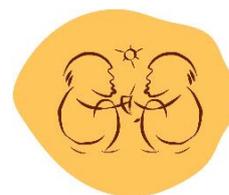


O Artesanato em Mato Grosso do Sul

ou Um Pouco de Rigor Conceitual sobre a Organização
Técnica do Trabalho¹



Gilberto Luiz Alves²



¹ Estudo produzido no interior do projeto *Propostas de desenvolvimento regional em Mato Grosso do Sul e suas implicações culturais e ambientais*, financiado pela Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Anhanguera-UNIDERP. O texto foi publicado em ALVES, Gilberto Luiz. **Arte, artesanato e desenvolvimento regional**: Temas Sul-Mato-Grossenses. Campo Grande, MS: Editora UFMS, 2014, p. 45-86.

² Doutor em Educação pela UNICAMP. Professor aposentado da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e professor pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Meio Ambiente e Desenvolvimento Regional da Universidade Anhanguera-UNIDERP.

1. Introdução

ou por Um Pouco de Abordagem Científica na Área do Artesanato

Este trabalho objetivou construir uma visão geral do artesanato em Mato Grosso do Sul³. Para tanto, enfrentou dificuldade ao realizar a classificação de diferentes modalidades de atividades artesanais. Tal dificuldade se radicou na opção por se distanciar das classificações comuns, todas elas marcadas por uma limitação essencial, pois nunca tomam a organização técnica do trabalho artesanal como eixo norteador. Limitam-se à descrição de aspectos formais do artesanato. O objetivo central dessas classificações é o de estabelecer limites entre o que é artesanato e o que não é. Contudo, até para atender a esse objetivo, elas terminam sendo inócuas pois se tornam letra morta de fato⁴.

A partir da organização técnica do trabalho artesanal e das razões que estiveram em suas origens, o artesanato foi distribuído em três modalidades: **artesanato ancestral, artesanato espontâneo e artesanato induzido**.

O **artesanato ancestral** envolve tanto o artesanato indígena quanto o produzido por grupos sociais precariamente articulados ao funcionamento da sociedade capitalista. É um artesanato de caráter coletivo. As atividades artesanais correspondentes tendem a reiterar, no geral, os procedimentos, as técnicas, a utilização de recursos naturais e a divisão sexual do trabalho praticados por gerações anteriores. É um artesanato telúrico, pois estreitamente ligado à terra e ao espaço onde é produzido, traço que se manifesta perceptivelmente nos seus produtos.

³ Deram informações importantes à elaboração deste relatório de pesquisa Ana Carla Borges Madrid, da Unidade de Comércio, Indústria e Serviços do SEBRAE, MS, Arlene Barboza Vilela, Coordenadora da Gerência de Desenvolvimento de Atividades Artesanais da Fundação de Cultura de MS, bem como Carmen Lúcia Whitlock, Assistente da mesma Gerência, e Ricardo Alexandre Moraes Fernandes, da Casa de Massabarro. Indiana Marques merece agradecimento especial, pois generosa e aberta a longas conversas. Todos estão isentos de responsabilidade pela interpretação dos dados fornecidos.

⁴ O Regulamento dos procedimentos de análise, classificação e registro do artesanato em Mato Grosso do Sul afirma no Art. 1, inciso II, letra a, que "não será considerado artesão" quem realiza atividade que implique "divisão do trabalho". Repete, literalmente, o que dispõe a Portaria n. 29, de 05 de outubro de 2010, da Secretaria de Comércio e Serviços do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, publicada no Diário Oficial da União de 06.10.2010. Contudo, muitas das novas modalidades de artesanato, especialmente as que se instauraram e se desenvolveram por indução do SEBRAE, incorporam a divisão do trabalho. Aqueles que já transitaram do artesanato para a manufatura têm interesse em ser considerados artesãos, legalmente, em função de favores tributários concedidos pelo Decreto n. 10503, de 02.10.2001, firmado pelo Governador do Estado de Mato Grosso do Sul.

O **artesanato espontâneo** é produzido individualmente por pessoas simples, que, no passado, exerceram atividades econômicas que lhes permitiram ter certo domínio teórico-prático compatível ao que, no futuro, se caracterizaria como artesanato de peças ornamentais. Foram oleiros muitos ceramistas; foram carpinteiros ou marceneiros muitos entalhadores em madeira; foram seleiros ou peões diversos artífices de peças em couro. De início, quase sempre, entregavam-se ao artesanato sem visar finalidade econômica. Respondiam a uma necessidade interior e sentiam tal prazer ao realizar o seu fazer que o identificavam como exercício de lazer. Com o tempo, começaram a vender seus produtos, complementando, assim, seus rendimentos. Alguns conseguiram sucesso e passaram a viver de sua nova atividade. O *artesanato espontâneo* é, também, a principal reserva daqueles artesãos que, pela perfeição de seus produtos, pelo apuro técnico, pela sistemática busca de beleza e pela criatividade, são guindados à condição de artistas. Portanto, o *artesanato artístico*, em especial, quase sempre deriva e é um desenvolvimento do *artesanato espontâneo*. Mas, acentue-se, se essa via de acesso ao *artesanato artístico* é dominante, não exclui outras mais raras.

O **artesanato induzido** vem se tornando dominante em nossos dias. Muitas iniciativas filantrópicas veem no desenvolvimento do artesanato uma válvula de escape para tirar crianças e jovens que vivem situação de risco nas ruas ou para populações marginalizadas em guetos de pobreza. A instituição mais atuante nessa seara é o SEBRAE, que entende o *artesanato como negócio* e prega a necessidade de que todo artesão seja *empreendedor*. As exigências do mercado são o norte para o artesão pensar e aperfeiçoar os seus produtos. Resistência e aparência das peças artesanais, produção com certa escala, a dedicação exclusiva do artesão à sua atividade, prêmios, feiras e rodas de negócio quebram com a visão do artesanato como fonte de lazer e de *complementação de renda*. Os novos artesãos incorporam essa visão difundida pelo SEBRAE e, gradativamente, contratam aprendizes e instauram a divisão do trabalho nos seus ateliês e oficinas. Para completar o quadro de pressão para impor essa tendência no campo do artesanato, as próprias políticas públicas, cada vez mais acentuadamente, vêm postulando o *empreendedorismo* e a concepção de artesanato como negócio, priorizando medidas de apoio que excluem o *artesanato ancestral* e o *artesanato espontâneo*.

Ao fazer a descrição dessas diferentes modalidades de artesanato em Mato Grosso do Sul, afloraram naturalmente suas potencialidades e estrangulamentos. A cerâmica tornou-se o eixo norteador da análise, resultado que não fora previsto, mas compreensível, pois ela envolve, de forma muito expressiva, as três categorias apontadas. Contudo não foi dada exclusividade à cerâmica nessa função, agregando-se,

quando necessárias, análises baseadas em artesanato de produtos de madeira e de mármore.

Alerte-se, finalmente, para o fato de que este trabalho procurou tangenciar a barafunda conceitual e o jargão acrítico que cercam o artesanato, sistematicamente reforçados pela mídia e, inclusive, por análises ditas especializadas. São exemplos os discursos que alardeiam o artesanato como “*expressiva manifestação da cultura popular*” (Rev. CoMCultura, 2005, p.13; CAMPO GRANDE, 2009, p. 50); que fazem a apologia do “*artesanato tradicional, de raiz, que carrega a marca cultural de uma comunidade*” (CAMPELO, 2001, p. 10) ou, canhestamente, afirmam que o artesanato, “*hoje, é a contrapartida à massificação e à uniformização de produtos globalizados, promovendo ao mesmo tempo o resgate cultural e a identidade regional*” (OKAMOTO, 2008, p. 7). Ao longo do trabalho foi aprofundada a crítica explícita a esses (des)entendimentos.

2. O Artesanato na História ou Um Pouco de Teoria

O uso pouco rigoroso do termo artesanato, em nosso tempo, fez com que se perdesse o seu conteúdo histórico. Isto é, a veiculação do termo no âmbito do senso comum relegou ao esquecimento o fato de que, antes da consolidação do modo de produção capitalista, todos os trabalhadores eram artesãos.

Trabalhador típico dos modos de produção anteriores ao capitalista, o artesão dominava teórica e praticamente o processo de trabalho naquela atividade que lhe fora atribuída pela divisão social do trabalho. Um sapateiro, por exemplo, tinha o domínio teórico do projeto de produção de sapatos e, ao mesmo tempo, conhecia todas as operações práticas exigidas pela sua confecção. Desde a seleção do couro, os cortes, as costuras até a aplicação dos instrumentos necessários a essas operações, a execução era realizada com proficiência e perfeição. Por realizar atividade que exigia tanto os recursos de seu cérebro quanto a habilidade de suas mãos, se diz, apropriadamente, que o artesão era um trabalhador qualificado. (ALVES, 2004, p. 129-39).

A partir de certo estágio de desenvolvimento da sociedade feudal, o conhecimento teórico-prático dos artesãos foi apropriado pela corporação de ofício. Instituição organizada com base nas atividades produzidas pela divisão social do trabalho, cada corporação constituiu o conhecimento correspondente a certo ofício em *segredo*, só dominado pelo mestre e pelos oficiais, e passou a controlar a quantidade de aprendizes

em formação e os preços dos produtos. Tornou-se, enfim, um instrumento providencial para inibir a competição.

Enquanto instituição feudal que colocava óbice à concorrência, a corporação foi criticada pelos pensadores burgueses, em especial no século XVIII, ávidos por ver triunfar uma sociedade baseada em leis de mercado onde imperaria a livre competição. Em **A riqueza das nações**, Adam Smith denunciou sistematicamente os obstáculos postos pelas corporações ao desenvolvimento da riqueza material. (SMITH, 1965, p. 4-5, 1213).

Mesmo antes de ser instaurada a sociedade capitalista, numa época da história em que a Igreja Católica e a nobreza ainda tinham o domínio do Estado feudal, a burguesia já realizava transformação profunda no processo de trabalho, ampliando a base material de seu enriquecimento e de seu fortalecimento político. Encetou, em especial, a criação e desenvolvimento das manufaturas. Utilizando a base técnica do artesanato, as manufaturas burguesas ensejaram a divisão do trabalho. As operações constitutivas do processo de trabalho foram decompostas e atribuídas a trabalhadores especializados, desde então executores de uma ou algumas poucas dessas operações. Diversos trabalhadores, operando de forma combinada, passaram a produzir uma quantidade maior de produtos em relação ao número esperado de artesãos independentes. Esse aumento da produtividade do trabalho correspondia, portanto, a relevante transformação econômica, pois se atrelava à descoberta de uma nova força produtiva determinada pelo caráter social do trabalho.

Por não romper com a base técnica do artesanato, nas manufaturas os trabalhadores ainda manipulavam os instrumentos de trabalho. Mas, desde então, sobretudo com a consolidação da sociedade capitalista, a divisão do trabalho só iria se aprofundar de forma a especializá-los cada vez mais. Com a Revolução Industrial essa especialização chegou ao paroxismo quando retirou as ferramentas das mãos dos trabalhadores e as embutiu na máquina-ferramenta. Com essa nova base técnica pertinente à fábrica moderna o trabalhador transformou-se em “*acessório consciente*” ou “*apêndice da máquina*” (MARX, s.d., p. 555). A decorrente objetivação do trabalho correspondia, ao mesmo tempo, à sua simplificação, que demandava, portanto, menor conhecimento e menor habilidade do trabalhador.

Na contracorrente, as corporações continuavam propugnando a formação de um trabalhador qualificado e limitando o número de aprendizes, colocando-se contra a tendência histórica de desenvolvimento das forças produtivas associada à especialização da força de trabalho. Por isso, empunhando a bandeira da livre competição, a Revolução

Burguesa, no plano político, e a Revolução Industrial, no plano econômico, varreram e destruíram as corporações.

Mesmo com a instauração da manufatura nos albores da época moderna e, depois, da maquinaria mecânica e inclusive da maquinaria automática, em nosso tempo, não foram destruídas algumas formas de artesanato. Nos ramos de produção apropriados pela manufatura e pela máquina moderna, o artesanato sucumbiu e desapareceu. Mas, não merecendo prioridade do capital, alguns ramos não foram revolucionados pela modernização, sobretudo nas regiões menos desenvolvidas do universo. Nelas, formas artesanais de trabalho foram preservadas. Mesmo no chamado mundo desenvolvido, em suas regiões mais pobres, fenômeno semelhante ocorreu. Daí o porquê de os ancestrais terem legado a muitos trabalhadores, ainda no século XX, algumas atividades artesanais⁵. Daí, também, a procedência da designação *artesanato ancestral* para classificá-las.

Sobre a pobreza como condição de preservação do artesanato, um olhar sobre o Brasil reforça o quadro geral construído. As regiões materialmente menos desenvolvidas do País são decantadas como celeiros de expressivas atividades artesanais. Publicação oficial do SEBRAE arrola muitas dessas regiões, que passaram a se constituir polos de desenvolvimento do artesanato: Vale do Jequitinhonha, Arinos, Riachinho e Uruana de Minas (MG), Poti Velho (PI), Icoaraci (PA), Pontal do Coruripe (AL) e Meio Oeste de SC, entre outras. (ARTESANATO, 2008)

Mas não há como negar que se encontra em curso uma recente tendência de valorização do artesanato. Digno de nota é o fato de que a modernização no campo, decorrente da Revolução Industrial, ao determinar a expulsão de trabalhadores que se evadiram rumo às cidades, contraditoriamente, tenha gerado condições favoráveis a essa valorização⁶. O artesanato só passou a ser reconhecido após a instauração da maquinaria moderna, evento que representava, ao mesmo tempo, sua sentença de morte. Ao baratear os preços das mercadorias, pela competição as fábricas modernas destruíam as atividades artesanais e as manufaturas. Mas, ao intensificarem a concentração nas

⁵ É expressivo das origens perdidas no tempo de certas formas de artesanato um registro do autor de **Folclore Nacional**: ritos, sabença, linguagem, artes e técnicas. Ao indagar louceiras no Ceará, "Ninguém foi capaz de indicar desde quando estão voltadas para a cerâmica. As inquiridas respondiam: minha avó já fazia, aprendemos com ela e ela por sua vez tinha também aprendido com a mãe ou a avó." (ARAÚJO, 1967, p. 278).

