

LETÍCIA DE CÁSSIA COSTA DE OLIVEIRA

LÃ CRUA, FIOS DA MEMÓRIA:

Mulher, Artesanato e Patrimônio Cultural do Rio Grande do Sul

Porto Alegre,

2019

LETÍCIA DE CÁSSIA COSTA DE OLIVEIRA

LÃ CRUA, FIOS DA MEMÓRIA:

Mulher, Artesanato e Patrimônio Cultural do Rio Grande do Sul

Dissertação apresentada como pré-requisito para conclusão do Mestrado em Museologia e Patrimônio da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientação: Profa. Dra. Ana Maria Dalla Zen.

Porto Alegre,

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Costa de Oliveira, Leticia de Cássia
Lã Crua, Fios da Memória: Mulher, Artesanato e
Patrimônio Cultural do Rio Grande do Sul / Leticia de
Cássia Costa de Oliveira. -- 2019.
145 f.
Orientador: Ana Maria Dalla Zen.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Patrimônio Cultural. 2. Artesanato feminino em
lã no Rio Grande do Sul. 3. Artesanato como referência
cultural. 4. Saber-fazer tradicional em lã de ovelha.
I. Dalla Zen, Ana Maria, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

LETÍCIA DE CÁSSIA COSTA DE OLIVEIRA

LÃ CRUA, FIOS DA MEMÓRIA:

Mulher, Artesanato e Patrimônio Cultural do Rio Grande do Sul

Dissertação apresentada como pré-requisito para conclusão do Mestrado em Museologia e Patrimônio da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientação: Profa. Dra. Ana Maria Dalla Zen.

Aprovada em 22 de Agosto de 2019

Profa. Dra. Ana Maria Dalla Zen (UFRGS)
(Orientadora)

Profa. Dra. Nísia Martins do Rosário (UFRGS)

Profa. Dra. Maria Eunice de Souza Maciel (UFRGS)

Profa. Dra. Márcia Regina Bertotto (UFRGS)

Profa. Dra. Eloisa Capovilla da Luz Ramos (UNISINOS)

*À minha mãe
Ao meu pai e avó (in memoriam),
que me ensinaram sobre a vida
À minha filhota,
para inspirar seu futuro*

Agradeço ao meu marido pelo carinho e apoio em todos os momentos
À minha irmã, irmão e cunhado pelo apoio
Aos meus sobrinhos pela alegria da vida
À minha sogra e cunhadas pelo apoio
Ao amigo Airton Jordani por me incentivar ao mundo da pesquisa em cultura
À amiga Rossanna Prado, pelo incentivo e carinho
À minha amiga colega Miriam Moema Loss pela atenção e carinho
Aos amigos Ivanir Argenta e a todos os colegas da Emater,
pela atenção e apoio ao meu trabalho
À minha orientadora, Ana Maria Dalla Zen,
por me mostrar o caminho da Museologia Social
Aos professores, colegas e técnicos do PPGMUSPA e da Fabico
Aos professores das bancas de qualificação e defesa
À Universidade Federal do Rio Grande do Sul pela oportunidade
de fazer parte da minha vida acadêmica
À CAPES pelo fomento à pesquisa
Às artesãs da Iã, por me honrarem com suas histórias
e me oportunizarem a aprender com suas experiências de vida

*O artesanato não quer durar milênios
nem está possuído
pela pressa de morrer logo.
Transcorre com os dias, flui conosco,
desgasta-se pouco a pouco,
não busca a morte nem nega: aceita-a.
O artesanato nos ensina a morrer e, assim,
nos ensina a viver.*

Octavio Paz

RESUMO

Este trabalho foi realizado com a finalidade de reunir subsídios que permitam que se interpretem quais são as relações que se estabelecem no processo do saber-fazer tradicional e de referência cultural do artesanato com lã crua produzido pelas artesãs do Rio Grande do Sul. A sua justificativa refere-se ao espaço de protagonismo, valorização social e cultural e atividade econômica importante para a vida da mulher que o artesanato assumiu, e sua importância como elemento do patrimônio cultural gaúcho. Os seus objetivos foram compreender como ocorre a inserção do saber-fazer da lã crua nos artefatos produzidos por mulheres no processo de constituição do patrimônio cultural gaúcho; identificar as relações sociais, afetivas e de memória que são construídas em torno do artesanato com lã natural; e analisar o papel dessa produção na construção da identidade cultural das mulheres do meio rural gaúcho. As questões de pesquisa buscaram compreender qual é a contribuição desses artefatos produzidos pela mulher gaúcha como representação do patrimônio cultural do Rio Grande do Sul e quais são as relações que se estabelecem entre as artesãs, na perspectiva do protagonismo e valorização social, cultural e econômica da mulher no Estado. A fundamentação teórica incluiu análise da literatura sobre patrimônio cultural e sua dimensão política e sobre o artesanato como referência cultural, integrados a uma imersão histórica na gênese da mulher gaúcha para consolidação do Território da Lã como conquista feminina. Sob a abordagem de pesquisa qualitativa, foi constituída uma cartografia do saber-fazer da lã no Rio Grande do Sul por meio de dezoito entrevistas com artesãs. Para fundamentá-la, foi feita uma pesquisa bibliográfica para identificação, elucidação e entrelaçamento dos conceitos, acompanhada da análise documental dos dados coletados anteriormente pela pesquisadora, como também em bases de dados, dissertações e teses, artigos e matérias de jornais, entrevistas transcritas e imagens capturadas no trabalho de campo. A análise dos dados permitiu a conclusão que o saber-fazer da lã de ovelha, no contexto das lidas campeiras, demonstra forte presença do patriarcado e de subjugação da mulher ao homem rural, seja na figura paterna seja do marido. Mesmo entre as mulheres persiste a visão de que o poder masculino é mais forte do que a sua condição feminina. E o artesanato, para elas, é ainda considerado como um labor intrínseco à mulher para manter sua sobrevivência cotidiana.

