhecimento, favorecendo que os conteúdos das investigações possam ser compartilhados entre designers, gestores e artesãos. E, dessa maneira, sejam renovados os valores, bem como propiciadas formas mais democráticas, construtivistas e colaborativas de se pensar e fazer design. E, no caso específico do campo do artesanato, que os projetos sejam capazes de mobilizar mais pessoas, especialmente as mais jovens, motivando-as a participar e a integrar os processos dando continuidade às produções.

Por fim, com esta pesquisa buscou-se dar visibilidade ao processo da Florart, destacando o encontro entre os campos do design e do artesanato como um espaço promissor para a atuação projetual dos designers, destacando-se a importância das ações das políticas públicas, das agências de fomento e das parcerias estabelecidas, bem como todas as questões imbricadas de maneira singular, presentes no surgimento dessa associação. Percebo que, neste momento, ao mesmo tempo em que se encerra o ciclo do doutoramento, também se inauguram outras possibilidades de desdobramentos para novas investigações, especialmente, sobre o bordado e o universo feminino que aprofundarei brevemente em futuros estudos.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ABRANTES, Vera Lucia Cortes. **Imagens do trabalho feminino no Brasil**: um estudo sobre a produção fotográfica de Tibor Jablonszky (1952-1968). Tese de doutorado apresentada no programa de pós-graduação em memória social da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2010, p. 26-38.

_____. O arquivo fotográfico do Instituto Brasileiro de Geografia Estatística e o olhar de Tibor Jablonszky sobre o trabalho feminino. **História, Ciência, Saúde – Manginhos**, Rio de Janeiro, v.20, n.1, jan-mar. 2013, p. 289-306.

ABREU, Martha. Canções escravas. In: SCHWARCZ, Lilian M.; GOMES, Flávio. (Orgs.). **Dicionário da Escravidão e Liberdade**. 1ªed. São Paulo: Companhia das letras, 2018, p. 130-136.

ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e impasses**: Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães e o Design no Brasil. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2014.

ANTONIO, Rabib Floriano. A contribuição do Vale Médio do Rio Paraíba na formação do mercado internacional de café do século XIX: um panorama histórico. In: **Anais do III Congresso Brasileiro de História Econômica e 10ª Conferência internacional de História de Empresas**, Anais. Curitiba, 2011. Fonte: Disponível em: <http://www.abphe.org.br/ix-congresso-brasileiro-de-historia-economica-e-10-conferencia-internacional-de-historia-de-empresas?trabalhos=rabib+antonio>, acesso em fevereiro de 2019.

BAUER, Martim W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. 13ªEd. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

BENZ, Ida; LESSA, Washington D. Reflexões sobre uma relação assimétrica entre designers e artesãos. **Estudos de Design**, Rio de Janeiro: v. 24, n. 1, 2016, p. 1-22.

BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, [2011] 2013.

BORGES, Adélia A **cultura popular no Brasil contemporâneo**. In: ANTICORPO-ANTIBODIES. Fernando e Humberto Campana 1989-2009: catálogo da exposição no CCBB. [S.l.]: Vitra design Museum, 2009, p. 83-92.

_____. **Design + artesanato**: o caminho brasileiro. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

CARDANO, Mario. **Manual de pesquisa qualitativa**: a contribuição da teoria da argumentação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 3ª Ed. São Paulo: Blucher, 2008.

_____. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CASTRO, Sônia Rabello de. *Edições do Patrimônio: Coletânea de Leis sobre preservação do patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006.

CARVALHO, M. M. C. DE; TOLEDO, M. R. DE A. A Biblioteca da Educação de Lourenço Filho: Uma Coleção a Serviço de um Projeto de Inovação Pedagógica - Lourenço Filho Education Library: *A Collection in the Service of a Pedagogic Innovation Project*. **Quaestio - Revista de Estudos em Educação**, v. 8, n. 2, p., 3 nov. 2009.

CARVALHO, Mariana Diniz. **Colégio Nossa Senhora do Bom Conselho**: educando as donzelas de Taubaté. Trabalho de conclusão do Curso de especialização de professores em história. Universidade estadual de Campinas, UNICAMP, 2011. Disponível em: http://www.rededosaber.sp.gov.br/portais/Portals/84/docs/tcc/REDEFOR_1ed_TCC_Mariana%20Diniz%20de%20Carvalho.pdf – Acesso em 2018.

ENTREARTES, 2011, s/n.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias e conversas de mulher**. 2ªed. São Paulo: Planeta, 2014.