⁶ Obliquamente, o Diretor-Presidente do SEBRAE, Paulo Okamoto, reconhece esse fato: "Por mais paradoxal que possa parecer, o galopante processo de globalização valorizou o fazer manual. O artesanato (...) fixa o artesão no local de origem, atenuando o crescimento desordenado dos centros urbanos". (OKAMOTO, 2008, p. 7).

idades de um imenso exército industrial de reserva, inicialmente produzido pela expulsão dos trabalhadores do campo, avolumaram-no desmedidamente criando dificuldades, ao mesmo tempo, à sua absorção pela indústria, pelo comércio e pelo setor de serviços. Quanto mais avançava o século XX mais nítida ia se configurando a impossibilidade de reaproveitamento de parte expressiva dessa população excluída. A automatização só fez aguçá-la essa tendência. Uma grande parte dos trabalhadores nas cidades já não poderia aspirar ao seu reaproveitamento nas empresas capitalistas.

Exatamente por força desse excludente processo de liberação dos trabalhadores da produção, começou a ganhar corpo o movimento de valorização do artesanato. Muitos desses trabalhadores, ainda preservando o domínio do conhecimento teórico-prático pertinente às atividades ligadas à reprodução de sua existência, até então, tiveram suas energias canalizadas para a confecção intensiva de produtos a elas associados. Esses produtos sempre haviam sido elaborados com o caráter de valores de uso. Foram os casos do laço, da chibata, do arreio e do pelego, produzidos pelos próprios peões em regiões dominadas por uma pecuária que incorporava pouca tecnologia e ostentava precários padrões de acumulação. Foi o caso, também, da jangada produzida pelo pobre pescador nordestino. Foram os casos, inclusive, dos utensílios de cerâmica e os adornos produzidos por diferentes etnias indígenas no Brasil.

Desalojando-se dos espaços que ocupavam e diante das dificuldades enfrentadas no processo de produção da existência, não poucos desses trabalhadores passaram a produzir intensivamente peças artesanais ligadas ao seu antigo fazer. Facilitavam essa opção os baixos investimentos exigidos (OKAMOTO, 2008, p. 7). Direcionadas para o mercado, tais peças foram destituídas de sua função cultural de origem. Deixaram de ser produzidas como valores de uso, perdendo suas articulações no conjunto das práticas sociais às quais estavam associadas primordialmente. Tornaram-se mercadorias e colocaram-se à disposição da população em geral e de turistas em postos de comercialização⁷. Desvinculadas das necessidades sociais que estavam na origem das demandas culturais de antanho, passaram a atender, exclusivamente, à sede dos consumidores que vêm nelas, quase tão somente, a sua função decorativa. A tendência que se impôs foi a de especializar o trabalhador artesão na produção dessas mercadorias, o que exigiu sua dedicação exclusiva a uma parte do processo que, até então, ele dominava por inteiro. Portanto, começou a desligar-se da maioria das operações da atividade econômica que desempenhara no passado. Esse trabalhador cumpriu, assim, um desígnio

⁷ Em Mato Grosso do Sul existe uma rede estadual de distribuição de peças artesanais administrada pela Fundação de Cultura do Estado, cujas unidades denominam-se *Casa do Artesão*.

da sociedade capitalista: perdeu o domínio pleno de sua atividade econômica de origem ao se restringir a uma de suas etapas. Deixou de ser um trabalhador qualificado para tornar-se um trabalhador especializado. (ALVES, 2004, p. 129-39).

Tal reorientação dos produtos artesanais dos trabalhadores desenraizados de suas atividades econômicas originais representou, também, alívio para a tensão social que permeia a sociedade capitalista⁸. Em face do processo de modernização da produção, esses trabalhadores ameaçados pelo desemprego e pela miséria encontraram um lenitivo numa atividade especializada atrelada ao conhecimento teórico-prático que dominavam. Viram afastado, assim, o perigo da fome, o que esvaziou uma reserva de reação política aos fundamentos da sociedade burguesa. A violência potencial do trabalhador desempregado e sem horizonte na sociedade capitalista foi desmobilizada pela *valorização da atividade artesanal e pelas ações que ampliavam o mercado do artesanato*.

As publicações referentes a essa atividade reconhecem, em maior ou menor medida, a associação entre o artesanato e a crise social do capitalismo. Não explicitamente, essa associação é denotada pela colocação da atividade artesanal como alternativa para a *complementação de renda* ou, em especial, para a *autonomia econômica* plena. Aqueles artesãos que conseguem se viabilizar no mercado são saudados como *figuras empreendedoras*.

Instituições sociais como o SEBRAE desempenham um papel importante na valorização do artesanato, em nossos dias, e na veiculação da *ideologia do empreendedorismo* entre os artesãos. Não se pretende aqui desqualificar a criação de alternativas econômicas para a empobrecida população que se dedica ao artesanato. Mas, o que essa ideologia não revela é a profunda transformação que vem se operando nas atividades ditas artesanais, inclusive na organização técnica que as lastreia, tornando-as qualitativamente outra coisa que não o artesanato. Estimulando o espírito empreendedor do artesão, incentivando a modernização do trabalho, a produção com certa escala, a ampliação do mercado que se projeta nacional e internacionalmente, viabilizando, inclusive, a agregação de mais trabalhadores às oficinas, essas instituições ajudam a criar as condições para a instauração da divisão do trabalho⁹. Incorporada por

⁸ Um diretor do SEBRAE reconhece a importância econômica do artesanato, "pois beneficia pessoas mais simples e de menor renda, principalmente nas classes D e E." Arremata seu pensamento afirmando, categoricamente, que o artesanato é "um forte amortecedor social". (BARBOZA, 2008, p. 8).

⁹ Esclareça-se que em muitas atividades artesanais já se observava uma divisão sexual do trabalho. Em Queluz, São Paulo, por exemplo, o homem buscava o barro nas "minas" e a mulher se dedicava à produção das peças de cerâmica. Não é disso que se fala quando se trata da divisão de trabalho típica da sociedade

muitas oficinas e ateliês, a divisão do trabalho impõe uma organização técnica de caráter manufatureiro nesses espaços de trabalho. Portanto, as atividades aí realizadas já não são artesanais, mas manufatureiras.

Em especial as novas atividades ditas *artesanais*, surgidas pelo influxo da ação do SEBRAE em Mato Grosso do Sul, incorporaram a organização técnica da manufatura. São manufaturas os ateliês de costura, por exemplo, onde há aqueles que desenham os modelos, os que cortam os tecidos, alguns costuram e outros pintam ou bordam. São manufaturas as oficinas de cerâmica, igualmente, onde trabalham, lado a lado, modeladores, pintores e operador do forno. São manufaturas, ainda, as oficinas de artesanato de osso e de madeira¹⁰.

Essa transição do artesanato para a manufatura vem se intensificando com o apoio de programas de entidades públicas e privadas, e viabiliza, no plano subjetivo, a adesão do trabalhador à perspectiva política do capital.

O discurso que justifica a mudança é, no seu todo, desviante e falso. O artesanato é entendido, por exemplo, como manifestação cultural de raiz, como atividade que encarna da forma mais pura a “*cultura popular*”, como atividade que precisa ser preservada sob pena de se destruir parte expressiva da “*cultura do povo*”.

A primeira constatação é a de que seria possível, em nosso tempo, tão somente a preservação daquelas poucas atividades artesanais que não foram destruídas pela manufatura e pela fábrica moderna. Logo, seria possível preservar, exclusivamente, aqueles nichos mais miseráveis das atividades econômicas; somente os quistos interioranos esquecidos do mundo, onde o homem vive num quase estado de isolamento. Nessa direção, qualquer tentativa de preservação seria, no mínimo, cruel.

Não se trata, porém, nem mesmo de preservar as atividades econômicas originais desses nichos e quistos, mas somente certos subprodutos parciais alçados à condição de coisas curiosas e objetos de decoração. Portanto, canhestamente, só esses subprodutos parciais das antigas atividades artesanais não revolucionadas pelo capital passam a ser vistos como os registros mais expressivos da “*cultura do povo*”.

capitalista, que decompõe as operações constitutivas do processo de trabalho e especializa o trabalhador em uma ou algumas dessas operações.

¹⁰ O estudo minucioso dos ateliês e oficinas dessas diferentes modalidades de “artesanato” pode detalhar, rigorosamente, como se dá a divisão do trabalho dentro de cada um deles, explicitando o estágio da transição que empreendem em direção à manufatura.

Um exemplo em Mato Grosso do Sul é representado pela iniciativa de preservação da *cultura pantaneira*. Preocupados com as mudanças operadas sobre a pecuária do Pantanal, seus ideólogos entendem que emerge o perigo de extinção das “*técnicas de produção de artesanato e de materiais de uso nas fazendas pantaneiras*”, bem como dos “*saberes imateriais, as expressões artísticas, enfim, a cultura de um povo*” (MEDEIROS, 2006, s/p.). Para responder à necessidade de preservação, desenvolveram um projeto pedagógico, denominado *Sapicuíá Pantaneiro*, constituído de oficinas itinerantes de artesanato que percorrem as escolas rurais do município de Aquidauana. Por meio dessas oficinas os escolares recebem treinamento visando ao domínio do conhecimento teórico-prático associado à produção de peças artesanais de couro - pelegos, lonca, alforje, chinelos e sandálias, laços, chibatatas -, da faixa pantaneira e de utensílios de lã, além de objetos cerâmicos ornados com figuras de animais da região (MEDEIROS, 2006, p. 33-141). Não se dão conta os ideólogos dessa forma de *artesanato induzido*, que, no passado, tais produtos foram elaborados pelos próprios peões pelo escasso grau de capitalização da pecuária. Os criadores de gado estavam constituindo seus plantéis e enfrentavam a necessidade de produzir, dentro das próprias fazendas, inclusive os instrumentos de trabalho essenciais à exploração da pecuária. Por isso os peões faziam esses instrumentos. Hoje, quando a pecuária pantaneira emergiu para um estágio em que incorpora tecnologias mais avançadas; quando os fazendeiros estão suficientemente capitalizados, manter essa prática é uma insanidade. Laços, arreios, pelegos e chibatatas são comprados no mercado e o peão não precisa desviar sua atenção de operações mais essenciais envolvidas pela pecuária. Ver esses instrumentos como elementos distintivos da *cultura pantaneira*, de tal forma que, se desaparecerem, a própria forma cultural correspondente desaparecerá, é um delírio. Não se postula a desconsideração desses instrumentos de trabalho do passado. Que eles sejam buscados como registros da história da pecuária na região e valorizados nessa condição. Mas, o peão que fazia seus instrumentos de trabalho já não pode ser recuperado. As relações sociais e as práticas culturais nas fazendas de criação de gado no Pantanal, hoje, produziram as condições para o seu desaparecimento¹¹.

Esse homem de outrora só se manteve como imagem idealizada, pois o processo de transformação da sociedade o eliminou de fato, bem como toda a rede de relações culturais que o identificava. Ao produzir artesãos que fabriquem os utensílios pleiteados em suas oficinas, o Projeto Sapicuíá Pantaneiro não está

¹¹ Os mentores desse Projeto não conseguiram entender a fala paradigmática de um peão que, ao se referir a certos conhecimentos e fazeres do pantaneiro ancestral, afirma ter deixado de existir o homem que os dominava: “Quem sabia já morreu e quem sabe fazer não faz mais” (MEDEIROS, 2006, n.p.).

revivendo aquele homem nem pensando o aproveitamento desses utensílios nas funções culturais que lhes cabiam originalmente nas fazendas de criação de gado, mas, sim, incentivando a canalização desses produtos para o mercado, onde sua realização, na condição de mercadorias, muito deve à expansão do turismo. Logo, esses utensílios perderam sua função cultural original ou só em escala muito limitada são nela aproveitados. Enquanto produtos voltados ao consumo de turistas criaram uma nova fonte de renda para os artesãos, mas depois de impactados por uma profunda transformação de suas funções e finalidade culturais. Os homens do Pantanal já não produzem esses utensílios como valores de uso, mas, sobretudo, como mercadorias, como valores de troca. Já não são peões que produzem seus próprios instrumentos de trabalho, premidos por necessidades materiais. Quanta distância entre eles, que produziam seus utensílios, e os artesãos, que produzem mercadorias para turistas! Logo, é irreal a postulação de preservação da 'cultura pantaneira' na ótica esposada pelo Projeto Sapicuí. Também é imprópria tal postulação, pois as mudanças que vêm atingindo a esfera da cultura no Pantanal decorrem de transformações sociais mais profundas na base material. (ALVES, 2009, p. 135)

A argumentação que postula a preservação da “cultura do povo” é desviante, pois o seu determinante se radica nas atividades econômicas exploradas num certo espaço. Essas atividades já receberam o impacto do processo de modernização, no passado, ou estão sendo alvo dele no presente. Daí a decomposição de suas operações, o recorte e seleção dos subprodutos mais promissores, avaliados segundo o seu potencial de atração no mercado, perdendo, portanto, seu significado cultural de origem ao deixarem de ser produzidos como valores de uso. Esses subprodutos parciais transformam-se, puramente, em valores de troca. Tornam-se mercadorias. Eis o indicador substantivo de mudança que torna insensato todo o discurso centrado na necessidade de preservação da “cultura do povo”.

De fato, qualquer programa político que se proponha a preservar uma forma cultural singular usando como justificativa a necessidade de preservação de subprodutos parciais, tomados isoladamente, cumpre uma função política reacionária. Reage à transição de formas estagnadas de atividades econômicas para outras mais avançadas. Reage à superação do atraso. Essa ideia equivocada de preservação não leva em conta os determinantes do movimento associado às transformações econômicas e, portanto, ignora como são determinadas as transformações culturais.

Talvez as afirmações expostas ainda não sejam suficientemente incisivas. Objetivamente, não pode ser tergiversado o fato de que qualquer proposta de preservação do artesanato sustentada na ideia de que, assim, estariam sendo salvos registros da “cultura do povo”, revela plena ignorância do que seja a cultura.