PALAVRAS-CHAVE

Patrimônio Cultural. Artesanato feminino em lã no Rio Grande do Sul. Artesanato como referência cultural. Saber-fazer tradicional em lã de ovelha

ABSTRACT

This work was carried out with the purpose of assembling subsidies that allow to be interpreted what are the relations that are established in the process of the traditional know-how and of cultural reference of the handicraft with raw wool produced by the women artisans of Rio Grande do Sul. Justification refers to the space of protagonism, social and cultural valorization and important economic activity for the life of the woman that the handicraft assumed, and its importance as an element of the gaucho cultural patrimony. Its objectives were to understand how the insertion of craft knowledge of sheep wool takes place in the artifacts produced by women in the process of constitution of the gaúcho cultural patrimony; to identify the social, affective and memory relations that are built around the handicraft with natural wool; and to analyze the role of this production in the construction of the cultural identity of the rural women in Rio Grande do Sul. The research questions sought to understand the contribution of these artefacts produced by the women of Rio Grande do Sul as a representation of the cultural heritage of Rio Grande do Sul and what are the relationships that are established among the artisans, in the perspective of the protagonism and social, cultural and economic woman in the state. The theoretical basis included an analysis of the literature on cultural heritage and its political dimension and on handicraft as a cultural reference, integrated into a historical immersion in the genesis of the gaúcha women, for the consolidation of the Wool Territory as a feminist conquest. Under a qualitative research approach, a mapping of the craft knowledge of sheep wool was made in Rio Grande do Sul, through eighteen interviews with artisans. To substantiate this, a bibliographic research was carried out to identify, elucidate and interweave the concepts, accompanied by a documentary analysis of the data previously collected by the researcher, as well as databases, theses and dissertations, articles and newspaper articles, transcribed interviews and captured in the field work. The analysis of the data allowed the conclusion that the craft knowledge of sheep wool, in the context of the former champions, shows a strong presence of patriarchy and the subjugation of women to the rural man, whether in the father figure or the husband. Even among women there persists the view that male power is stronger than their female condition. And crafts, for them, is still considered as an intrinsic labor for women to maintain their daily survival.

KEYWORDS

Cultural Heritage. Women's wool crafts in Rio Grande do Sul. Handicraft as a cultural reference. Craft knowledge of sheep wool

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Caderno de Anotações	24
Figura 2	Eva Eli Kuffner	29
Figura 3	Rozangele Soares Scholante	30
Figura 4	Clair Schneid	30
Figura 5	Ana Marques Nunes	31
Figura 6	Vilmarina Soares Lamas	31
Figura 7	Sandra Elise Pires Moraes Gonçalves	32
Figura 8	Ernestina Martins da Silva	32
Figura 9	Nilva Elsner Schwert	33
Figura 10	Ida de Fátima Gonçalves Guadalupe	33
Figura 11	Andrea Madruga Garcia	34
Figura 12	Alexandrina Sousa Serpa (Dona Chandinha)	34
Figura 13	Maria Ceni de Ávila Oliveira	35
Figura 14	Maria Helena Antunes Fagundes	35
Figura 15	Sandra Elisa Vaz Timm Rufino	36
Figura 16	Patrícia Madeira Machado	36
Figura 17	Ana Paula Giacomini	37
Figura 18	Eva Marlene Paz Souto	37
Figura 19	Izolda Regina Peroba Alves	38
Figura 20	Panorama das Localidades e Matérias-Primas	39
Figura 21	Nuvens de Palavras	45
Figura 22	Árvore de Palavras Patrimônio	47
Figura 23	Mapa conceitual conexões e resultados da pesquisa	49
Figura 24	Poncho de lá Bichará	97
Figura 25	Fuso de madeira, lã de ovelha e novelo	99
Figura 26	Artesã Ernestina tecendo bacheiro	100
Figura 27	Casaco de tricô da artesã Nilva Elsner Schwert	101
Figura 28	Poncho tecido em lã crua pela artesã Sandra Rufino	101
Figura 29	Acolchoado da artesã Nilva Elsner Schwert	103
Figura 30	Colete de feltro da artesã Andrea Madruga – Fio Farroupilha	103
Figura 31	Lã no processo de coloração natural c/açafrão e folha de goiabeira como mordente	104
Figura 32	Lã colorida naturalmente secando ao sol	105
Figura 33	Painel central exposição Lã Crua, Fios da Memória: O Saber-Fazer da Mulher Gaúcha	134

LISTA DE ABREVIATURAS

AGDI - Agência Gaúcha de Desenvolvimento e Promoção do Investimento do Rio Grande do Sul

APL – Arranjo Produtivo Local

CNFCP - Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

CNRC - Centro Nacional de Referência Cultural

DEAGRO - Departamento de Desenvolvimento Rural Sustentável do Paraná

EMATER/RS – ASCAR – Associação Rio-grandense de Empreendimentos de Assistência Técnica e Extensão Rural - Associação Sulina de Crédito e Assistência Rural

FAO - Organização das Nações Unidas para a Alimentação e a Agricultura

FGTAS - Fundação Gaúcha do Trabalho e Ação Social

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

ICMS - Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços

ICOM - Conselho Internacional de Museus

ICOMOS - Conselho Internacional de Monumentos e Sítios

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional

MAPA - Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento

PAB - Programa do Artesanato Brasileiro

PGA - Programa Gaúcho do Artesanato

PGFA - Programa Fomento Artesanal

SPHAN - Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

OCB - Organização das Cooperativas Brasileiras

ONU - Organizações das Nações Unidas

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	A CARTOGRAFIA DOS SABERES E FAZERES	24
2.1	O percurso do viajante: da ideia ao objeto	26
2.2	O método entre linhas e as primeiras análises	40
3	A TRAMA DE CONCEITOS: ENTRE O ARTESANATO E O PATRIMÔNIO CULTURAL	54
3.1	O patrimônio cultural e sua dimensão política	55
3.2	O artesanato como referência cultural	77
3.3	O artesanato: de herança familiar a patrimônio cultural	87
4	O ARTESANATO EM LÃ CRUA E EMPODERAMENTO DA MULHER RURAL	93
4.1	A gênese da mulher gaúcha	93
4.2	Entre saberes e fazeres da mulher rural gaúcha	106
4.3	Em busca do Território da Lã: a conquista feminina como referência cultural do Rio Grande do Sul	118
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
	REFERÊNCIAS	135
	APÊNDICES	143
	Apêndice A – Roteiro da entrevista	143
	Apêndice B – Termo de consentimento Livre e Esclarecido	144

1 INTRODUÇÃO

Muitas histórias começam com um amor. As histórias de vidas dessas mulheres artesãs não são diferentes, porque expressam o amor que elas têm pelo fazer com as mãos, confeccionando artefatos e pela matéria-prima que os compõem, lã crua de ovelha. Suas histórias desencadeiam o fio de suas memórias e ensinam-nos a viver.