_____. **História da gente brasileira: Volume 2: Império, 1822-1889**. São Paulo: LeYa, 2016, p. 51 – 337.

DURAND, J.-Y. **Bordar: masculino, feminino**. Seção de Antropologia, Universidade do Minho, Guimarães, Portugal. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5480/3/BORDAR.pdf>. Acesso em 2015.

FRANZATO, Carlo. Prefácio. In: Manzini, Ezio. **Design: quando todos fazem design**: um a introdução para o design para a inovação social. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2017, p. 7-9.

FREITAS, Sydney. Apresentação. TEIXEIRA, Eduardo Ariel de Souza; ABREU, Leonardo Marques de. (Org). **Técnicas de Pesquisa para Design**. 1ªEd. Rio de Janeiro: Topbooks, 2018, p. 7-13.

FROTA, Lélia. Artesanato: tradição e modernidade em um país em transformação. In: VELHO, Gilberto (et alii). *Cultura material: identidades e processos sociais*. **Série Encontros e Estudos 3**. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 2000, p. 23-46.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GIARD, Luce. Sequências de gestos. In: CERTEAU, Michel de; (Et alii). **A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar**. 12ªed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017, p. 271-276.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**. Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

HENDRICK, Helen Winthorpe. **Enciclopédia do Bordado**. São Paulo: Ambiente e Costumes editora, 2013.

INGOLD, Tim. **Making**: anthropology, archaeology, art and architecture. London: Routledge, 2013, p. 37.

KALIL, Glória. **Mulheres Fictícias**. Coleção moda brasileira: Ronaldo Fraga. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

KELLER, Paulo F. O artesão e a economia do artesanato. In: SANTOS, Denilson M; NORONHA, Raquel G.; CARACAS, Luciana B.; CESTARI, Glauba A. do V. (Orgs.). **Artesanato no Maranhão**: práticas e sentidos. São Luis: EDUFMA, 2016, p.57-87.

LAU, Percy. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24538/percy-lau>>. Acesso em: 03 de Fev. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

LEITE, João de S. (org.). **Aloísio Magalhães: bens culturais no Brasil, um desenho projetivo para a nação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

LÉVI-STRAUSS, Laurent. Patrimônio Imaterial e Diversidade Cultural: o decreto para a proteção dos bens imateriais. **Revista Tempo Brasileiro**, out-dez.- nº147 – 2001. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 23-27.

LIMA, Ricardo G. **Objetos: percursos e escritas culturais**. São José dos Campos: Centro de Estudos da Cultura Popular/Fundação Cassiano Ricardo, 2010, p.147-149.

_____. **O povo do Candéal**: caminhos do barro. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012, p. 41-49.

_____. Prefácio. In: SANTOS, Denilson M; NORONHA, Raquel G.; CARACAS, Luciana B.; CESTARI, Glauba. A. do V. (Orgs.). **Artesanato no Maranhão**: práticas e sentidos. São Luis: EDUFMA, 2016, p.7-10.

LIMA, Ricardo; WALDECK, Guacira In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (Orgs.). **A mão do povo brasileiro**: 1969/2016. São Paulo: MASP, 2016, p.86-96.

LONDRES, Cecília. O Centro Nacional de Referência Cultural: a contemporaneidade do pensamento de Aloísio. In: LEITE, João de S. (Org.). **A herança do olhar**: o design de Aloísio Magalhães. Rio de Janeiro: Arteviva, 2003, p. 228-239.

_____. **O patrimônio em processo**. Trajetória da política federal de preservação no Brasil. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

MAGALHÃES, Aloisio. Bens culturais do Brasil: um desenho projetivo para a nação. Leite, João de S. (Org). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

MAGALHÃES, Rodrigo. **Descoberto da Mantiqueira**: O Sertão Proibido do Rio Preto. 1ª ed. Rio de Janeiro: Interagir, 2017, p. 17 – 157.

MANZINI, Ezio. **Design para inovação social e sustentabilidade**: comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

_____. **Design, quando todos fazem design:** uma introdução ao design para a inovação social. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2017.

MARQUESE, Rafael; TOMICH, Dale. O Vale do Paraíba escravista e a formação mundial do café no século XIX. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo. (org.). **O Brasil Imperial: Volume II - 1831-1870**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, p. 341- 383.

MASCÊNE, Durcelice C; TEDESCHI, Mauricio. **Termo de referência:** atuação do Sistema SEBRAE no artesanato. SEBRAE: Brasília: [2004] 2010.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MENDES, Claudia. **Nos livros infantis ilustrados de Roger Mello, uma viagem pela diversidade cultural brasileira**. <http://www.ibby.org/index.php?id=1048>. Acesso em agosto de 2011.

MUAZE, Mariana; SALLES, Ricardo. **O Vale do Paraíba e o Império do Brasil:** nos quadros da escravidão. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2015 p. 11-99.