Até porque tem sido recorrente a falta de rigor no emprego do termo *cultura*, é impossível tangenciar uma discussão sobre o fato. Já no âmbito do senso comum, o sentido do termo *cultura* padece de uma redução. Quase sempre, cultura é identificada com os resultados mais eruditos do processo cultural - uma obra de arte, uma obra de literatura, etc. -, resultando ignorado o processo de sua produção. Para quem se coloca no campo da ciência da história, é impossível deixar de entender a cultura nas suas vinculações com o modo de produção, o que implica a consideração tanto dos produtos culturais quanto dos processos que os produziram. Isto é, o modo de produção, *que deve ser entendido como produção do homem de certo modo*, é, também, o modo de produção da cultura. Em se tratando do capitalismo, uma sociedade de classes, os produtos culturais e os processos de produção desses produtos precisam ser entendidos no interior do processo mais geral de produção da riqueza, que especificamente toma a forma de processo de valorização do capital. Ainda, as culturas existentes dentro da sociedade concreta de nosso tempo, só podem expressar as formas de existência das classes que dentro dela se confrontam. (ALVES, 2009, p. 142-3)

Infelizmente o termo cultura tornou-se um clichê sem conteúdo no âmbito do senso comum. Tudo é cultura e merece ser preservado. Os instrumentos, as ideias e os valores expressivos da cultura exigem o culto incondicional dos homens e são intocáveis. Nesse enfoque, a sociedade é congelada e tudo que nela existe precisa ser mantido. O movimento histórico que permeia as relações e práticas sociais se perde nesse tipo de concepção. Essa forma de pensar não cogita que a sociedade escravista, a sociedade feudal e as comunidades primitivas submetidas às determinações da sociedade capitalista se desmoronaram e seus registros remanescentes são coisas descarnadas cujos significados já não podem ser captados no interior de relações sociais que não aquelas que lhes deram vida¹².

O trabalho artesanal foi elemento constitutivo da cultura na sociedade feudal. O trabalho na manufatura, na fábrica moderna ou na fábrica automatizada, por seu turno, sempre foi expressão da cultura burguesa. Pugar pela preservação do artesanato corresponde, portanto, a uma iniciativa insana. Resume-se a uma tentativa irrealizável de mover para trás a roda da história.

¹² Jorge Silva Melo, estudioso português, expressa sobre a cultura antiga na Grécia a mesma ideia ao falar sobre um livro que reúne as tragédias de Ésquilo: "Este livro não é bem um livro: é apenas uma ruína. Ruíram as palavras de uma língua que já ninguém fala e a que mesmo a mais escrupulosa erudição dos filólogos não mais voltará a dar a inconsciente consciência de quem a falou: ruíram os textos corrompidos por copistas, corrompidos pela química, desfeitos para sempre; e se são ruínas sempre as palavras que noutra língua substituem as primeiras, é este livro ruína de uma ruína, corroído pelo tempo, pelas línguas, pela História." (MELO, 1975, p. 9).

3. A Produção Material do Artesão no Brasil ou Um Pouco de História

A obra de Alceu Maynard Araújo, **Folclore Nacional**: ritos, sabença, linguagem, artes e técnicas, é um rico balanço do artesanato no Brasil no início da segunda metade do século XX. Estudioso meticoloso, Araújo visitou e fez registros *in loco* de expressivas atividades artesanais em diversas regiões brasileiras.

Diferente do comum das obras focadas sobre o estudo do artesanato, o seu discurso se distanciou do senso comum. O autor não abusou, por exemplo, das surradas associações entre artesanato e “*cultura do povo*”. Ao contrário, captou e registrou suas informações por meio de rigorosa observação do processo de produção material do artesanato. As próprias necessidades da reprodução material dos trabalhadores artesãos davam sentido ao seu fazer e ao que produziam.

Fica claro, sobretudo, que nos primórdios as peças produzidas eram utensílios que atendiam necessidades materiais básicas à existência dos homens. Ganhavam, por isso, o caráter de *artesanato ancestral*, denominado por Araújo de *artesanato permanente*. Os artesãos realizavam atividades cujas origens tinham se perdido no tempo e a expressão *artesanato utilitário* torna-se muito apropriada para identificar a natureza das peças que produziam¹³. As louceiras das regiões mais áridas do Nordeste produziam grandes potes para armazenar água da chuva, colhida a partir de dispositivos instalados nos telhados das casas. Os potes cerâmicos, secularmente, eram utilizados para servir água mais fresca ao homem. Pratos, panelas, canecas de cerâmica, bem como peneiras trançadas, fabricadas com taquara ou cipó, eram usados sistematicamente em atividades domésticas. Os pescadores produziam os seus instrumentos de trabalho como as redes e os próprios barcos.

Portanto, os utensílios artesanais estiveram associados ao atendimento de necessidades básicas no processo de produção da existência dos trabalhadores. Mas o desenvolvimento da produção propiciou a criação e o aperfeiçoamento de instrumentos e a sistematização de um saber ligado à elaboração de peças artesanais, o que tornou possível, em paralelo, a produção de peças não diretamente ligadas ao atendimento de

¹³ Araújo classifica “a cerâmica popular paulista em duas categorias: a *permanente* ou *utilitária* e a *periódica* ou *religiosa*.” Sobre a “cerâmica popular utilitária ou permanente”, afirma ser “aquela em que estão algumas pessoas, uma família, dedicando-se regularmente a ela, tirando ou quase tirando o seu sustento do comércio de seu artesanato doméstico.” (ARAÚJO, 1967, p. 284).

necessidades básicas do homem. Em meio ao clima de religiosidade em que vivia, foi despertado para plasmar no barro e na madeira rústicas peças sacras. Surgiu, assim, um *artesanato religioso*, também designado *artesanato periódico*, pois produzido intensivamente nas épocas próximas às festas comemorativas dos santos padroeiros das cidades e do Natal. Usando as habilidades desenvolvidas ao longo do tempo, os artesãos começaram a realizar um *artesanato figureiro*¹⁴, que tinha como personagens santos e os elementos integrantes do presépio. Também por esse caminho se explica o surgimento de peças de artesanato lúdico, pois ganhariam a função de brinquedos.

Mesmo as pequenas inovações, contudo, faziam soçobrar toda a estrutura produtiva erguida para a sustentação de atividades artesanais. Segundo Araújo, a cerâmica utilitária dos açorianos, em Santa Catarina, “foi sufocada, como nos demais lugares que o progresso bafejou, pelos utensílios de alumínio”. Ainda a cerâmica de São José, em Santa Catarina, e a de Queluz, em São Paulo, encontravam-se “em vias de desaparecimento”. (ARAÚJO, 1967, p. 271)

Os habitantes de Queluz, outrora conhecidos como “paneleiros”, sofreram, de início, com “a entrada da lata de gasolina ou querosene”. Depois as “panelas de ferro”, os “utensílios de alumínio” e a “própria cerâmica industrializada e estandardizada” suprimiram, progressivamente, os utensílios domésticos de barro. (ARAÚJO, 1967, p. 284).

Por força das leis econômicas, as inovações foram incorporadas nesses meios dominados pelo artesanato sem maiores resistências. Produtos mais baratos e acessíveis passaram a ter maior procura no mercado, daí o desaparecimento de certas peças artesanais. Mas, em muitos casos, as inovações geraram, contraditoriamente, surtos de atividades artesanais que nasciam daquelas atividades econômicas em vias de desaparecimento.

Uma atividade econômica em decadência no Nordeste, já no início da segunda metade do século XX, era a pesca com jangada. Originário da Ásia, esse instrumento feito pelo próprio pescador era usado exclusivamente na pesca. A jangada estava sendo substituída, progressivamente, por força da “adoção de rêdes de espera” e “embarcações motorizadas”, que propiciavam “pescado por preços mais baixos”

¹⁴ Designação usada por Araújo para se referir às peças artesanais ornadas com figuras humanas, lendárias e de santos, disseminadas pelo imaginário social, ou de animais, de plantas e de flores comuns no meio natural circundante. (ARAÚJO, 1967, p. 271).

(ARAÚJO, 1967, p. 326). Corroborando o que já foi dito anteriormente, esse obsoleto instrumento de trabalho do pescador tornava-se expressão da miséria material nos redutos onde vicejara.

E a jangada? Ora a jangada, a jangada será apenas o que ela é: o enfeite movediço das praias nordestinas, símbolo da miséria de milhares de pescadores que com suas famílias constituem as centenas e centenas de pequenos povoados que pintam com a cor plúmbea dos telhados de palha de suas choças a extensão alvadia da orla marítima nordestina. (ARAÚJO, 1967, p. 327)

Mas o ocaso da jangada na atividade econômica da pesca, cuja organização técnica era de natureza manufatureira¹⁵, deu origem ao artesanato de miniaturas de jangadas no Ceará. O primeiro grande incremento dado a essa atividade artesanal se deu durante a II Guerra Mundial, *“quando os americanos do norte compravam tudo o que aparecia”*. Um velho pescador, Antônio Reinaldo da Silva, que se criara e criara os filhos *“em cima de jangada”*, acostumado a fabricar esse instrumento intensificou a produção de miniaturas que reproduziam, da forma mais rigorosa possível, a jangada tradicional. Seu filho José tornou-se *“seu companheiro de banca artesanal”*. Araújo considerou José um *“artista”* e qualificou como *“esplêndido”* o resultado que obtinha com suas miniaturas por *“dar proporção aos implementos da jangada de acôrdo com o tamanho das peças de flutuação”* (ARAÚJO, 1967, p. 293-4). Com o aumento da procura por essas miniaturas, a jangada deixava de ser exclusivamente *“o enfeite movediço das praias nordestinas”* para tornar-se mercadoria oferecida aos ávidos consumidores de peças de adorno. Ganhando uma nova função cultural, transformava-se no *enfeite estático* de espaços e móveis das residências desses consumidores.

Esse relato trouxe à lembrança uma situação vivida em Corumbá, entre fins da década de 1970 e primeira metade da década de 1980. Nos períodos de cheia do Pantanal, ribeirinhos e pescadores deslocavam-se para a cidade, onde, para sobreviver, realizavam pequenos biscates. O mesmo se dava com os pescadores em períodos de proibição da pesca. Instrumento fundamental de trabalho dos pobres pescadores corumbaenses era a *canoa de um pau só* ou *canoa guató*, em grande parte já substituída pelo barco de alumínio em nossos dias. Talhada por eles próprios no tronco de uma única árvore, seu complemento essencial é um longo remo que exerce a função de *zinga* em locais onde a

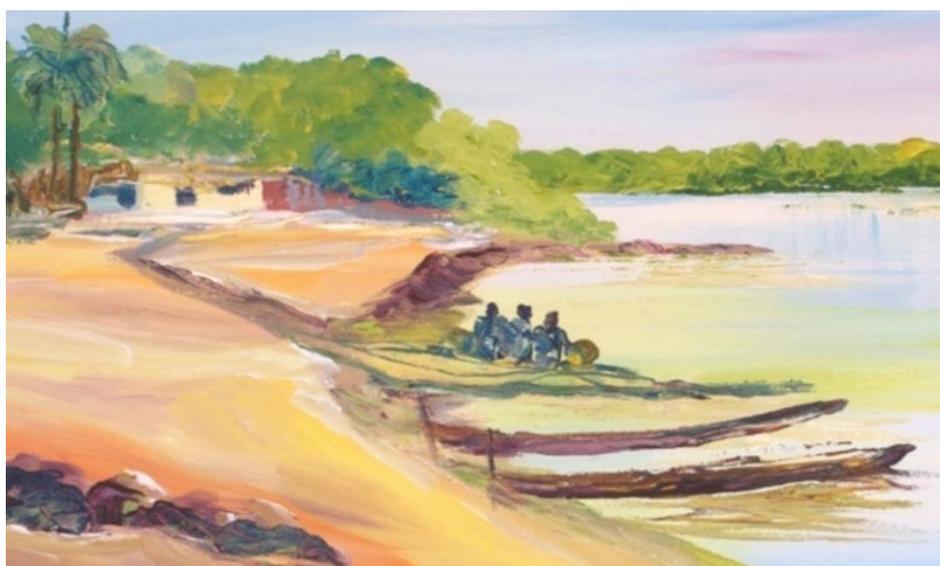
¹⁵ “Entre os jangadeiros, além da disciplina, há grande solidariedade. A hierarquia é a seguinte: o mestre que manda na jangada, depois *proeiro*, a seguir *bico-de-proa* e finalmente *rebique*. Êste em geral é um menino ou mesmo um velho por ser trabalho mais leve, mais suave.” (ARAÚJO, 1967, p. 321)

profundidade das águas é menor. Alguns desses pescadores, para viabilizar o sustento da família, começaram a produzir réplicas em miniatura das *canoas de um pau só*. Algumas alcançavam um grau de perfeição exemplar. Eram reproduções belas e perfeitas do instrumento de trabalho referido. Elas ainda são vendidas na Casa do Artesão de Corumbá, mas não chegam a alcançar o grau de primor e perfeição daquelas comercializadas na década de 1980.



Anônimo
(Pescador de Corumbá)
***Canoa de Um Pau Só ou
Canoa Guató (miniatura)***
Madeira Entalhada
Alt. 4,5 cm.
Larg. 6,0 cm.
Compr. 31,5 cm.
Remo 25,5 cm.
s. d. (1982)

Acrescente-se que as *canoas de um pau só* foram sistemáticos elementos de composição nas telas do artista plástico corumbaense José Ramão Pinto de Moraes - Jorapimo, que buscou também nas lides do pescador inspiração para um conjunto expressivo de sua obra.



Jorapimo
Paisagem Ribeirinha
(detalhe)
39 x 63,5 cm.
Acrílico sobre Tela
s. d. (2006)

4. Artesanato e Arte ou Um Pouco sobre a Beleza

Quando Araújo reconhece em José, o jovem cearense produtor de miniaturas de jangada, habilidade e inspiração próprias do artista, suscita a necessidade de discussão sobre a relação entre artesanato e arte.