No interior do município de São Borja vive há 35 anos Dona Eva Eli Kuffner, natural do município de São Pedro do Sul. Artesã desde os 7 anos de idade, encontrou na lã crua de ovelha o diferencial para sua vida. O artesanato tornou-se seu sustento familiar e o amor pelas suas memórias e experiências de vida de quem aprende com ela, “[...] eu fazia flores de coroa, junto com a minha tia, que fazia coroas de parafina para levarem no cemitério. Ainda criança, começou a trabalhar com outras técnicas e matérias-primas como a palha de milho [...] Pegava a palha de milho torcia e forrava cadeira e fazia chapéu [...] e assim fui fazendo, depois fazia bordado a mão, depois fui fazendo boneca de pano.” Para ela, o artesanato era um aprendizado natural e constante em suas memórias: “O artesanato para mim é minha vida. O dia que eu não puder fazer mais meu artesanato eu sei que tô no fim. Porque eu amo o artesanato. Acredito que eu nasci artesã” (Eva,¹ 74 anos, São Borja, entrevista realizada em Março/2015). Dona Eva busca na lã seu lugar no mundo, já que com ela conheceu o mundo além-mar, levando o artesanato em lã do Rio Grande do Sul para feiras nacionais e internacionais.

Na cidade de Bagé, vive Clair Schneid. Produtora rural e artesã, vive entre seu atelier na cidade e “lá fora”, como se refere à sua propriedade rural no Distrito de Palmas, interior de Bagé, onde cria aproximadamente 120 cabeças de ovelhas da raça *Corredale*. Aprendeu o saber-fazer da lã crua com sua vó paterna: “[...] a minha vó também trabalhava com o artesanato. Eu achava muito lindo tocar a roca. Ai eu comecei a pedalar a roca, fui aprender e ai fui gostando e desde os 8 anos eu faço artesanato”. Sua avó era tecelã da lã crua e confeccionava *xergões*², ponchos e

¹Os nomes verdadeiros das entrevistadas foram mantidos, diante do interesse das mesmas em preservá-los, conforme termos de autorização assinados.

²O mesmo que bacheiro. Espécie de tapete de lã crua, confeccionado para colocar na cela do cavalo para montaria, com a finalidade de proteger o lombo do animal.

cobertores. A artesã recorda que aprendeu a fazer todo o preparo da lã com sua avó: “[...] aprendi a fazer o processo lavar, cardar, *esquilar*³ a ovelhinha. Ela fazia a esquila; fazia todo o processo com a lã. Eu ficava no lado dela trabalhando com a tesoura” (Clair, 59 anos, Bagé, entrevista realizada em maio/2019). A artesã percebeu na lã crua uma maneira mais natural de expressar-se e ensinar novas gerações.

A exemplo desses, muitas outras mulheres no Rio Grande do Sul trançam, costuram e bordam suas histórias através da criação de artefatos que, de certo modo, homenageiam seus antepassados e fortalecem-nas como mulheres e cidadãs. São mulheres que superaram dificuldades pessoais, sociais e culturais para exercerem suas atividades e manter suas famílias. Em especial, as artesãs rurais que trabalham com o artesanato tradicional e de referência cultural buscam autoconfiança em seus saberes e fazeres artesanais, passados por gerações e que as levaram e ainda levam para novos caminhos de autonomia e da cidadania participativa.

O manuseio da matéria-prima lã crua de ovelha é o que demonstra o vínculo entre essas e outras mulheres. A lã crua de ovelha é um dos poucos elementos naturais que podem suportar um registro tão claro da memória de uma região. É a fibra natural em uso mais antiga da humanidade e uma das mais longas entre as elas, medindo de quatro a dezesseis centímetros de comprimento. É uma fibra diferenciada, por possuir diversas propriedades como isolante e termorreguladora, permitindo o uso tanto no frio como no calor.

Possui capacidade higroscópica, ou seja, comporta a absorção do vapor de água no ar ou do corpo, liberando calor e ao perder água, absorve calor. Devido a essa propriedade, também é uma fibra resistente ao fogo, por diminuir a eletricidade estática. Também protege a pele contra raios ultravioletas, mantendo o corpo em temperatura corporal em graus mais baixa do que em comparação aos tecidos sintéticos expostos ao sol⁴.

É naturalmente elástica por ser ondulada, sendo que, quanto mais fina a fibra,

³Esquilar significa o mesmo que tosquiado.

⁴Guia Prático do Ovinocultor da Emater Piratini.

mais elasticidade, suavidade e não se deixa amassar⁵. Outra característica relevante é a coloração natural da lã, que despensa, de acordo com a finalidade, a técnica de tingimento. De acordo com Vieira e Santos (1967), as cores da lã observadas nas ovelha são: negra, marrom, branca e cinza.

A lã é considerada uma matéria-prima viva, porque é retirada do animal vívido, por meio da tosquia a martelo (esquila manual) ou elétrica, com a finalidade de preservar sua saúde. O uso da lã crua para a produção de artesanato agrega de maneira sustentável o processo da cadeia da ovelha. Esta produção de artefatos tem como protagonista a mulher gaúcha que, a partir do seu contato com a lã natural, produz o pelego⁶ ou faz o fio, base para uma vasta produção de peças que vão desde acessórios de montaria a vestuário.

A lã como matéria-prima é um elemento enraizado na vivência do gaúcho e, como artesanato da terra, carrega intensas relações sociais, culturais, históricas e econômicas. Assim, a lã proporciona um intenso panorama amplo e acessível dos saberes e fazeres artesanais do Rio Grande do Sul, já que está nos lares de todos os gaúchos.

Desse modo, este trabalho foi planejado a fim de reunir subsídios que permitam que se interprete quais são as relações que se estabelecem no processo de saber-fazer tradicional e de referência cultural feito com a lã crua, produzido pelas mulheres artesãs do Rio Grande do Sul.

Trata-se de uma problemática que se justifica no campo do patrimônio cultural gaúcho, uma vez que o artesanato feminino vem se constituindo, cada vez mais objetivamente, num espaço de protagonismo, valorização social e cultural, além de transformar-se numa atividade econômica importante para a vida da mulher. A esse respeito é importante ressaltar que, no Rio Grande do Sul, são quase 90 mil artesãos cadastrados no Programa Gaúcho do Artesanato (PGA) da Fundação Gaúcha do Trabalho e Ação Social (FGTAS), até março de 2018. Desse total, mais

⁵AMARILHO-SILVEIRA, F.; BRONDANI, W.C.; LEMES, J.S. Lã: Características e fatores de produção. **Archivos de Zootecnia**, v. 64, p. 13-24, 2015a. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.21071/az.v64i247.502>. Acessado em: 02 de Julho de 2019.