MILLS, C. W. **Sobre o Artesanato Intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

NORONHA, Raquel. Corpo e saber-fazer: da cosmologia à política. In: SANTOS, Denilson M; NORONHA, Raquel G.; CARACAS, Luciana B.; CESTARI, Glauba A. do V. (Orgs.). **Artesanato no Maranhão:** práticas e sentidos. São Luis: EDUFMA, 2016, (p. 17-44).

NOVAES, Washington. Inclusão social pelo trabalho. In: SACHS, Ignacy. **Serviço de apoio às micro e pequenas – Inclusão Social pelo trabalho:** desenvolvimento humano, trabalho decente e o futuro dos empreendedores de pequeno porte. Rio de Janeiro: Garamond/PNUD, 2003, p. 18-45.

OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. **Museu de Folclore Edison Carneiro:** poder, resistência e tensões na construção da memória da cultura popular brasileira. Tese de Doutorado apresentada no Programa de Pós Graduação em Memória Social na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011. Fonte: <http://hdl.handle.net/unirio/12054>, acesso em setembro de 2019.

RAMOS, Maristela Pessoa. **Getúlio Damado e Roger Mello:** conexões entre o campo da arte e o universo lúdico infantil. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro: UERJ, 2013.

RAMOS, Maristela Pessoa; LESSA, Washington Dias; OLIVEIRA, André Ribeiro de. CAUSATION E EFECTUATION E A CRIAÇÃO DA REDE ASTA: INOVAÇÃO NA VENDA DIRETA DE ARTESANATO. In: **Anais do SPGD 2017**. Anais. Rio de Janeiro(RJ) PPDESDI, 2018. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/SPGD_2017/61724-CAUSATION-E-EFECTUATION-E-A-CRIACAO-DA-REDE-ASTA--INOVACAO-NA-VENDA-DIRETA-DE-ARTESANATO>. Acesso em: agosto 2019

RAMOS, Silvana P. Políticas e processos produtivos do artesanato brasileiro como atrativo de um turismo cultural. **Rosa dos Ventos**, 5 (1), UCS, Jan-mar, 2013, p. 44-59.

SACHS, Ignacy. **Serviço de apoio às micro e pequenas – Inclusão social pelo trabalho**: desenvolvimento humano, trabalho decente e o futuro dos empreendedores de pequeno porte. Rio de Janeiro: Garamond/PNUD, 2003, p. 49-111.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. A construção de representações nacionais: os desenhos de Percy Lau na Revista brasileira de geografia e outras “visões iconográficas” do Brasil moderno. **Anais do Museu Paulista**, Vol 13, nº 002. São Paulo, 2005.

SALLES, Ricardo. **E o Vale era o escravo**: Vassouras, século XIX. Senhores e escravos no coração do Império. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 179-211.

SARASVATHY, Saras D. *Causation and effectuation: toward a theoretical shift from economic inevitability to entrepreneurial contingency*. **Academy of Management Review**, 26 (2), 2001, p. 243-288.

SARGAÇO, Nina. Memória do bordado. **A Casa Bordada** (acervo da Acasa Museu Brasileiro. Centro de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB) – SEBRAE. Rio de Janeiro, 2018.

SEGALA, Lygia. Dossiê: Literatura e formação da consciência nacional. **Antropolítica**. Niterói, nº 30, 2011.

SILVA, Anníbal Affonso Magalhães. **O legado dos trilhos**: Inventário das estradas de ferro em Rio das Flores. Projeto Memória e Patrimônio, Produção de Projetos e Pesquisa, Estudos e Documentos de Inventariação do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – INEPAC/Secretaria de Cultura. Rio de Janeiro: INEPAC, 2011.

SILVA, Frederico A. B. da; ARAÚJO, Herton E. (Orgs.). **Cultura viva**: avaliação do programa arte educação e cidadania. Brasília: IPEA, 2010.

SOUZA, Maisa F. **O bordado na Arte Educação**. Trabalho de conclusão do Curso de Artes Plásticas, habilitação em Licenciatura, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. UNB, 2012.

STEIN, Stanley J. **Grandeza e decadência do café**: no vale do Paraíba. São Paulo: Brasiliense, 1961, p.143.

TAVARES, Miguel S. **Rio das Flores**. Cruz Quebrada: Oficina do Livro, 2007, p. 530-531.

TELLES, Lorena. Amas de Leite. In: SCHWARCZ, Lilian M.; GOMES, Flávio. (Orgs.). **Dicionário da Escravidão e Liberdade**. 1ªed. São Paulo: Companhia das letras, 2018, p. 99-129.