Artesanato não é, incondicionalmente, arte. Mas certos tipos de peças artesanais elevam-se à condição de obras de arte e os seus autores, personagens tidos como artesãos, podem ser celebrados como artistas. Esses artesãos, quase sempre, são pessoas simples e rústicas. Surgem em meio aos grupos sociais que praticam o *artesanato ancestral* ou, mais corriqueiramente, são expressões individuais do *artesanato espontâneo*. A eles se aplicam, igualmente, as condições expressas por Ribeiro, ao estudar os Kadiwéu, para reconhecer como obras artísticas as peças que produzem.

(...) arte ou atividade artística todo produto de uma preocupação estética, de uma vontade de beleza, quando resulta numa obra de alta perfeição técnica. Como esta preocupação e suas resultantes são muito mais comuns naquelas sociedades não mercantilizadas, onde cada indivíduo, ou cada grupo familiar, produz, ou mesmo cria, os objetos de que necessita, serão mais freqüentes entre elas as obras de arte e os artistas. Nesta acepção os elementos a estudar aqui poderiam ser um vaso de barro, um arco decorado com penas, ou um desenho tatuado no rosto, desde que fossem resultados de alto apuramento das respectivas técnicas, deixando de constituir meros produtos industriais para serem objetos de gozo estético.

O membro comum de uma sociedade mais simples que não sofre uma estratificação de molde a impedi-lo de exercer outras atividades além daquelas diretamente ligadas à subsistência tem maiores possibilidades de satisfazer suas necessidades estéticas e coloca mais vontade de perfeição em cada uma de suas obras. (RIBEIRO, 1980, p. 257-8)

É essa vontade de beleza e de perfeição, a busca de apuramento técnico e, acentue-se, a criação original, se encontram, por exemplo, nos *bugres* de Conceição entalhados em madeira. Tornando-se impossível dissociar a criadora de suas criações, essa excepcional artista sul-mato-grossense passou a ser conhecida nacionalmente como Conceição dos Bugres.

Carismática, ela cativava todos que a visitavam. Em sua casa, entre os trilhos da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil e o campus da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, vivia cercada de uma grande quantidade de pessoas que a ela recorria movida por diferentes necessidades. Benzedeira reconhecida, as pessoas procuravam-na em busca de proteção para seus filhos ou de cura para seus males. Artista consagrada, inclusive forasteiros de outras terras queriam conhecê-la e adquirir seus *bugres*.



Conceição dos Bugres

Bugre

Escultura em madeira com cobertura de cera de abelha e tinta esmalte

Alt. 50 cm. | Larg. 25 cm. | Base. 25 cm.

s. d. (1978)



Conceição dos Bugres

Bugre

Escultura em madeira com cobertura de cera de abelha e tinta esmalte

Alt. 20 cm. | Larg. 18 cm. | Base. 19,5 cm.

s. d.

Ao primeiro contato, surpreendiam as condições humildes de sua existência. Nunca teve uma casa de sua propriedade, mas, em Campo Grande, contou com a benevolência do titular da área em que viveu até sua morte, no ano de 1984. O terreno era amplo e cercado de árvores, muitas delas frutíferas. O espaço da residência de madeira era, contudo, exíguo. Dois cômodos simétricos, um de cada lado da edificação, mediados por um espaço coberto, mais parecido com um largo corredor devassado, pois destituído de paredes na entrada e na saída. Nos fundos, um poço e uma latrina. Uma videira que galgara uma cobertura improvisada sombreava a entrada da casa. Embaixo, um banco de madeira acolhia os visitantes. Móveis rústicos e só os mais necessários. Fora, ao lado da parreira, ela esculpia seus *bugres* numa grande mesa improvisada com cavaletes sobre os quais descansavam pranchas de madeira. Aí realizava o seu exercício diário de criação com instrumentos como serrote, machadinha e facão.

Nos primeiros tempos os *bugres* foram esculpidos em madeira sem que se lhes agregassem outros recursos.

Mais tarde, passaram pela metamorfose da cobertura com cera de abelha e a pintura em preto dos cabelos e orifícios da face.



Conceição dos Bugres

Bugre (a Esquerda)

Escultura em madeira com
cobertura de tinta esmalte

Alt. 13,5 cm.

Larg. 8,0 cm.

Base. 7,5 cm.

s. d. (déc. De 1980)

Conceição dos Bugres

Bugres (centro e direita)

Esculturas em madeira com
cobertura de cera de abelha e tinta esmalte

Alt. 22,0 cm.

Larg. 9,5 cm.

Base. 10,0 cm.

s. d. (déc. De 1980)

Alt. 12,5 cm.

Larg. 6,5 cm.

Base. 7,5 cm.

s. d. (déc. De 1980)

Conceição foi um fenômeno surpreendente, pois mulher simples vivia inteiramente devotada às lides domésticas. Ela não pode ser enquadrada no que se constituiu uma forte tendência entre os antigos artesãos espontâneos da região. Nas origens, quase sempre, estiveram ligados a atividades econômicas que desenvolveram neles o conhecimento e o domínio das técnicas fundamentais às suas criações artesanais¹⁶. Em

¹⁶ Essa tendência foi geral no Brasil. Para efeito de exemplo, eram pescadores os artesãos que passaram a reproduzir em miniatura a jangada nordestina.

Mato Grosso do Sul muitos escultores em madeira foram carpinteiros ou marceneiros. Índio foi marceneiro antes de tornar-se escultor e se devotar exclusivamente à atividade artística (ROSA, DUNCAN e PENTEADO, 2005, p. 62). Virgulino de Oliveira França foi, igualmente, marceneiro. João Manoel da Silva foi carpinteiro, como seu genitor. Também Sérgio Augusto Ramos aprendeu o ofício de marceneiro com o pai. Em outros ramos do artesanato tal tendência se mostrou consistente. O escultor de peças cerâmicas Cilso Tibúrcio aprendeu o ofício com seu pai, “mestre oleiro”. José Messias de Jesus foi sapateiro antes de produzir peças artesanais em couro (CENTRO, 2008, p. 31, 45, 47, 67 e 75).

Como Conceição dos Bugres fugiu à regra, foi produzido pretexto para um debate pouco profícuo sobre a inspiração que teria tocado a artista ao conferir a forma e os traços aos seus entalhes. Alguns falam, por exemplo, de um primeiro ensaio, produto de um **insight**, numa raiz de mandioca. Outros afirmam que o seu próprio filho, Ilton Silva, teria participado da criação dessa forma.



Totens kadiwé
(detalhe)

Fonte: Boggiani (1945, Fig. 101)



Totens kadiwé
(detalhe)

Fonte: Boggiani (1945, Fig. 101)

A discussão da obra de Conceição pode ser mais fecunda pela exploração de outro caminho. É relevante o fato de a forma geral dos *bugres* ser muito assemelhada à dos pequenos totens reproduzidos na obra **Os caduveo** em fins do século XIX (BOGGIANI, 1945, Fig. 101). Também as figuras humanas presentes nas pinturas de Ilton Silva se aproximam dessa matriz indígena. É impossível deduzir que tal resultado tenha sido

determinado por um esforço de pesquisa ou, mesmo, de estudo não sistemático ditado pela curiosidade. Conceição era a mais pura expressão da arte primitiva e Ilton, mesmo tendo lido bastante, já adotara em suas telas, desde as origens, as formas tratadas.

O entendimento adotado é o de que essas formas são manifestações resultantes do processo cultural tal como se engendrou e se desenvolveu em Mato Grosso do Sul. Nesse processo, a presença indígena foi relevante e muito contribuiu para a constituição da singularidade regional. A forma que passou a identificar os *bugres* de Conceição, reveladora dessa singularidade, foi suscitada inconscientemente no processo de concepção da artista. A força influenciadora dessa forma decorria do fato de se encontrar difusa nas relações sociais. Logo estava presente em Conceição, enquanto figura submetida às práticas sociais e à memória coletiva do espaço em que vivia.

Após a morte de Conceição, seu marido, Abílio, começou a reproduzir os *bugres*. Utilizava os mesmos procedimentos técnicos da companheira de sua existência.



Abílio Antunes

Bugres

Esculturas em madeira com cobertura de cera de abelha e tinta esmalte

Alt.	18,0 cm.	Alt.	10,5 cm.	Alt.	18,0 cm.
Larg.	9,5 cm.	Larg.	11,0 cm.	Larg.	9,5 cm.
Base	9,5 cm.	Base	11,5 cm.	Base	10,0 cm.
s. d.		s. d.		s. d.	

O neto Mariano deu continuidade à produção dessas peças. Mas, a comparação entre os resultados obtidos por Conceição e os de seus seguidores evidencia diferenças nítidas. Só os bugres de Conceição revelam graça. Cada peça capta e comporta um movimento peculiar. Nos demais, a forma é estereotipada e se reitera a cada peça produzida.

Por expressar com inspiração a singularidade cultural de Mato Grosso do Sul, pela relevância da obra artística de Conceição dos Bugres e pelo reconhecimento que alcançou nacional e, até, internacionalmente, foi justa e oportuna a eleição do *bugre* como o ícone cultural da nova unidade da federação brasileira nascida em 1978.

Outros artesãos palmilharam a mesma trilha perseguida por Conceição dos Bugres. Estudos devem ser realizados para o melhor conhecimento das trajetórias desses homens e mulheres tomados pela *vontade de beleza e de perfeição*, pela *busca de apuramento técnico e pelo desejo de realizar criações originais*. Alguns deles merecem ser nomeados, mesmo não sendo os únicos, a exemplo de José Carlos da Silva, o *Índio*, e Júlio César Rondão.

Para efeito de ilustração, algumas considerações sobre a obra de *Índio* são reveladoras da importância desses artistas.



José Carlos da Silva (Índio)

Sem Título

Escultura em mármore

Alt. 31,0 cm.

Larg. 24,0 cm.

Prof. 16,0 cm.

s. d. (1982)

Inicialmente marceneiro, *Índio* tornou-se escultor. Produziu inúmeras peças utilitárias em madeira. Eram móveis, especialmente mesas e balcões. As bandejas

também se tornaram muito conhecidas. Migrou gradativamente da madeira para o arenito e para o mármore, quando se libertou para a realização de obras onde afloravam formas de animais da região, sobretudo peixes, garças, bois, e de plantas, como o camalote. Os seus últimos trabalhos foram dominados por formas geométricas e incorporaram, em seguida, um progressivo movimento de abstração. As linhas passaram a observar uma delicada sinuosidade. Os volumes ganharam maior equilíbrio. Com isso, as esculturas passaram a ostentar uma patente leveza. Nos limites dos espaços vazados o mármore de tão delgado tornava-se diáfano. Em muitos casos, sulcos paralelos e equidistantes quando tocados por objetos metálicos produziam sons que o artista, como um músico, não se cansava de *executar*.



José Carlos da Silva (Índio)

Cabeça de Boi

Escultura em mármore

Alt. 31,0 cm.

Larg. 26,0 cm.

Base 15,5 cm.

1989



José Carlos da Silva (Índio)

Garça

Escultura em mármore

Alt. 18,5 cm.

Larg. 13,5 cm.

Base 9,5 cm.

s. d.

Essa aproximação entre artesanato e arte não pode ser concluída sem que se faça, antes, uma referência ao artesanato indígena, a forma mais expressiva do *artesanato*

ancestral em Mato Grosso do Sul. Detentor da segunda maior população indígena entre as unidades federadas do Brasil, o Estado vem assistindo à consolidação de produções artesanais de etnias indígenas, entre as quais se sobressaem quantitativamente as de origem Kadiwéu e Terena.

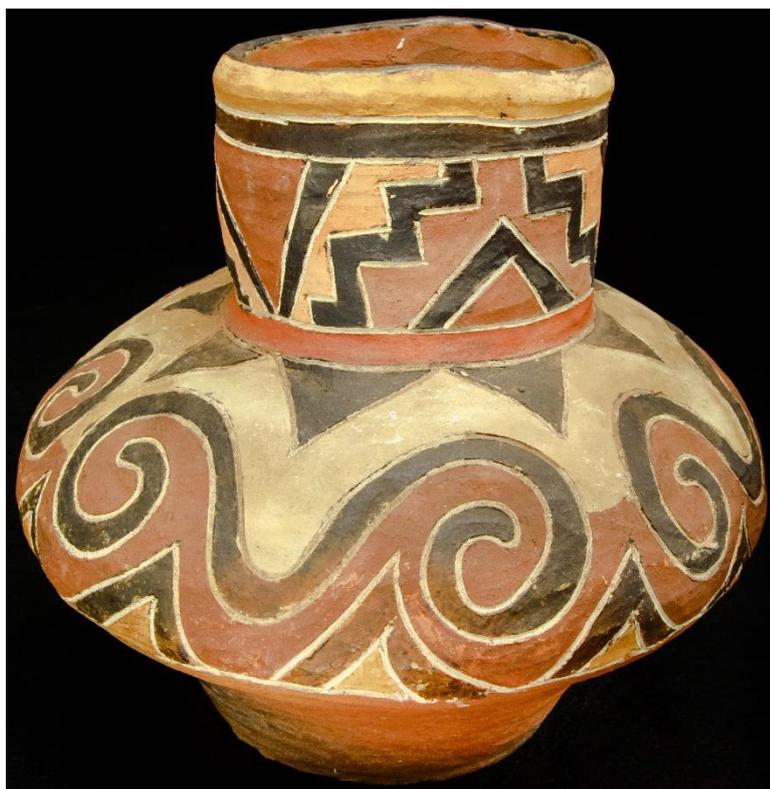
Na exposição subsequente a referência é a cerâmica. Poucos estudiosos demonstram clareza sobre o estado em que se encontra o artesanato indígena em Mato Grosso do Sul. É oportuno começar afirmando que nessa seara já existiu arte e que as produções artesanais indígenas revelam, em nosso tempo, o efeito de um estrangulamento já secular. Ribeiro, ao realizar estudo sobre a arte kadiwéu, foi um raro caso de estudioso preocupado com as determinações desse quadro histórico tornando-o inteligível. Durante sua permanência entre os Kadiwéu, nos anos de 1947 e 1948, o antropólogo constatou que as peças utilitárias de cerâmica e os grafismos coloridos nela impressos já não dispunham da perfeição de outrora. Tal situação se explicava pela perda de domínio dos Kadiwéu sobre outras etnias indígenas. No passado, a relação de escravidão permitira que as mulheres kadiwéu se liberassem de outras atividades domésticas. Puderam, então, dedicar-se intensivamente à cerâmica e tornaram-se tão hábeis quanto permitia a dedicação quase exclusiva que devotaram à produção de utensílios artesanais. Passaram a ter pleno domínio das técnicas associadas à cerâmica e produziam peças marcadas pela perfeição e pelo primor decorativo. É o que se pode verificar, por exemplo, nas imagens que ilustram a obra **Os caduveo** (BOGGIANI, 1945, Fig. 89, 90, 96, 97, 99 e 110). Com mais tempo disponível, a *vontade de perfeição*, a *procura da beleza* e a *criatividade* afloraram nos produtos cerâmicos elaborados por essas mulheres.