⁶Classificação comercial da pele ovina, matéria-prima processada com aparência final de um tapete, lavada e curtida de forma artesanal ou industrial, com comprimento de mecha de lã acima de 5 centímetros para uso em montaria abaixo da sela para a proteção do lombo cavalo.

de 52 mil artesãos estão ativos e dentro desse universo; 42 mil são mulheres em atividade⁷.

Assim, o objetivo geral desta investigação é compreender como ocorre a inserção do saber-fazer da lã crua na produção de artefatos feitos por mulheres como elemento constituinte do patrimônio cultural gaúcho a partir da obtenção de respostas às seguintes perguntas:

- Qual é a contribuição desses artefatos produzidos pela mulher gaúcha como representação do patrimônio cultural do Rio Grande do Sul?
- Quais são as relações que se estabelecem entre as artesãs, na perspectiva do protagonismo e valorização social, cultural e econômica da mulher no Estado?

E como objetivos específicos da investigação citam-se:

- Identificar as relações sociais, afetivas e de memória que são construídas em torno do artesanato com lã natural produzido pelas mulheres rurais do Rio Grande do Sul;
- Analisar o papel dessa produção, do ponto de vista da memória e da ancestralidade, na construção da identidade cultural das mulheres do meio rural e na configuração de um Território da Lã;
- Interpretar o significado da produção do artesanato como estratégia de autonomia social, econômica e cultural da mulher;
- Analisar os significados dessa produção artesanal como referência do patrimônio cultural gaúcho.

O interesse na realização desta pesquisa surgiu a partir de trabalho anterior da autora que, sob a forma de um estudo exploratório, investigou os arranjos produtivos locais do Rio Grande do Sul, cujos resultados fazem parte da obra

⁷Dados do relatório do Programa Gaúcho do Artesanato da FGTAS de 01/01 a 31/03/2018. FGTAS. Fundação Gaúcha do Trabalho e Ação Social. **Relatório parcial** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <leledecassia@gmail.com> em 10 de Julho de 2018.

*Garimpo das Artes Artesanais do RS: Saberes e Fazeres*⁸. Nesse levantamento, foram mapeadas as manifestações culturais dos saberes e fazeres artesanais mais significativas do Estado, na atualidade, por meio de realização de entrevistas de 100 artesãos, originários de 27 municípios.⁹

Naquela primeira investigação, chamou a atenção a predominância de mulheres na produção da maior parte do artesanato tradicional. Nesse sentido, entende-se como artesanato tradicional aquele que expressa e representa um grupo ou comunidade, enquanto o artesanato de referência cultural é considerado aquele que se baseia na releitura dos elementos tradicionais de certa região, como define o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB)¹⁰.

Outro aspecto identificado foi que a maioria das mulheres possui pouca ou nenhuma escolaridade, vive no meio rural, não tem acesso a qualquer recurso tecnológico e tem, em média, mais de 35 anos de idade. Também foi observado que esse artesanato, aprendido por transmissão entre gerações, compreende as técnicas, o cultivo e o manejo das matérias-primas na forma de fios e fibras. As técnicas mais comuns são a tecelagem, a cestaria, o tricô e crochê, cujas origens são predominantemente indígenas e das imigrações. O artesanato assim produzido é vendido em feiras e pontos de venda locais, praticamente sem divulgação.

Nesse aspecto, no que se refere à comercialização e divulgação, outro ponto passível de reflexão proposto pela investigação anterior da pesquisadora foi refletir sobre os motivos que mantêm o artesanato gaúcho praticamente desconhecido no panorama da economia criativa e solidária do País. Embora se constitua em referência cultural importante, herdada da tradição indígena, afrodescendente e europeia, ainda é um elemento difuso e pouco representativo no panorama do patrimônio cultural do Brasil. Mesmo que congregue características das

⁸OLIVEIRA, Letícia de Cássia Costa de. **Garimpo das artes artesanais do RS: saberes e fazeres**. Porto Alegre: 2015.

⁹São eles: Porto Alegre, Viamão, Tramandaí, Imbé, Torres, Bento Gonçalves, Garibaldi, Protásio Alves, Vila Flores, Pinto Bandeira, Bagé, São Borja, São Gabriel, Santana do Livramento, Itaqui, Barra do Quaraí, Giruá, Santo Ângelo, Encruzilhada do Sul, Rio Pardo, Santa Cruz do Sul, Riopardinho, Sobradinho, Pelotas, Rio Grande, Soledade e Tapes.

¹⁰Programa de políticas públicas vinculado ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, conforme Decreto no 1.508, de 31 de maio de 1995. Tem como objetivo geral objetivo a geração de trabalho e renda e a melhoria do nível cultural, profissional, social e econômico do artesão brasileiro.

comunidades e dos povos tradicionais de seu território, dos seus colonizadores e imigrantes, não se consolidou como uma referência cultural gaúcha reconhecida.

Embora essa ancestralidade proporcione um artesanato rico em técnicas e na utilização predominante de matérias-primas originárias do cultivo de fios e fibras naturais da terra, é pouco valorizado no Brasil, diferentemente daquele que é produzido em outras regiões do País, como sudeste e nordeste. Para esta pesquisa foi escolhido o artesanato produzido em lã de ovelha, considerando a lã fibra natural predominante na confecção de objetos como matéria-prima, que propõe uma diferenciação entre o território do frio rio-grandense em relação ao restante do País.

O Rio Grande do Sul é responsável por mais de 90% da produção nacional de lã¹¹. Ainda no ano de 2018, a produção brasileira foi de um volume de nove mil toneladas, sendo a maior parte exportada para o Uruguai e somente 30% da produção para o mercado interno¹².

Historicamente, os rebanhos de ovelhas foram introduzidos no Brasil no século XVI, época da formação dos Sete Povos das Missões, procedentes do Peru e originários da Espanha e da Ásia. Com a colonização holandesa no nordeste brasileiro, foram trazidos ovinos de origem batavo, mas que não prosperam devido às condições climáticas da região. Após a conquista das terras sul brasileiras pelos portugueses no século XVIII, os açorianos contribuíram com ovinos europeus (VIANA, 2012).

Segundo o autor, fatores como as primeiras concessões de sesmarias de terras e o cercamento do gado selvagem, circunstanciaram o estabelecimento das primeiras estâncias¹³ na região do Rio da Prata, iniciando a *era da estância* como unidade produtiva geradora do Rio Grande do Sul. Os ovinos passaram a ser o esteio das estâncias, já que o principal produto era o couro de gado.