TURINO, Célio. **Ponto de cultura**: o Brasil de baixo para cima. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: NUNES, Edson de O. **A aventura sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

ZOTTI, Solange Aparecida. Organização do ensino primário no Brasil: uma leitura da história do currículo oficial. In: Anais do VII Seminário Nacional de Estudos e

Pesquisas: História, Sociedade e Educação no Brasil – HISTEDB (7 : 2006: Campinas, SP). ISBN: 85-7713-020.7). Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2006.

Disponível em:

http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_histedbr/seminario/seminario7/TRABALHOS/S/Solange%20aparecida%20zotti.pdf

SITES

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/braliliana/>, acesso em abril de 2019.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1866/victor-frond>, acesso em 2019.

<http://janetecosta.arq.br/arquivos/projeto>, acesso em 2019

<http://redeasta.com.br/>, acesso em abril de 2017

<http://www.acasa.org.br/biblioteca/texto/511> - acesso em maio de 2011

http://www.artesol.org.br/rede/membro/mestre_espedito, acesso em 2019.

<http://www.atoar.org.br/historico.htm>, acesso em 2019.

<http://www.campanas.com.br>, acesso em maio de 2011

<http://www.cnfcp.gov.br>, acesso em maio de 2011

<http://www.cnfcp.gov.br>, acesso em novembro de 2017.

http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=1. Acesso em 2017.

<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e1-1c64-a3d9-e040-e00a18064a99>, acesso abril de 019.

<http://www.ecodesenvolvimento.org/parceirosecod/parceiros-apoio/fundacao-avina#ixzz4VybwgXMr>, acesso em maio de 2017

<http://www.festivalvaledocafe.com.br/>, acesso em junho de 2018.

<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/furnas-centrais-eletricas-s-a>, acesso em setembro de 2019.

<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/servico-brasileiro-de-apoio-as-micros-e-pequenas-empresas-sebrae>, acesso em setembro de 2019

<http://www.inpi.gov.br/menu-servicos/indicacao-geografica>, acesso em 2018.

<http://www.mdic.gov.br/index.php/micro-e-pequenas-empres>, acesso em 2019.

<http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Teses/Tese8.pdf>, acesso em 2019

<http://www.museuafro.ufma.br/site/index.php/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade-1938>, acesso em 2017

<http://www.oitbrasil.org.br/content/o-que-e-trabalho-decente>, acesso janeiro-2017

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D83290.htm, acesso em 2013

<http://www.portaldoempreendedor.gov.br/menu-rodape/sobre-o-portal-1>, acesso em 2019

<http://www.riodasflores.rj.gov.br/>, acesso em 2019

<http://www.rioeduca.net/sobrenos.php>, acesso em 2018

<http://www.ronaldofraga.com.br>, acesso em 2011

<http://www.transparencia.rj.gov.br>, acesso em 2017

<https://adoro.farmrio.com.br/re-farm>, acesso em 2018

<https://aupa.com.br/plataforma-digital-da-rede-asta-conecta-artesaos-aos-seus-consumidores-finais>, acesso em abril de 2019

<https://blogdoims.com.br/gautherot-e-os-dias-de-trabalho/>, acesso em 2019

<https://ebtbrasil.wordpress.com/2010/06/19/empreendedorismo-e-inovacao-por-schumpeter>, acesso em 2017

<https://ensinarhistoriajoelza.com.br/contrastes-sociais-brasil-colonia-debret>, acesso em 2019

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/ronaldo-fraga/>, acesso em 2013

https://pt.wikipedia.org/wiki/Funda%C3%A7%C3%A3o_de_Apoio_%C3%A0_Escola_T%C3%A9cnica, acesso em abril de 2019

<https://www.bemglo.com/departamento/135137/26/rede-asta>, acesso em 2019

<https://www.google.com.br/maps/place/Manuel+Duarte,+Rio+das+Flores+-+RJ,+27660-000/@-22.0888976,-43.5615783,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x98db5a35f21d6f:0x60cb525d2c074b2a!8m2!3d-22.088722!4d-43.5591927>, acesso em 2014 e 2019.

<https://www.ibge.gov.br> acesso em 2017

<https://www.mercadoasta.com.br>, acesso em 2019

<https://www.plataforma.escolasta.com.br>, acesso em abril de 2019

<https://www.plataformaasta.com.br>, acesso em abril de 2019

https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/pt/wipo_pub_tk_5.pdf, acesso em 2019.

https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret_sn/1991/decreto-35195-21-marco-1991-534047-publicacaooriginal-18143-pe.html, acesso em 2013

Know-how-Definition and More from the Free Merriam-Webster Dictionary, acesso em 2019