Quando Ribeiro esteve entre os Kadiwéu, além de constatar que a arte cerâmica encontrava-se em decadência entre eles, externou o juízo de que essa tendência iria progredir. Mas uma mulher, especificamente, Anoã, demonstrava uma habilidade e um domínio superior às demais nessa arte. Revelava, também, maior conhecimento dos grafismos distintivos da etnia e que serviam à decoração da cerâmica, do corpo e do couro de animais. Ribeiro solicitou que ela produzisse inúmeras pranchas com reproduções desses grafismos e registrou os seus resultados na obra **Kadiwéu: ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza** (1980).

Ao reconhecer que a arte kadiwéu jamais alcançaria o padrão de excelência atingido no passado, Ribeiro tributou tal fato não só à eliminação da escravização dos inimigos de outras etnias, recurso que assegurava tempo livre às mulheres para se dedicar à atividade artística, mas, também, ao confinamento dos indígenas em reservas.

Na região onde passaram a viver, no sudoeste de Mato Grosso do Sul, muitos dos produtos naturais usados como matérias primas de seus utensílios e de suas pinturas não vicejavam.

Tornaram-se indisponíveis, portanto, alternativas de substituição foram improvisadas, nem sempre com os melhores resultados. (RIBEIRO, 1980, p. 255-305)



Artesã não identificada (Kadiwéu)

Pote

Escultura em argila

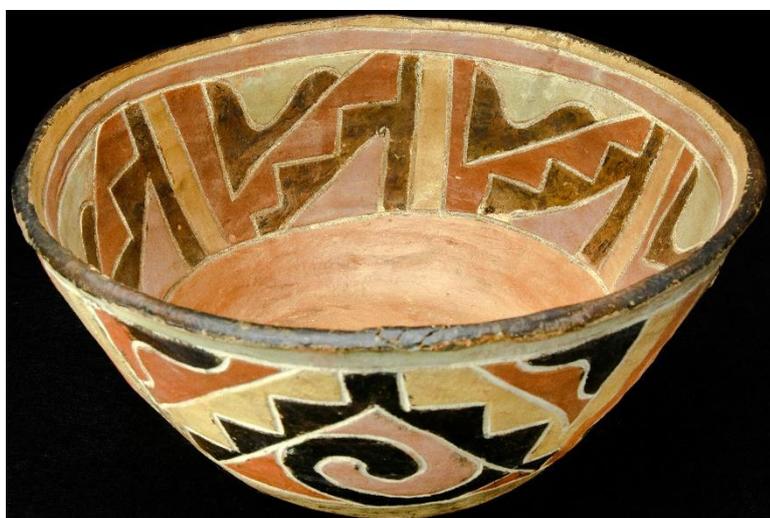
Diâm. da boca 18,5 cm.

Diâm. máx. do bojo 40,0 cm.

Diâm. da base 18,0 cm.

Alt. 37,0 cm.

s. d. (déc. de 1990)



Creuza Vergílio (Kadiwéu)

Panela

Escultura em argila

Diâm. da boca 40,0 cm.

Diâm. da base 23,0 cm.

Alt. 20,0 cm.

s. d. (déc. de 1990)



Ivanir de Almeida (Kadiwéu)

Jacaré (miniatura)

Escultura em mármore

Compr.

31,0 cm.

Larg.

26,0 cm.

Alt.

15,5 cm.

1989



Jacaré (miniatura)

Ivanir de Almeida (Kadiwéu)

Escultura em argila

Comprimento = 22,5 cm

Largura = 8 cm

Autura = 5 cm.

2011

Tal como anunciara Ribeiro, a arte e o artesanato kadiwéu, tanto quanto entre as demais etnias indígenas em Mato Grosso do Sul, encontram-se em estado de decadência esperando pelo apoio de políticas públicas e de órgãos devotados ao seu incremento. Ninguém deve imaginar, contudo, que isso implicará em preservação da cultura kadiwéu. O caso da cerâmica ilustra a profunda transformação cultural que já se operou sobre o fazer dessa etnia. As peças utilitárias, antes produzidas como valores de uso, a partir de certos produtos naturais, não servem hoje às finalidades de antes. Não mais estão ligadas ao atendimento de necessidades básicas desses indígenas. Não têm a mesma resistência nem a beleza, originais. São meros adornos, artefatos precários que os turistas adquirem na Casa do Artesão e outros postos de comercialização no Estado. São mercadorias. São valores de troca, o que testemunha a subordinação da cultura indígena ao modo de produzir típico da sociedade capitalista.

5. Artesanato e Filantropia ou Um Pouco sobre a Caridade

Empreendimentos de pessoas cheias de boas intenções têm estado na origem de muitas modalidades de artesanato em nosso tempo. A Casa de Massabarro em Corumbá¹⁷ é um exemplo desse tipo de *artesanato induzido*. O anúncio no frontispício da sede informa que sua atividade gira em torno do artesanato do Pantanal.

Fundada em 1982 por iniciativa de Gabriel Vandoni de Barros, um corumbaense especialmente devotado à cultura e à preservação da memória na região, foi sediada numa área outorgada pelo benfeitor, juntamente com o prédio que mandou construir no local.

A Casa de Massabarro tem formado artesãos na área da cerâmica. Alguns se projetaram, como Denílson Pinto de Oliveira. Outros permanecem ligados ao estabelecimento atuando na condição de instrutores e diretores. Depois da morte do fundador, personalidades da cidade movidas pela filantropia passaram a dedicar parte de seu tempo livre à gestão da Casa, contribuindo para a sua manutenção e o seu funcionamento.

Não foi casual a sua instalação em terreno localizado no Bairro da Cervejaria, núcleo que concentrava, então, população pobre formada por pescadores, operários e desempregados. Muitas crianças vagavam ociosas pelas ruas, em situação de risco. Para minorar o problema, a Casa de Massabarro surgiu para ocupar o tempo ocioso de parte dessas crianças. Seus idealizadores não intentaram, mesmo porque a lei não permitia, caracterizar a permanência da criança e adolescente dentro do estabelecimento como tempo de trabalho. Não há horários fixos para os aprendizes nem obrigatoriedade quanto à frequência. As crianças e jovens usam a Casa, voluntariamente, no período oposto ao escolar e só depois de terem terminado as “tarefas de casa”, preconiza a direção. Ali aprendem a arte de modelagem em cerâmica e usam os recursos instalados, desde o forno elétrico e outros instrumentos de trabalho até água e matéria prima, para produzir. Quanto à distribuição dos rendimentos, 80% do valor referente às peças produzidas pelas crianças e jovens, quando comercializadas, são apropriados pelos respectivos autores. O desconto de 20% é carreado para o pagamento das despesas de manutenção da Casa.

¹⁷ Observações sobre o funcionamento da Casa de Massabarro e as peças cerâmicas produzidas pelos seus artesãos e aprendizes foram realizadas durante visita às suas instalações em 04.12.2010.

A matéria prima é obtida a custo quase zero, pois deriva de peças defeituosas de uma cerâmica comercial da cidade. O proprietário justifica, assim, sua participação social para minorar o problema das crianças em situação de risco na cidade. Tais peças defeituosas são levadas à Casa de Massabarro e moídas, para que, em seguida, depois de um processo de hidratação, a forma de argila seja retomada.

Esses são os contornos norteadores que presidiram a proposta de implantação da Casa de Massabarro. Em seu interior, a criança ou jovem aprendiz passa por um treinamento que lhe dá o domínio de todas as operações do processo de elaboração dos produtos cerâmicos. A intenção é a de que o artesão obtenha frutos financeiros que entrem em seu orçamento familiar como *complementação de renda*.

Em certo momento histórico da Casa parece ter sido importante, também, a figura de uma mulher cuja vida fora devotada à cerâmica, que circulara por diversas regiões brasileiras e teve uma passagem por Corumbá. Conhecida como Maria do Barro, escreveu um livro, **Terra e fogo**, onde testemunha sua vocação filantrópica ao afirmar que vivera “*para realizar pessoas e fazer gente ser gente!*” (MARIA DO BARRO, s.d., p. 7). Os artesãos que trabalham como instrutores ainda se referem a Maria do Barro, mesmo que não a tenham conhecido pessoalmente. Decorrente de seu conhecimento teórico-prático sobre o trabalho com a argila, a influência dessa mulher pode ter sido determinante, inclusive, nas opções temáticas incorporadas às peças cerâmicas. As mais difundidas reproduzem motivos inspirados, por um lado, na fauna pantaneira - antas, tuiuiús, onças, jacarés e pássaros, por exemplo. O artesanato religioso também ganha expressivo espaço entre as produções da Casa. Imagens sacras de São Francisco, anjos, figuras do presépio e Nossa Senhora do Pantanal são muito procuradas.

É um artesanato figureiro, portanto, e as peças produzidas são canalizadas para o mercado para atender finalidade de adorno.



Fig. 15 - Nossa Senhora do Pantanal

Casa de Massabarro,
Corumbá, MS (Aprendiz)
Escultura em argila
Alt. 38 cm.
Larg. 20 cm.
Prof. 9 cm.
s. d.



Fig. 16 - São Francisco de Assis

Casa de Massabarro,
Corumbá, MS (Aprendiz)
Escultura em argila
Alt. 28 cm.
Larg. 9 cm.
Prof. 9 cm.
s. d.



Fig. 17 - Nossa Senhora do Pantanal

Enilson, Corumbá, MS
Escultura em argila
Alt. 34 cm.
Larg. 12 cm.
Prof. 8 cm.
s. d.

Aqueles que dirigem a iniciativa não tergiversam ao reconhecer o fato de que o mercado define o que produzir. A Casa está aberta, inclusive, às encomendas, mesmo que não se enquadrem nas prioridades temáticas dominantes. Também o mercado regula a intensidade da produção. A demanda pelas peças produzidas oscila na razão direta do volume do turismo de pesca. Quando se instaura a proibição da pesca, a procura pelas peças artesanais cai. Cessada a proibição, a procura se eleva. Logo o volume da produção está inteiramente ligado e subordinado ao movimento da atividade pesqueira na região.

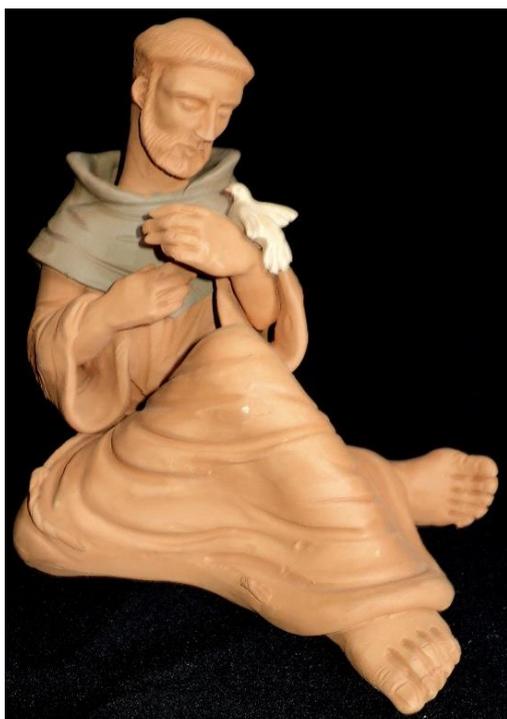


Fig. 18 - *São Francisco de Assis*

Enilson, Corumbá, MS

Escultura em argila

Alt. 18 cm.

Larg. 13 cm.

Prof. 18 cm.

s. d.

A Casa de Massabarro muito se distancia, do ponto de vista ideológico, das iniciativas patrocinadas por instâncias estatais e pelo SEBRAE, pois, mesmo se colocando no campo de desenvolvimento do *artesanato induzido*, não o concebe como negócio atento à possibilidade de explorar todos os recursos do mercado. Este não é entendido como algo que ultrapassa os acanhados limites da cidade. A Casa acomoda-se à demanda ditada pelo movimento local do mercado em Corumbá.

6. O Artesanato como Negócio ou Um Pouco sobre o Mercado

Um novo tipo de artesanato vem emergindo nos últimos tempos. Cerca-o uma pregação sistemática de que os produtos artesanais devam ajustar-se às exigências do mercado. É uma forma de *artesanato induzido*. Movido pela divisa de que artesanato é um negócio, o apoio ao seu desenvolvimento tornou-se central no interior das políticas públicas. É o que se observa, claramente, no discurso de dirigente da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, veiculado em matéria da revista **Cultura em MS**, publicação oficial desse órgão¹⁸. Mais expressivas e impactantes do que as iniciativas estatais, contudo, têm sido as ações desencadeadas por entidades como o SEBRAE, órgão que vem

¹⁸ "(...) é um 'trabalho de formiguinha' mudar a consciência do artesão em relação à divulgação de suas obras. 'Antigamente ninguém aceitava opiniões sobre o seu artesanato. Hoje em dia os artistas perceberam

intensificando medidas de expansão de atividades artesanais no Brasil sob o influxo da divisa referida.

Em comemoração aos 10 anos de atuação na área, em 2008 o SEBRAE patrocinou publicação oficial, denominada **Artesanato: um negócio genuinamente brasileiro**, cujos espaços foram usados privilegiadamente pelos seus dirigentes para expor as balizas da política institucional do órgão.