Dos ovinos era extraída a pele para a produção do pelego e a lã para a

¹¹Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Agropecuária, Pesquisa da Pecuária Municipal 2017.

¹²Fonte: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/economia/campo-e-lavoura/noticia/2019/08/das-fazendas-aos-casacos-de-inverno-la-de-ovelha-do-rs-percorre-o-mundo-cjyuefg8q017r01msj6zcu9hd.html>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

¹³Unidade produtiva rural especialmente para gado vacum que possuísse mais de cem cabeças de gado.

confecção de abrigos para o frio da região. Segundo Neves (2007), em 1780 havia mais de 32 mil ovinos espalhados pelo território luso rio-grandense. A maior parte da carne era consumida dentro das estâncias e a lã era usada na confecção das peças artesanais, principalmente pela necessidade de proteção do frio¹⁴.

As peças começaram a ser feitas para uso dos peões de estância, que se agasalhavam com vestimentas mais rústicas. Todas as mulheres que trabalhavam junto às famílias eram responsáveis pela confecção das peças. No que se refere às técnicas de manejo com tear e fio de lã, estas foram aprimoradas tanto pelos indígenas aldeados pelos jesuítas, quanto pelos imigrantes açorianos.

Auguste de Saint-Hilaire, em 1820, registrou, na região de Mostardas, a importância da atividade pecuária de ovinos, bem como a presença das mulheres na produção de peças de lã:

A principal riqueza do lugar é a criação de carneiros. Cada estancieiro possui um rebanho constituído, muitas vezes, de vários milhares de carneiros, e com a lã produzida as mulheres fabricam no tear ponchos muito grosseiros que se vendem a seis patacas, enviando-os a Porto Alegre, Rio Grande e outros lugares da capitania. Esses ponchos são brancos com listras pardas ou pretas, e usados exclusivamente pelos negros e índios. (SAINT-HILAIRE, [1779-1853], 2002, p. 82).

A tecelagem manual foi a técnica propulsora do artesanato em lã e responsável pela predominância feminina dessa produção no Rio Grande do Sul. As mulheres já tinham conhecimento do manuseio da lã e estavam habituadas com o trabalho artesanal com fios e agulhas, além da biologia favorável da 'natureza da mulher' (KERGOAT, 1982), ter mãos pequenas, delicadas e habilidosas¹⁵.

¹⁴O artesanato no Rio Grande do Sul possui raízes históricas e traços do saber e da cultura das comunidades, além da influência do contexto climático, geográfico e do modo de vida da sociedade gaúcha no tempo histórico, a criação dos produtos artesanais, num primeiro momento, tinha sentido utilitário para o cotidiano dos indivíduos. As peças artesanais em lã no Estado começaram a ser confeccionadas a partir da necessidade da população em agasalhar-se do clima frio da região (VARGAS, 2016, p. 38).

¹⁵[...] as mulheres eram associadas ao trabalho barato, mas nem todo trabalho barato era considerado apropriado para elas. Se eram consideradas aptas para trabalhar nos têxteis, na confecção, no calçado, no tabaco, na alimentação e na marroquinaria, raramente eram encontradas nas minas, na construção civil, na construção mecânica ou naval, mesmo quando havia a necessidade de mão de obra considerada 'não qualificada'. Um delegado francês à Exposição de

O rebanho ovino, em 1912, chegava a quase quatro milhões de animais (VIEIRA & SANTOS, 1967). Assim, com a Primeira Guerra Mundial, essa atividade deu origem à indústria têxtil no Estado, principalmente a da lã (PEZZOLO, 2007).

Mas foi nesse contexto que o protagonismo da produção de lã no Rio Grande do Sul também mudou de gênero. Os homens criadores de ovelhas, que antes se preocupavam com a carne, começaram a desempenhar um papel estrutural para o desenvolvimento do Ciclo da Lã no Rio Grande do Sul. Com o início dos conflitos mundiais, houve a valorização da carne de ovino e instalaram-se no Estado os primeiros frigoríficos de origem inglesa e norteamericana (VIEIRA & SANTOS, 1967).

Para tanto, foram introduzidas nos rebanhos sulinos as raças *Cara Negra* e *Shropshire*, cruzados com a raça *Merino*, naquele momento predominante no Estado, para fins de consumo à Europa. Ao final da guerra, sem consumo de carne ovina e preferência pela carne bovina, sobraram a lã e os fios negros¹⁶, os quais mudaram a configuração da linhagem ovina rio-grandense¹⁷ e uruguaia.

A cadeia produtiva da lã no Rio Grande do Sul começa a surgir na década de 1920 quando as fronteiras físicas entre Brasil, Uruguai e Argentina eram invisíveis em nome do comércio da lã (BOFILL, 1996). Os produtores rio-grandenses começaram a organizar-se e a estocar lã em galpões para revenda aos países vizinhos, surgindo as primeiras 'barracas', pontos de vendas de lã *in natura*. Assim, compreendeu-se a necessidade de qualificar o rebanho ovino com fins de produzir uma lã também de melhor qualidade.

Influenciados pelas ações de qualificação da lã do Uruguai, no final da década de 1930 foi criado no Rio grande do Sul, no âmbito da Secretaria da Agricultura,

1867 descreveu claramente as distinções de acordo com o sexo, os materiais e as técnicas: 'Ao homem, a madeira e os metais. À mulher, a família e os tecidos' (SCOTT, op.cit., p.453, 1991).

¹⁶Fonte: <http://www.arcoovinos.com.br/index.php/mn-associação/mn-historia>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

¹⁷Contexto semelhante ao que ocorreu no Uruguai que introduziu outras raças para favorecer o mercado da carne ovina e diminuiu a qualidade da lã. Com a crise de 1929 e a falta de mercado externo (Inglaterra) para compra da carne ovina, estimulou o governo uruguaio a repensar seu modelo econômico de desenvolvimento que passou a investir na ovinocultura da lã, criando a "Comisión Honoraria de Mejoramiento Ovino", no ano de 1935 para fins de melhorar a qualidade da lã, incentivando a criação de ovinos Corriedale no Uruguai e também no Rio Grande do Sul, raça originária da Nova Zelândia (VIANA, 2012).

Indústria e Comércio do Estado, o Serviço de Peles e Lãs, que realizou, em 1939, a I Exposição Estadual de Lãs, na cidade de Uruguaiana. Já na década de 1940 a exploração racional e econômica da ovelha foi repensada, bem como foi criada a ARCO – Associação Riograndense de Criadores de Ovinos¹⁸, em 1942, que protagonizou a II Exposição Estadual de Lãs, em Santana do Livramento.