No artigo *Atuação do SEBRAE no artesanato: dez anos de aprendizado e sucesso*, o Gerente da Unidade de Atendimento Coletivo Comércio e Serviços dá uma ideia geral das atividades desenvolvidas pelo SEBRAE no sentido de induzir o desenvolvimento do artesanato brasileiro no interregno considerado. Afirma, de início, que em 1997 foi “criado o Programa SEBRAE de Artesanato, com atuação em todas as 27 Unidades da Federação.” (GUEDES, 2008, p. 12). No ano de 2003, esse

Programa foi reavaliado e redesenhado a partir do compartilhamento das experiências bem-sucedidas realizadas nas 27 Unidades da Federação, sempre levando em conta estratégias e prioridades do Sistema SEBRAE. Em março de 2004, promovemos o lançamento do Termo de Referência do Programa SEBRAE de Artesanato, em solenidade no Palácio do Planalto com a presença do presidente Luiz Inácio Lula da Silva e de outras autoridades. (GUEDES, 2008, p. 13)

O dirigente resume, em seguida, os resultados quantitativos e qualitativos decorrentes da atuação do SEBRAE nos dez anos de vigência de seu programa voltado para o artesanato.

Os 2.700 municípios atendidos e os 220 mil artesãos capacitados em cursos acima de 40 horas mostram o esforço do SEBRAE nesses 10 anos de atuação do Artesanato. E além dos resultados quantitativos, obtivemos importantes resultados qualitativos: o sorriso 'refeito' pelo trabalho digno; melhoria de qualidade de vida; moradia; resgate da auto-estima, da cidadania, da dignidade; enfim, a realização de sonhos por meio da valorização dos saberes e fazeres de milhares de cidadão brasileiros que têm orgulho de serem (sic) artesãos. (GUEDES, 2008, p. 13)

O arremate do artigo coloca em primeiro plano a visão ideológica que informa a proposta do SEBRAE.

A produção artesanal é de grande importância na geração de ocupação e renda no Brasil, com especial destaque em comunidades carentes. Para que o artesanato cumpra esse papel de forma eficaz, é preciso estimular o empreendedorismo e o

que o mercado aprova mais as peças com intervenções de design, por exemplo.” Apud BAREM, Manuela. Essência e história da decoração. *Rev. Cultura em MS*, Campo Grande, MS, n. 2, p. 60-1, 2009.

associativismo, e esse tem sido um importante foco do SEBRAE em dez anos de intenso trabalho com o setor. (GUEDES, 2008, p. 12)

De fato, os treinamentos para a conversão ideológica dos artesãos e a criação de associações, cooperativas e mesmo de sindicatos de artesãos se intensificaram, desde então, por todo o Brasil.

O artesanato visto como negócio é central não somente no título da referida publicação comemorativa dos dez anos de atuação do SEBRAE na área. Perpassa todos os artigos nela contidos e se expressa diretamente, também, naquele assinado por seu Diretor-Presidente, Paulo Okamoto: “*Artesanato é negócio*”.

As implicações dessa palavra de ordem são expostas pelo Diretor-Técnico, Luiz Carlos Barboza.

O maior desafio é transformar o artesanato em uma atividade econômica com base em melhores condições empresariais. Precisamos empresariar o artesanato brasileiro, organizando e estruturando seus produtores e canais de comercialização para que haja uma cadeia produtiva eficiente e com resultados sustentáveis. O produtor deve ser orientado para e pelo mercado, para que alcance os resultados econômicos e sociais que todos almejamos. (BARBOZA, 2008, p. 9)

A conversão dos artesãos ao culto do Deus-Mercado asseguraria, também, retorno econômico para a nação em escala não desprezível, pois segundo artigo não assinado da publicação referida.

O Brasil tem hoje, segundo o Ministério do Desenvolvimento Econômico, Indústria e Comércio (Mdic), cerca de 8,5 milhões de artesãos, responsáveis por um movimento financeiro anual de R\$ 28 bilhões, próximo ao das indústrias automobilística e da moda. (FOCO, 2008, p. 28)

Daí a justificativa para o esforço despendido pelo SEBRAE. Segundo Ricardo Guedes.

Estimulamos o empreendedorismo e criamos, juntamente com todos os parceiros, possibilidades de colocação dos produtos no mercado. Contudo, para que todo esse apoio seja eficaz, é importante que os artesãos tenham uma vontade ferrenha de vencer, que se dediquem com seriedade, que se esforcem para atuar de acordo com as exigências do mercado. (Apud FOCO, 2008, p. 29)

Os sensíveis resultados da política empreendida pelo SEBRAE não merecem ser combatidos. Convertendo subjetivamente os artesãos aos princípios do empreendedorismo, induzindo sua organização por meio de associações, cooperativas e sindicatos e intermediando a criação de mecanismos de comercialização de seus produtos

no Brasil e no exterior, essa política tem culminado com a retirada de vastos contingentes de brasileiros de uma situação de miséria.

Mas a justificativa de sua proposta, quando adentra o campo cultural, é muito discutível. É paradoxal, no mínimo, o fato de o discurso de dirigentes do SEBRAE, ao demonstrar a relevância do programa de apoio da entidade ao desenvolvimento do artesanato, revelar pouca consonância com suas consequências reais. A ação do órgão, nesse campo, favorece a superação do artesanato e isso nada tem de ruinoso ou comprometedor. Contribui, sim, para a remoção dos mais precários bolsões de miséria do País. Onde a entidade se instala, em pouco tempo ocorre o trânsito do artesanato para a manufatura. No passado, ao superar o artesanato, a manufatura fez a humanidade dar um passo gigantesco no que se refere à produtividade do trabalho. Da mesma forma, o SEBRAE contribui para arrancar do passado imensos contingentes de artesãos, combatendo superados guetos de miséria. Transforma artesãos em trabalhadores manufatureiros. Do ponto de vista das condições objetivas, o SEBRAE contribui para que inúmeros artesãos deem um passo em direção ao presente, melhorando suas condições materiais de existência e integrando-os de uma forma mais dinâmica à sociedade capitalista. A melhoria das condições materiais dos artesãos gera as condições, também, para que eles se tornem, inclusive, cidadãos. Isso não quer dizer, contudo, que tais condições objetivas são suficientes para tal, pois o desenvolvimento da consciência do trabalhador trilha caminhos que envolvem, em maior ou menor medida, estudo, militância política e reflexão sobre suas condições de existência.

Porém, constata-se uma incoerência interna quando se examina o discurso de dirigentes do SEBRAE. Um incompreensível exercício de conciliação política faz com que parte da justificativa de sua proposta não guarde correspondência com a atuação política do órgão. Essa situação é nítida quando o artesanato é associado à questão cultural. Então o senso comum aflora e os lugares comuns dominam o discurso.

Segundo o Diretor-Presidente, o *“artesanato, hoje, é a contrapartida à massificação e à uniformização de produtos globalizados, promovendo ao mesmo tempo o resgate cultural e a identidade regional”* (OKAMOTO, 2008, p. 7). Palavras vãs e raciocínio ilógico! Será que fatores da cultura burguesa honestamente consideram indesejável que os *“produtos globalizados”* tendam à *“massificação e à uniformização”*? Será que o *“resgate cultural”* e a *“identidade regional”* fluem só do artesanato? Se assim for, sendo o artesanato expressão da miséria cultural, sua preservação, isto é, a preservação do que é visto como elemento essencial da *“identidade regional”*, não seria uma postura de defesa da pobreza e reacionária politicamente? Contudo, opondo-se ao

que está sendo enunciado por seus dirigentes, a ação política do SEBRAE caminha em outra direção. Sua busca é a de remover a miséria material e assegurar aos trabalhadores artesãos condições que elevem o patamar socioeconômico de sua existência, o que implica, contraditoriamente, a superação do artesanato.

De fato, a proposta de desenvolvimento do artesanato defendida pelo SEBRAE postula como referência crucial o mercado e suas exigências. Os artesãos convertidos à ideologia do empreendedorismo começam por reconhecer que o Deus-mercado é o elemento definidor das características de seus produtos. Nesse reconhecimento já está posta a possibilidade de transformação profunda das características de qualquer forma de cultural ancestral. O que se deve acentuar é que não há nessa transformação algo de vergonhoso ou condenável. Logo, é incompreensível o tom conciliador e o *incômodo* que marcam o discurso dos dirigentes do SEBRAE quando justificam sua proposta de desenvolvimento da atividade artesanal. Não se trata de *resgatar a cultura* ou *revalorizar a identidade regional*. A cultura associada às origens das peças artesanais já ruiu. Seu princípio definidor radicava-se na produção de objetos como valores de uso. Hoje eles são produzidos como valores de troca. Para que uma atividade se articule estreitamente à dinâmica da sociedade capitalista, no presente, não pode preservar seus vínculos com o passado, razão da estagnação de muitas regiões pouco desenvolvidas. A dinamização da atividade artesanal tem como preocupação central exatamente a superação do imobilismo econômico dessas regiões estagnadas. Logo, o artesanato é, tão somente, uma herança do trabalhador que nelas vivem, em torno do qual se estabelece uma estratégia de desenvolvimento que aplica, em boa parte, o conhecimento teórico-prático do artesão, mas que, sob a pressão das leis do mercado, começa a transformar a atividade econômica original culminando com o seu trânsito de uma base técnica artesanal para outra de natureza manufatureira.

7. As novas Atividades Artesanais em Mato Grosso do Sul ou Um Pouco do Artesanato como Negócio

Quem folheia o catálogo **Centro Referencial de Artesanato de Mato Grosso do Sul** (2008), irá encontrar modalidades de artesãos e entidades artesanais perfeitamente enquadráveis na tipologia delineada ao longo da análise. As informações contidas nem sempre são completas, o que pode dar margem a uma ou outra imprecisão, mas, no geral, a classificação produzida é válida e se sustenta.

Nesse catálogo se encontram desde os representantes do *artesanato espontâneo*, originalmente ligados a atividades econômicas associadas às suas atividades artesanais ou direcionados ao artesanato tão somente pela necessidade interior de lazer. São personalidades como Antônio Ricci, Araci Marques Vendramini, Cilso Tibúrcio, João Manoel da Silva, José Messias de Jesus, Julio César Nunes Rondão, Mariano Antunes Cabral Silva, Sotera Sanches da Silva, Elpídio Alves de Freitas, Maria do Rosário de Freitas e Virgulino de Oliveira França. (CENTRO, 2008, p. 14-17, 30-31, 38-39, 44-49, 54-57, 68-69 e 74-75).

Além da Casa de Massabarro, em Corumbá, que produziu artesãos como Denilson Pinto de Oliveira (CENTRO, 2008, p. 34-35), também Artesanato Figueira de Rio Verde de Mato Grosso, MS (CENTRO, 2008, p. 18-19), parece ter tido origem parecida, podendo ser enquadrado como entidade que induziu o desenvolvimento do artesanato com finalidade filantrópica.

No que se refere ao artesanato artístico, entre os que podem ser elevados à condição de artistas se encontra Julio César Rondão, figura expressiva do *artesanato espontâneo* (CENTRO, 2008, p. 48-49). Nessa categoria constata-se a incompreensível omissão do escultor em madeira Marinho Matos.



Fig. 19 - *Peão com berrante*
Júlio César Rondão
Escultura em argila
Alt. 25,5 cm.



Fig. 20 - *Onça com dois filhotes*
Júlio César Rondão
Escultura em argila
Alt. 15 cm.

Larg. 12,5 cm.
Prof. 22,5 cm.
s. d.

Larg. 15 cm.
Prof. 27 cm.
s. d.

O artesanato ancestral indígena está representado pelas produções das etnias Kadiwéu, Kinikinau e Terena (CENTRO, 2008, p. 20-25).

No catálogo, os artesãos e entidades artesanais que assumiram a ideologia do artesanato como negócio, com estreita intermediação do SEBRAE, conseguiram ganhar expressão equivalente, numericamente, à dos artesãos espontâneos. Eles compõem o segmento do *artesanato induzido*, que mais vem crescendo em Mato Grosso do Sul e, de longe, tornou-se o mais fortalecido do ponto de vista econômico. Entre eles, pontificam Elizabeth Antunes, Fânia Catarina Martins dos Santos, Indiana Marques, Luiz Bernardino, Maria Cristina Orsi Casati do Amaral, Romeu Melgarejo, Sonia Maria Soares de Oliveira, Associação dos Artesãos de Rio Brilhante - Arteboa, Centro de Desenvolvimento Artesanal de Caarapó, Núcleo de Cerâmica de Coxim e Riverarte - Associação de Artesanato em Argila de Rio Verde (CENTRO, 2008, p. 26-29, 36-37, 40-43, 50-53 e 58-65).

Sob os auspícios do SEBRAE, esses artesãos e entidades artesanais têm participado de feiras, de rodas de negócio e de mostras nacionais e internacionais. Têm participado, também, de concursos patrocinados pelo SEBRAE. Alguns mereceram prêmios importantes.

Entre tais concursos vale realçar a primeira e a segunda edições do *Prêmio SEBRAE TOP 100 de Artesanato*. O catálogo da primeira edição testemunha a participação da Fundação SEBRAE, da Fundação Banco do Brasil, da ECT e da Caixa Econômica Federal. Os critérios de premiação foram baseados

em fatores como grau de inovação e diferenciação mercadológica dos produtos, adequação econômica ao público-alvo, adequação ergonômica e funcional das unidades produtivas, adequação ao meio ambiente, capacidade produtiva, adequação cultural, adequação logística, qualidade percebida nos produtos, práticas comerciais justas e responsabilidade social. (ARTESANATO, 2007, p. 3)

De Mato Grosso do Sul receberam prêmios a Associação Reciclando Peixe, de Coxim, a Riverarte, de Rio Verde de Mato Grosso, Cristina Orsi, de Campo Grande, o Atelier Florada de Tagy, de Campo Grande, e o Programa Mãos-à-Obra, de Jardim (ARTESANATO, 2007, p. 90-9).

A segunda edição, segundo os mesmos critérios, premiou Flor de Xaraés e, novamente, o Atelier Florada de Tagy, ambos de Campo Grande (PRÊMIO, s.d., p. 14-5).

Indiana Marques é a figura central do *Atelier Florada de Tagy*¹⁹. Por diversos motivos, sua trajetória precisa ser colocada em relevo. De início, era a mais pura expressão do artesanato espontâneo. Estava ligada à atividade artesanal por lazer. Quando começou a comercializar suas peças, os valores percebidos complementavam seus rendimentos.



Fig. 21 - *Bugra com curumim*

Indiana Marques
Escultura em argila
Alt. 29 cm.
Larg. 11,5 cm.

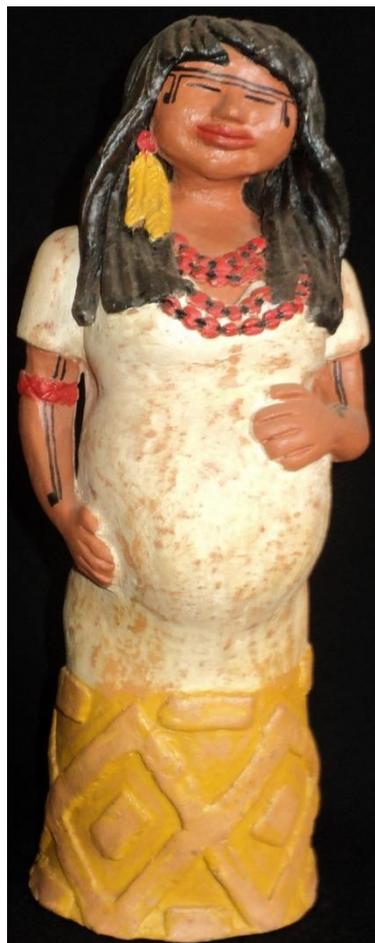


Fig. 22 - *Bugra grávida*

Indiana Marques
Matéria prima: Argila
Alt. 31 cm.
Larg. 11,5 cm.
Prof. 11 cm.



Fig. 23 - *Negra Quilombola*

Indiana Marques
Matéria prima: Argila
Alt. 38 cm.
Larg. 19 cm.

¹⁹ A designação do ateliê é também o nome-fantasia da artesã. A escolha da expressão se explica pelo fato de Indiana Marques ter nascido na região de Tagy, situada entre os municípios fronteiriços de Amambai e de Ponta Porã. Tagy quer dizer Ipê.

Prof. 8 cm.
s. d.

s. d.

Prof. 15 cm.
s. d.

Seus motivos de inspiração sempre estiveram ligados aos elementos mais característicos da singularidade cultural sul-mato-grossense. Daí as *bugras* e os *índios* em cerâmica, seus primeiros produtos maduros. Nessas peças, associou motivos culturais de duas grandes etnias indígenas sul-mato-grossenses, os Terena e os Kadiwéu. Muitas vezes, as *bugras* trazem utensílios à cabeça, como potes e vasos. Esses utensílios em miniatura passaram a ser produzidos exclusivamente para o seu ateliê por famílias das etnias referidas.

As *bugras* e os *índios* mereceram o Prêmio TOP 100 de Artesanato de 2006. No catálogo respectivo são reproduzidas as fotos de três peças, duas intituladas *Bugra e Curumim*, e uma terceira denominada *Índio e Curumim*. As reproduções são acompanhadas das correspondentes fichas técnicas²⁰. Na segunda edição do mesmo Prêmio, em 2010, além de uma *bugra*, Indiana Marques teve premiadas duas *Negras - Quilombolas*.

Antes, Indiana já havia recebido premiações em duas edições do Concurso Internacional de Presépios Natalinos, promovido pela UNIART do Paraná. Obteve o 3º. lugar no 10º. Concurso, realizado em Curitiba de 27.12.2001 a 06.01.2002, e menção honrosa no 11º. Concurso, levado a efeito na mesma cidade entre 27.12.2002 e 06.01.2003. O reconhecimento ao trabalho de Indiana Marques se manifesta, também, pela acolhida de seu nome em álbuns especializados que veiculam obras dos mais expressivos nomes do artesanato no Brasil. É o caso, por exemplo, do catálogo **Em nome do autor**. (LIMA e LIMA, 2008, p. 286)²¹.

²⁰ As fichas técnicas se completam com dados relativos à matéria prima, às dimensões, ao peso e à capacidade mensal de produção do ateliê. Eis os dados integrantes da ficha de uma peça denominada *Bugra e Curumim*:

Descritivo: Escultura representando etnia de Mato Grosso do Sul

Matéria prima: Cerâmica

Altura: 40 cm.; Largura: 10 cm.; Profundidade: 10 cm.; Peso: (1,2 kg.)

Capacidade de produção/mês: 100 peças. (ARTESANATO, 2007, p. 99)

²¹ Também são referenciados nesse catálogo os seguintes artesãos de Mato Grosso do Sul: Júlio Cesar Nunes Rondão (p. 280-1); João Manoel da Silva (p. 282-3); Sotera Sanchez da Silva e Mariano Antunes Cabral Silva (p. 284-5); Conceição do Bugres e Abílio (p. 285); Araci Marques (p. 287); Anelise Flausino Godoy (p. 288); Rosilene Rosa (p. 288) e Paulo Vicente Ferreira - Paulão (p. 289).

É importante evidenciar outros traços da trajetória de Indiana Marques para dimensionar melhor a importância de sua atuação política entre os artesãos de Mato Grosso do Sul. Para tanto, é indispensável uma digressão.

No desenvolvimento do trabalho foi dito que a ação do SEBRAE implica uma conversão do artesão. Essa intenção política da entidade precisa ser realçada, até para que se expresse melhor a natureza da requerida transformação da consciência do artesão.

Os dirigentes de órgãos que atuam com o artesanato sempre se referem à resistência que muitos artesãos opõem às mudanças. No caso, são eles, em especial, os trabalhadores vinculados ao *artesanato ancestral* e ao *artesanato espontâneo*. Determina tal resistência o fato desses artesãos serem trabalhadores qualificados, que impõem seu ritmo ao processo de trabalho. Avessos a qualquer imposição externa que queira controlar esse ritmo, os trabalhadores artesãos reagem negativamente.

No caso do SEBRAE e das políticas públicas para o artesanato, em nosso tempo, se impõem como exigências tanto a dedicação exclusiva do trabalhador à atividade artesanal quanto a necessidade de que se guie por escala de produção definida. Nas fichas técnicas dos trabalhos de Indiana Marques, que constam nos catálogos do *Prêmio TOP 100 de Artesanato*, um dos componentes é exatamente a capacidade de produção de cada tipo de peça por mês²². Logo, impõe-se uma disciplina que implica controle do tempo e dedicação exclusiva. A consciência artesã resiste a isso. O trabalhador artesão sente como exercício de liberdade o fato de produzir quando quiser e quanto puder, sem submeter-se às pressões geradas, no caso, pelo mercado. Daí ser consequente falar numa conversão do trabalhador artesão para que possa atingir o novo patamar de produção requerido por órgãos como o SEBRAE. Aqueles que atingem esse novo patamar começam a pressionar, entre os seus iguais, para que o mesmo movimento da consciência seja absorvido por eles. Complementando, a discussão precisa pôr em relevo um fato quase sempre omitido: a nova disciplina que se exige do trabalhador é incompatível com a materialidade do artesanato, mas perfeitamente pertinente à organização técnica do trabalho manufatureiro.

²² No caso do concurso *TOP 100* de 2006, a capacidade de produção mensal de peças similares às três premiadas correspondem, respectivamente, a 200/100/100 unidades.

Indiana Marques é exemplo de artesão que aderiu criticamente à ideologia do empreendedorismo e ao pressuposto de que artesanato é negócio²³. Por sua liderança entre os novos artesãos, além do sucesso profissional de que é credora, tornou-se, ela própria, um elemento difusor dessa nova visão e agente ativo da transformação do artesanato em Mato Grosso do Sul. O artesanato como negócio vem crescendo progressivamente, assumindo, cada vez mais, um papel hegemônico na área, também em decorrência da atuação de lideranças como Indiana. Essa situação é favorecida, em paralelo, por um quadro conjuntural em que os artesãos espontâneos, avessos ao empreendedorismo, vêm desaparecendo progressivamente e em que a decadência se torna a marca do artesanato ancestral indígena²⁴ na região.

Por força de sua liderança, Indiana Marques foi, inclusive, a presidenta do Sindicato dos Artesãos de Mato Grosso do Sul - SINART-MS. Contudo esse Sindicato não tem a feição de um Sindicato convencional. Ele não organiza seus quadros contra políticas patronais. Ele se assemelha mais a uma associação de trabalhadores independentes, que reúne esforços para superar suas fragilidades e realizar interesses comuns. Esse Sindicato tem potencial para cumprir, mais exatamente, a função de instrumento estimulador, entre os artesãos, do “associativismo”, tão encarecido como necessário pelo SEBRAE. São expressivos desse direcionamento os “deveres do Sindicato”, listados no art. 3º. do **Estatuto**:

- I - Promover e divulgar o Artesanato;
- II - Treinar pessoas através de cursos, encontros, seminários e congressos;
- III - Fiscalizar a atividade profissional de seus associados;
- IV - Manter serviços de assistência jurídica e social;

²³ Questionadas sobre o que seria artesanato, algumas personalidades sul-mato-grossenses tiveram suas ideias estampadas num exemplar da revista do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande, MS. As de Indiana Marques, uma dessas personalidades, foram concisas e claras: “Artesanato é negócio. Vencer é a nossa meta.” (CoMCultura, 2005, p. 11)

²⁴ Esclarecendo, o artesanato indígena passa por um processo de decadência naquele sentido exposto por Darcy Ribeiro. Quanto mais se decompõe a cultura indígena, menos relação as peças artesanais deixam de ter com as suas funções sociais de origem. Deixam de ser, progressivamente, valores de uso e perdem beleza e resistência. Qualquer transformação desses produtos, visando melhorar sua aparência, dar-lhes resistência e torná-los mais atraentes só pode ser instaurada considerando a sua nova condição de mercadorias. Há murmúrios sobre reações interpostas por etnias indígenas contra esse tipo de transformação, a pretexto de desrespeito às culturas correspondentes. Argumento falso, pois tais culturas entraram em decomposição por força de sua submissão à hegemonia da cultura burguesa.

V – Promover e incentivar a participação da categoria em feiras de artesanato, dentro e fora de sua jurisdição;

VI – Promover estudos e pesquisas de caráter técnico social e econômico.

O Sindicato poderia cumprir importante função de organização entre os artesãos no plano estadual, o que ainda não ocorre. Para tanto, suas principais células deveriam ser as associações e projetos induzidos pelo SEBRAE na Capital e no interior. O associativismo coletivo, assim, se fortaleceria por meio dessas entidades já convertidas à visão do artesanato como negócio e ao empreendedorismo. Sem dúvida, pouco espaço teriam dentro do Sindicato os artesãos espontâneos e os artesãos ancestrais indígenas, refratários ou resistentes à nova ideologia que motiva o desenvolvimento do artesanato em Mato Grosso do Sul e no Brasil.

Seria equivocado imaginar que a relação de Indiana com o SEBRAE sempre foi pacífica e destituída de tensão. Em depoimento prestado em 19.01.2011, a artesã não negou a importância dessa entidade sobre o seu trabalho. Nos contatos realizados, ela incorporou a visão de artesanato como negócio e os princípios do empreendedorismo. Mas, a tensão latente tinha raízes no fato de sempre ter perseguido como princípio de trabalho a liberdade de criação. Mesmo reconhecendo como positivas, no geral, as induções praticadas pelo órgão no sentido de desenvolver o artesanato no Brasil, sempre considerou indevidas ações que interferem no trabalho de criação do artesão e ignoram suas aspirações.

A sua própria experiência é um exemplo. Quando da presença do *designer* italiano, Giulio Vinaccia, em Mato Grosso do Sul, consultor contratado pelo SEBRAE e que produziu, entre outros resultados, a obra **Elementos da iconografia de Mato Grosso do Sul** (VINACCIA, 2002, n.p.), essa tensão transbordou. Não porque ela discordasse do importante trabalho de estilização de animais e plantas da região, que seriam motivos, em seguida, para adornar diversas modalidades do artesanato regional. Mas, sim, porque esse *designer* procurava impor os tipos de peças que os artesãos deveriam produzir. Para Indiana, por exemplo, ao mesmo tempo em que desqualificava as *bugras*, atribuiu a responsabilidade de produzir pratos, travessas e tigelas ao gosto do mercado europeu, daí a exigência de cerâmica polida e a recusa ao vidrado. As interferências iam, portanto, desde a escolha das peças a produzir, até textura e coloração.

Interferências menores têm acompanhado as iniciativas do SEBRAE, em especial quando da exportação de produtos para o exterior. Essas oportunidades são usadas como pretextos para a recomendação de soluções exigidas “pelo mercado”. Restrições relativas à coloração das peças ou à tristeza do semblante das *bugras* já foram

apresentadas a Indiana. Do ponto de vista econômico, as negociações por meio do SEBRAE pesam contra os rendimentos dos artesãos, pois exigem o uso de embalagens caras e impõem preços abaixo dos praticados com lojistas no atacado²⁵.

Durante quase um lustro, entre 2002 e 2005, Indiana produziu pratos, travessas e tigelas, mas, por fim, rendeu-se ao que lhe dava prazer e lhe permitia criar. Voltou à produção intensiva de suas *bugras*. Não se frustrou, pois assistiu, inclusive, ao sucesso de mercado dessas peças. Quanto à exportação de seus produtos para o exterior, depois de uma experiência direcionada à Holanda e intermediada pelo SEBRAE, decidiu não mais participar dessas iniciativas, por força das referidas interferências que pesam contra a liberdade de criação do artesão e do aviltamento do valor de seus produtos.

Hoje Indiana produz explorando a capacidade máxima de seu ateliê²⁶. O mercado de suas peças inclui as principais capitais brasileiras - a exemplo de São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Salvador, Maceió, Porto Alegre e Florianópolis - e cidades praianas de intenso fluxo turístico. Lojas dos aeroportos dessas cidades são os principais pontos de oferta dos produtos. Em Mato Grosso do Sul, os dois principais polos de consumo são Campo Grande e Bonito. Os pontos de venda são a Casa do Artesão e uma loja particular de produtos artesanais, na Capital, e outra loja particular em Bonito. Os números do consumo evidenciam como o desenvolvimento do artesanato está estreitamente associado ao fluxo turístico. Em Bonito ocorre a venda em torno de cento e cinquenta peças/mês, ao longo de todo o ano, enquanto em Campo Grande os números são expressivos somente nos meses de janeiro, fevereiro, julho e agosto. A média de venda nesses meses de férias se eleva a trezentas peças. Em alguns dos outros meses a comercialização dos produtos chega a ser ínfima.