E foi nesse momento que três aspectos marcam o início do Ciclo da Lã. São eles: o melhoramento do rebanho, o combate à sarna e o controle vermífugo com a criação da fenotiazina¹⁹. O resultado foi o aumento expressivo do rebanho e da produção de lã que, com as dificuldades de comercialização, exigiu que os produtores se organizassem em cooperativas, nas cidades de Alegrete, Pelotas e Uruguaiana²⁰.

A década de 1940 foi um marco para a ovinocultura brasileira, devido às ações de estruturação dos rebanhos, criação de políticas e atuação dos criadores. Em 1950, de acordo com Bofill (1996), a criação de ovinos concentrava-se na região da Campanha, sendo uma importante atividade econômica do sul do país. Na década seguinte, 1960, a produção de lã tornou-se a principal atividade da fronteira, reconhecida como 'ouro branco'²¹, segundo o autor. É importante considerar que a criação de ovelhas no Rio Grande do Sul ainda se concentra na região da Campanha, conhecida pelos vastos campos de pasto baixo, com flora, fauna, clima e relevo peculiares, e que compõe o único Bioma Pampa.

Dessa forma, a realização desta dissertação constituiu-se numa experiência de vivência entre o pesquisador e o objeto pesquisado, que é o artesanato feminino em lã do Rio Grande do Sul. No que se refere ao caminho investigativo, deve ser ressaltado que foi escolhida a técnica do levantamento documental através da cartografia. De acordo com Rolnik (1989) e Rosário (2013), baseou-se na quantidade de dados escritos e orais disponíveis para tal investigação, cujo

¹⁸Renomeada para Associação Brasileira de Criadores de Ovinos.

¹⁹Vermífugo lançado no mercado em 1944 para o controle dos parasitos gastrointestinais.

²⁰VIEIRA, G. V. N.; SANTOS, V. T. dos. **Criação de ovinos**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.

²¹ Denominação para a riqueza originária da ovinocultura da lã. Estimava-se a riqueza do produtor rural de acordo com a quantidade de ovelhas do seu rebanho (BOFILL, 1996).

detalhamento será apresentado no capítulo seguinte.

Assim, a pesquisa resultou em reflexões que poderão contribuir para uma análise sobre a importância desses saberes e fazeres femininos como referências do patrimônio cultural do Rio Grande do Sul. Se naquele momento a investigação não se referia apenas às mulheres, mas ao artesanato gaúcho, com esta nova imersão investigativa, acredita-se ter colaborado para fortalecer a presença feminina, dando voz às próprias artesãs gaúchas, que são, quase sempre, o esteio psicológico, social e econômico de suas famílias.

Do ponto de vista acadêmico, a pesquisa contribuirá com reflexões na área de patrimônio cultural, principalmente no que concerne ao patrimônio imaterial do Rio Grande do Sul, área ainda recente de estudos. Também contribuirá com visões sobre o artesanato do Estado e sua produção, enquanto gênero.

Desse modo, a estrutura do trabalho incluiu no primeiro capítulo a introdução; no segundo, a definição do percurso metodológico, considerando uma cartografia dos saberes e fazeres, explicando detalhadamente como foi planejada a aplicação do método. No terceiro capítulo, foi apresentada a trama dos conceitos entre o artesanato e patrimônio cultural, juntamente com os desdobramentos dos dados analisados. No quarto capítulo, foi feita uma síntese do processo de empoderamento feminino por meio do artesanato, bem como sobre a gênese feminina gaúcha até a conquista do território cultural da lã. E, finalmente, no quinto e último capítulo, foram sintetizados recortes e conclusões em torno do percurso transcorrido.

Assim, devo ressaltar que a realização desta pesquisa representou para mim a concretização de uma jornada que se iniciou ainda em 2013, ao trabalhar como consultora para a área de Economia Criativa no governo estadual do Rio Grande do Sul, na Agência Gaúcha de Desenvolvimento e Promoção do Investimento (AGDI). Naquele momento, ao promover a elaboração de arranjos produtivos locais no setor econômico criativo, percebi que o artesanato gaúcho, considerado como um setor econômico secundário, não havia uma representatividade interna ou nacional como cadeia produtiva. Foi, então, que elaborei a minha primeira investigação de forma empírica para realizar um mapeamento contemporâneo do artesanato rio-grandense.

Considerando que nesse período eu também estava envolvida com a elaboração de políticas públicas de cultura, o meu ímpeto de pesquisadora reforçou a minha curiosidade de estudar o artesanato como um fenômeno social, do campo da cultura popular. Esta primeira reflexão levou-me à compreensão do artesanato como um ativo dos estudos sobre o patrimônio cultural ao escolher o saber-fazer da lã como um conhecimento tradicional do Estado.

Sendo assim, esta pesquisa é um momento ímpar na minha trajetória de vida e acadêmica ao levar-me para um entendimento das relações femininas de labor, de ancestralidade e de relação com a natureza desta matéria-prima lã que tanto inspira representações sobre a cultura gaúcha.

2 A CARTOGRAFIA DOS SABERES E FAZERES

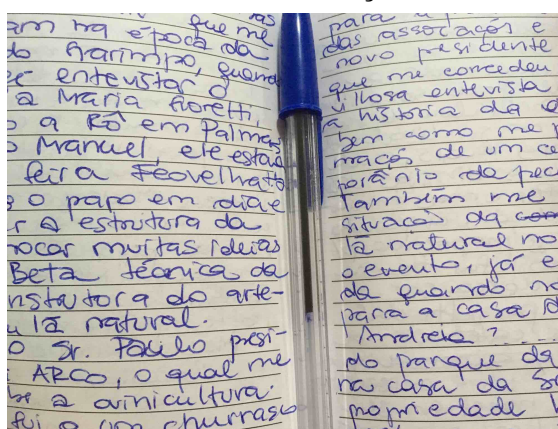
O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias.

Suely Rolnik

O caminho para chegar até os resultados desta pesquisa foi longo. Como pesquisadora cartógrafa, venho me alimentando de dados, informações, novos elementos, a fim de apropriar-me de novos caminhos. Neste capítulo é apresentada a estrutura do percurso metodológico, sendo utilizada a abordagem qualitativa para a investigação desse fenômeno, constituindo uma cartografia do saber-fazer da lã no Rio Grande do Sul.

A coleta dos dados²² foi realizada por meio de 18 entrevistas gravadas, degravadas, pelo registro em um caderno de anotações, além da metodologia de levantamento documental e bibliográfico. Foi percorrido um longo caminho para estabelecer o uso do método cartográfico, isto porque ainda não é um procedimento muito usual para investigações no campo da comunicação e, portanto, no campo do patrimônio.

Figura 1
Caderno de Anotações



Fonte: da autora

²²Na cartografia afetiva usa-se colheita dos dados e não coleta dos dados como forma de acompanhar processos de produção da realidade e não somente descrevê-los representando a realidade (PASSOS, KASTRUP, 2013).

Para fundamentá-la, foi feita uma pesquisa bibliográfica para identificação, elucidação e entrelaçamento dos conceitos, acompanhada de uma análise documental dos dados coletados anteriormente pela pesquisadora, como também em bases de dados, dissertações e teses²³, artigos e matérias de jornais, entrevistas transcritas, imagens e fotos capturadas no trabalho de campo.

Todavia, para a interpretação desse levantamento, foi escolhido o método da cartografia, descrito neste capítulo. As observações e percepções foram registradas num caderno de anotações, onde também foram incluídas minhas impressões sobre o processo do ecossistema da lã no Rio Grande do Sul. O método também foi praticado com a realização de entrevistas de campo, utilizando um roteiro semiestruturado como referência.

Essa proposta cartográfica foi devidamente integrada ao recorte proposto de uma pesquisa na área das humanas, e que tem como objetivo geral compreender como ocorre a inserção do saber-fazer da lã crua produzido por mulheres no processo de constituição do patrimônio cultural gaúcho.

O método é enriquecedor para uso da construção de subjetividades. O seu diferencial é, exatamente, a subjetividade do pesquisador e a coparticipação do entrevistado na construção das pontes de intensidade, elementos primordiais para a elaboração de um mapa descritivo da análise.

Como dispositivo metodológico, foi utilizado o software N/Vivo, versão 1.0²⁴, com a finalidade de organização dos dados, do ponto de vista da intensidade de suas referências nos documentos e na relação estabelecida entre essas intensidades e o objeto pesquisado. Para complementar a metodologia, foi utilizado o software Cmaps²⁵ para apoio na criação de um mapa conceitual.

Quanto à sistemática escolhida para a apresentação da análise, foi o mapa descritivo no formato de textos entrelaçando os conceitos nos capítulos que se seguem. A cada ponte de intensidade resultante do relatório foi feita uma análise

²³Banco de Teses da Capes, Lume (UFRGS), Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, Biblioteca Geral do Patrimônio (IPHAN), Enciclopédia Itaú Cultural, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e Google Acadêmico.

²⁴ Software de organização de dados. Disponível em: <https://www.qsrinternational.com/nvivo/support-overview/downloads>. Acessado em: 15 de jun., 2019.

²⁵ Software de mapeamento de conceitos. Disponível em: <https://cmap.ihmc.us>. Acessado em: 23 de jun. 2019

permeada com os conceitos problematizados. Por fim, a cartografia possibilitou uma vivência para a coleta de dados que incluiu a experiência cultural e social da investigação, ainda pouco comum nas pesquisas em comunicação e patrimônio.

2.1 O percurso do viajante da ideia ao objeto

Começou ainda em 2013 quando a pesquisadora trabalhava como consultora para a base de Arranjos Produtivos Locais (APL)²⁶, na extinta Agência Gaúcha de Desenvolvimento e Promoção do Investimento do Rio Grande do Sul (AGDI). Após uma investigação sobre o programa de APLs, com a finalidade de constituição de projetos para apoio à Economia Criativa do Estado, a pesquisadora identificou uma inexistência de fatores econômicos, políticos e sociais e correlatos que pudessem incrementar a área do artesanato.

Considerando tal proposição, o Estado tem um número expressivo de artesãos cadastrados no Programa Gaúcho do Artesanato que estão atuando no setor. A pesquisadora iniciou uma investigação que resultou na publicação *Garimpo das Artes Artesanais: Saberes e Fazeres do RS*, em parceria com a EMATER/RS – ASCAR que viabilizou o acesso aos artesãos rurais de várias partes do Estado. Também juntamente com os estudos de uma pós-graduação no curso de Gestão e Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial pela Universidade Nacional de Córdoba, na Argentina, a vontade de compreender as lacunas na área tomaram amplitude.

Além do conjunto de dados já apresentados nesta pesquisa, que demonstrou o universo das mulheres artesãs como detentoras do saber-fazer tradicional, a pesquisadora iniciou uma investigação sobre o artesanato em lã crua, técnica e matéria-prima. Ainda não conhecendo a dimensão da sua inquietação, começou a coletar dados de referência para a continuidade da pesquisa até o ingresso no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

²⁶Conjunto de fatores econômicos, políticos e sociais, localizados em um mesmo território, desenvolvendo atividades econômicas correlatas e que apresentam vínculos de produção, interação, cooperação e aprendizagem.

Esta investigação, realizada como projeto de dissertação de mestrado, com foco no artesanato em lã crua de ovelha, produzido pelas mulheres, teve como campo para a coleta de dados a região rural do Pampa gaúcho. A região foi escolhida por concentrar a grande parte da ovinocultura rio-grandense. Também nessa região, por ainda ter uma extensa área pastoril, estão preservadas de forma mais natural as tradições das lidas campeiras, as quais englobam a produção de lã. É também por esse motivo que o artesanato tradicional está concentrado no meio rural e, por consequência, as memórias mais fortes da lã.

A escolha da região do sudoeste do Estado levou em consideração dois fatores: a concentração de maiores rebanhos ovinos e as cidades ou localidades que tinham um trabalho mais desenvolvido de extensão rural-artesanato rural da EMATER. Assim sendo, foram realizadas quatro viagens exploratórias, entre Janeiro a Maio de 2019, para os municípios de São Borja (em dois momentos), Pinheiro Machado e Bagé.

Novamente, com o apoio da EMATER, a pesquisadora saía de ônibus de Porto Alegre rumo à cidade pretendida e lá encontrava a técnica em extensão rural que a acompanhava às propriedades rurais das artesãs. A cada viagem histórias e experiências diferentes. Já no percurso a expectativa de reencontrar amigas e de conhecer novas artesãs e lugares.