Detalhando um pouco mais a organização técnica do trabalho no ateliê de Indiana, esclareça-se que a artesã já chegou a ter oito trabalhadores dentro dele e que aí se estabeleceu incipiente divisão do trabalho que potencializava um trânsito para a manufatura. Ela se ocupa diretamente com o treinamento de seus auxiliares. Basicamente, as operações do processo de trabalho se distribuem entre a modelagem

²⁵ As dificuldades se acentuam por força da política fiscal de Mato Grosso do Sul. Em Campo Grande, a inscrição municipal do artesão o libera do pagamento de 5% sobre o valor do produto. Quanto ao Estado, a comercialização nos limites da região reduz o ICMS a 3%. Mas, fora, o imposto fixado é de 12%, só superado pelo do Rio Grande do Sul. Isso cria um obstáculo à expansão da produção. Acentue-se que até o primeiro Governo de Zeca do PT os artesãos gozavam de isenção desse imposto.

²⁶ A capacidade de produção do Atelier Florada de Tagy, por dia, gira em torno de 10/15 peças médias ou 50/60 pequenas. As grandes, em paralelo, são produzidas em número de 5 a cada três dias. Intensificada a demanda a produção pode ser ampliada.

das peças, a pintura e a queima no forno elétrico. Hoje o ateliê conta com um modelador e dois pintores. Indiana transita por todas as etapas e as domina plenamente. Mas tem dado atenção apurada às operações relativas à queima, em especial ao arranjo das peças dentro do forno, que deve ser cuidadoso e envolver o número máximo possível. Seu forno despende muita energia elétrica e, caso não cuide de utilizar plenamente sua capacidade, seus custos se elevam sensivelmente.

Movida pela curiosidade, Indiana já fez experiência quanto à modelagem das peças. Mas, resiste a afastar-se das soluções originais de modelagem manual, da técnica que desenvolveu com utilização de cone de tecelagem e da mistura do papel à argila, que conferem menor peso às peças. Resiste, também, à expansão da escala de produção de seu ateliê. A experiência referida usou o torno como instrumento de modelagem. Com esse instrumento a escala de produção poderia ser ampliada, pois com a mão um artesão modela cinquenta peças em um dia, enquanto com o torno são modeladas cem em três horas. Mas, mesmo do ponto de vista econômico essa opção não representaria, necessariamente, elevação dos rendimentos de Indiana, pois implica consumo maior de argila, já que a espessura das peças aumenta. Por consequência, ficam mais pesadas, o que eleva, também, os custos de transporte.

O *Atelier Florada de Tagy* compra de duas famílias terena a produção integral de miniaturas de vasos, potes e travessas, utilizadas como adereços nas *bugras*. Variam de duzentas a trezentas as peças adquiridas, por mês, conforme a demanda. Uma família usa o recurso de grafismos pintados em cor branca para ornar suas miniaturas. A outra rejeita qualquer iniciativa visando alterar a lisa aparência das peças. Indiana prestou informações que revelam, também, a precariedade que marca os resultados obtidos pela queima da cerâmica indígena. As peças indígenas são queimadas a 350° centígrados, enquanto as suas peças, para ganhar maior resistência, são queimadas a 1000° graus centígrados. Visando obter melhor resultado para o seu produto, passou a requeimar as peças indígenas. A cerâmica terena resistiu bem à requeima, sofrendo alteração quase imperceptível na cor. Mas a cerâmica kadiwéu perdeu toda a sua coloração, além de se mostrar mais sujeita às trincaduras no processo. Por isso, Indiana suspendeu a compra das miniaturas de cerâmica kadiwéu e hoje só trabalha com as terena.



Fig. 24 - *Vaso e Alguidar*
(miniaturas)
Artesã não identificada (Terena)
Esculturas em argila
Altura = 4 cm. | 2,5 cm.
Largura máxima = 3,5 cm. | 5 cm.
s. d.



Fig. 25 - *Vaso e Alguidar*
(miniaturas)
Artesã não identificada (Terena)
Esculturas em argila
Altura = 4 cm. | 1,5 cm.
Largura máxima = 3,5 cm. | 5 cm.
s. d.



Fig. 26: *Mulher sentada*
Rosilene de Arruda (Terena)
Escultura em argila
Medida máxima da largura = 23,5 cm.
Medida máxima da base = 20 cm.
Altura = 26 cm.
2012

Indiana expressou sua opinião, ainda, em relação aos sindicatos e associações como instrumentos de estímulo ao associativismo entre os artesãos. Manifestou-se frustrada com o Sindicato. Ela foi presidenta da entidade sindical representativa dos artesãos sul-

mato-grossenses. Já que nunca esteve em causa o enfrentamento aos patrões, pois os artesãos são trabalhadores autônomos, a possibilidade de poder carrear recursos públicos para o desenvolvimento do artesanato na região foi a vantagem divisada para a criação do Sindicato dos Artesãos de Mato Grosso do Sul - SINART-MS. Quando os sócios tiveram a clareza de que isso ocorreria por meio da Central Única dos Trabalhadores - CUT, o que demandava a filiação dessa nova unidade sindical e pagamento de anuidade, houve uma rejeição generalizada. Com isso, os associados se desmobilizaram e o Sindicato ficou sem função. Tendo em vista a importância do associativismo, Indiana considera mais apropriadas e efetivas as associações de artesãos, que se difundiram por todo o Estado também como decorrência da atuação do SEBRAE. Ela própria concentrou sua atuação política e de organização de artesãos dentro da Associação de Produtores de Artesanato e Artistas Populares - PROARTE, sendo, atualmente, sua presidenta. Esse tipo de entidade é essencial pelas facilidades que gera ao escoamento dos produtos artesanais. Só o seu anteparo institucional pode intensificar a comercialização desses produtos pela utilização de recursos como as rodas de negócio, não acessíveis aos artesãos individualmente.

8. Considerações Finais

ou por um Pouco mais de Pesquisas e Políticas Públicas para apoiar o Artesanato Sul-mato-grossense

Ao revolver a temática do artesanato em Mato Grosso do Sul, este trabalho contribuiu para descrever e evidenciar a sua riqueza. Ao mesmo tempo, permitiu demonstrar ser escasso o conhecimento produzido sobre a matéria, em especial pelo desprezível número de trabalhos historiográficos que a enfocam.

Essa abordagem inicial ao estudo do artesanato em Mato Grosso do Sul apontou para a possibilidade de instauração de diversas pesquisas complementares, visando aprofundar temáticas como artesanato ancestral, artesanato espontâneo e artesanato induzido. Também deixou clara a importância de que sejam verticalizados estudos sobre o artesanato indígena, por etnia, e sobre personagens importantes do artesanato sul-mato-grossense, entre os quais, para efeito de ilustração, figuram nomes como Conceição dos Bugres, Índio, Júlio César Rondão, João Manoel da Silva e Indiana Marques. Mas há muitos outros, cujos nomes, em boa parte, foram referidos ao longo do trabalho.

Por fim, o trabalho deixou em aberto a possibilidade de que, usando as informações nele contidas, sejam instaurados projetos de extensão universitária ou projetos

governamentais de desenvolvimento do artesanato, de preferência interinstitucionais, que, pela integração de esforços, permitam a consecução dessa finalidade comum com maior eficácia. Tais projetos devem ter como eixo norteador a integração mais dinâmica das atividades artesanais à sociedade capitalista. Em especial, merecem atenção projetos que favoreçam a melhoria dos padrões de qualidade do artesanato ancestral indígena. Caso sejam viabilizados, contribuirão para retirar da miséria parte expressiva da população sul-mato-grossense, dando-lhe condições mínimas de existência digna.

Referências

- ALVES, Gilberto Luiz. Colóquio Internacional Trabalho e Trabalhador no século XXI: repensando a questão da qualificação profissional. **Revista HISTEDBR On line**, Campinas, SP, v. 16, p. 129-139, 2004. www.histedbr.fae.unicamp/re.16.html Acesso em 17.jan.2011.
- ALVES, Gilberto Luiz. **Educação no campo**: recortes no tempo e no espaço. Campinas, SP: Autores Associados, 2009. 305 p.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore nacional**: ritos, sabença, linguagem, artes e técnicas. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1967. v. 3.
- BARBOZA, Luiz Carlos (Entrevista com...). Capacitar para profissionalizar. **Artesanato**: um negócio genuinamente brasileiro. SEBRAE: s.l., v. 1, n. 1, p. 8-9, 2008. (Edição comemorativa 10 anos)
- BAREM, Manuela. Essência e história da decoração. **Rev. Cultura, em MS**, Campo Grande, MS, n. 2, p. 60-1, 2009
- BARRO, Maria do. **Terra e fogo**. s.n.t. 68 p.
- BERTELLI, Antonio de Pádua. **Os fatos e os acontecidos com a poderosa e soberana nação dos índios cavaleiros guaycurus no Pantanal de Mato Grosso, entre os anos de 1526 até o ano de 1986**. São Paulo: Uyara, 1987. 174 p.
- CAMPELO, Valéria. Artesanato: as mil formas de expressão dos brasileiros. **Diga lá**, SENAC, Rio de Janeiro, v. 6, n. 20, p. 10-5, mai./jun.2001.
- FOCO no empreendedorismo. **Artesanato**: um negócio genuinamente brasileiro. SEBRAE: s.l., v. 1, n. 1, p. 28-31, 2008. (Edição comemorativa 10 anos)
- GUEDES, Ricardo. *Atuação do SEBRAE no artesanato: dez anos de aprendizado e sucesso*. **Artesanato**: um negócio genuinamente brasileiro. SEBRAE: s.l., v. 1, n. 1, p. 12-3, 2008. (Edição comemorativa 10 anos)
- MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política (livro primeiro: o processo de produção do capital). Trad. de Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s.d. 2 v.
- MELO, Jorge Silva. *Ésquiilo*. In: **ÉSQUIILO. Teatro completo**. Lisboa: Estampa, 1975. p. 9-13.

OKAMOTO, Paulo (Diretor-Presidente). *Artesanato é negócio. Artesanato: um negócio genuinamente brasileiro*. SEBRAE: s.l., v. 1, n. 1, p. 6-7, 2008. (Edição comemorativa 10 anos)

RIBEIRO, Darcy. *Kadiwéu: ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1980. 318 p.

SMITH, Adam. *An inquiry into the nature and causes of the wealth of nations*. New York: Modern Library, 1965. 976 p.

Fontes Documentais

ARTESANATO, Design e Mercado. Brasília, DF: Patchama; FBB; Instituto Libenter, 2007. 240 p. (Catálogo do Prêmio SEBRAE TOP 100 de Artesanato, 2006)

ARTESANATO: um negócio genuinamente brasileiro. SEBRAE: s.l., v. 1, n. 1, 2008. 50 p. (Edição comemorativa 10 anos)

BRASIL, Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. **Portaria n. 29**, de 05.10.2010. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 06.10.2010.

CAMPO Grande. **Plano Municipal de Cultura de Campo Grande: 2010-2020**. Campo Grande, MS: Prefeitura Municipal de Campo Grande, [2009]. 103 p.

CENTRO Referencial de Artesanato de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, MS: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 2008. 76 p. (Catálogo)

LIMA, Beth; LIMA, Valfrido. **Em nome do autor: artistas artesãos do Brasil**. São Paulo: Proposta Editorial, 2008, 456 p.

MATO Grosso do Sul. **Decreto n. 10503**, de 02.10.2001, que dispõe sobre tratamento tributário simplificado e favorecido às pessoas físicas que exercem a atividade típica de artesanato, publicado no Diário Oficial do Estado de Mato Grosso do Sul n. 5606, de 03.10.2001.

MEDEIROS, Claudia (org.). **Manual das oficinas do Projeto Sapicuá Pantaneiro: artesanato do Pantanal**. Campo Grande, MS: s.ed., 2006. 147 p.

PRÊMIO SEBRAE TOP 100 de artesanato. 2. ed. s.l.: SEBRAE, s.d. (Catálogo do Prêmio SEBRAE TOP 100 de Artesanato, 2010)

REGULAMENTO dos procedimentos de análise, classificação e registro do artesanato de Mato Grosso do Sul. Campo Grande: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, s.d. 5 p.

ROSA, Maria da Glória Sá; DUNCAN, Idara; PENTEADO, Yara. **Artes plásticas em Mato Grosso do Sul.** Campo Grande, MS: Edição das Autoras, 2005. 365 p.

SINDICATO dos Artesãos de Mato Grosso do Sul. **Estatuto dos Artesãos do Mato Grosso do Sul.** Campo Grande, MS, 19.04.1991. 13 p. (Datilografado)

SINDICATO dos Artesãos de Mato Grosso do Sul. **Regimento do Sindicato dos Artesãos de Mato Grosso do Sul.** Campo Grande, MS, s.d. 5 p. (Datilografado)

VINACCIA, Giulio. **Elementos da iconografia de Mato Grosso do Sul.** Campo Grande, MS: SEBRAE/MS, 2002. n.p.

Depoimento

Depoimento de Indiana Marques, realizado em 19.01.2001, às 14:00 h., no *Atelier Florada de Tagy*.

Periódicos

Rev. **CoMCultura.** Campo Grande, MS, Ano I, n.º. 1, 2005. 52 p.

Rev. **Cultura em MS.** Campo Grande, MS, n.º. 1, 2008. 80 p.

Rev. **Cultura em MS.** Campo Grande, MS, n.º. 2, 2009. 80 p.

Rev. **Cultura em MS.** Campo Grande, MS, n.º. 3, 2010. 80 p.

Rev. **MS Cultura.** Campo Grande, MS, n.º. 9, 1996. 58 p.



www.icgilbertoluizalves.com.br/