Em São Borja, primeira parada mais longínqua da capital Porto Alegre, fronteira com a cidade de São Tomé, na Argentina, após uma chuvarada torrencial, reencontrei Andrea Balbuena, técnica da Emater/RS –ASCAR no hotel. Andrea veio buscar-me para levar-me ao encontro da artesã e produtora rural Mana (Ernestina), depois de passados cinco anos da pesquisa Garimpo das Artes.

O encontro foi na sua casa nova, na parte urbana da cidade, na qual vive com o marido, três filhos e um casal de cães labradores, há quatro meses. Sua casa tem sala, três quartos, ateliê e pátio externo, onde também trabalha com o tear confeccionando bacheiros e cobertores, além de lavar e cardar pelegos. Ela nos acolheu com muito carinho e atenção. O fio da meada da nossa conversa foi a notícia dos recém chegados onze filhotes do seu casal de cachorros da raça labradores.

A conversa foi entusiasmada e logo contou-nos com orgulho da quantidade de pelegos que havia lavado e cardado para um restaurante da cidade. Também estava muito feliz de estar morando na cidade e que havia deixado de pagar aluguel pela área do seu sítio na interior. Ela havia colocado suas coisas em uma ‘casa de arrastar’²⁷ e levado para a casa do seu irmão que são terras da família, bem como seu rebanho. Disse-nos que seu sonho é fazer uma casinha lá. Comentou-nos sobre o aniversário de 15 anos da filha mais velha e da própria formatura na graduação em Administração, programada para março deste ano. Para ela, tudo foi uma grande conquista efetivada pelo artesanato com lã.

Do centro da cidade rumo ao interior de São Borja, o caminho de terra vermelha, tomado por plantações de soja, fomos de carro para uma localidade chamada Nhú-Porã, distrito de São Borja. Chegando a um vilarejo com uma praça, igreja e poucas casas próximas da estrada, fomos ao encontro da Dona Chandinha (Alexandrina).

Sua casinha de madeira cercada por árvores é próxima da entrada do vilarejo. Depois de batermos palmas em frente de sua casa e acreditarmos ter sido em vão nossa excursão, abre a porta Dona Chandinha, artesã desde menina, mestre na arte de fazer fio no fuso manual. Convida-nos entrar e acomodarmo-nos no sofá da sala e, com certa dificuldade auditiva, compreende que viemos para conhecer seu trabalho em lã.

Logo, levanta com entusiasmo e vai para outro cômodo, retornando com uma sacola de lã lavada, uma tábua de tear e um fuso e diz-nos que ambos têm mais de 50 anos de uso. Empolgada, começa a fazer fio no fuso com grande destreza e agilidade com um punhado de lã na mão e enrolando no fuso com a outra.

E assim foi a coleta dos dados, através do garimpo das histórias e experiências pelo Rio Grande do Sul. No total foram 15 artesãs entrevistadas, nessa etapa. Somam-se a esse número mais três artesãs da lã, ainda da pesquisa de 2013 e que os dados foram atualizados para este novo momento, totalizando 18 artesãs entrevistadas, com idades entre 33 e 82 anos de idade. Todas participaram ou

²⁷Casa de madeira sobre rodas.

participam das ações de extensões rurais da EMATER. Abaixo o perfil das artesãs rurais entrevistadas:

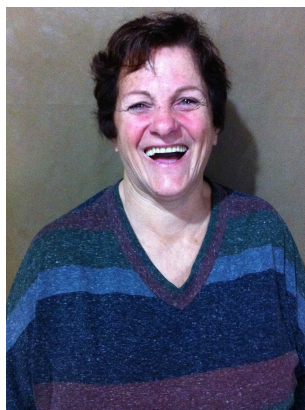
Figura 2
Eva Eli Kuffner



Fonte: da autora

Eva Eli Kuffner - São Borja – 74 anos; três filhos. Produtora e artesã rural. É Mestra da Cultura Popular Brasileira. Foi presidente da Cooperativa Lã Pura e Cooperúnica – Coopertativa Nacional Marca Única do Programa Talentos do Brasil que foi desenvolvido pelo Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento – Secretaria de Agricultura Familiar e Cooperativismo. É a única artesã que já expôs em feiras internacionais. Trabalha com tecelagem de pente, rústico, feltragem molhada e coloração natural. Faz todo o processo de produção do fio (lavar, cardar e fiar). Confecciona peças tradicionais de vestuário como ponchos, produz bacheiros/xergões e cobertores, além de peças de referência cultural como biojoias, mantas, ponchos e vestidos com feltragem.

Figura 3
Rozangele Soares Scholante



Fonte: da autora

Rozangele Soares Scholante – Distrito de Palmas, Bagé – 61 anos, produtora e artesã rural, casada, com dois filhos. Frequentemente expõe em feiras nacionais. Trabalha com técnicas de tecelagem rústica, modelagem com pelego e confecção de pelego. Faz todo o processo de produção do fio. Confecciona peças tradicionais de vestuário como ponchos, boinas, pantufas de pelego, palmilhas, blusões, mantas, casacos, produz bacheiros/xergões e artefatos de referência cultural.

Figura 4
Clair Schneid



Fonte: da autora

Clair Schneid – Distrito de Palmas, Bagé e centro da cidade, 59 anos, produtora e artesã rural, casada com dois filhos. É premiada internacionalmente por seu trabalho em fio e feltro. Trabalha com tecelagem rústica, de pente, feltragem, curtimento

artesanal, confecção de pelego e coloração natural. Faz todo o processo de produção do fio, além de tosquia. Confecciona peças de vestuário, mantas, artefatos de referência cultural e pelego.

Figura 5
Ana Marques Nunes



Fonte: da autora

Ana Marques Nunes – Distrito de Catuçaba - São Gabriel – Casada com filhos, 52 anos, produtora e artesã rural. Foi presidente da Associação de Agricultores Familiares e Artesãos do Faxinal, Rincão de Santa Catarina e Timbaúva (AFARTI), onde trabalhou em grupo. Utiliza as técnicas de tricô, tecelagem rústica e de pente, feltragem e coloração natural. Faz todo o processo de produção do fio. Confecciona peças de vestuário, mantas, ponchos, bacheiros/xergões e artefatos de referência cultural.

Figura 6
Vilmarina Soares Lamas



Fonte: da autora

Vilmarina Soares Lamas – Distrito de Mercedes, São Borja, 46 anos, produtora e

artesã rural, casada, com filhos. Trabalha com tecelagem rústica e curtimento artesanal. Faz todo o processo de produção do fio. Confecciona bacheiros/xergões e pelego.

Figura 7
Sandra Elise Pires Moraes Gonçalves



Fonte: da autora

Sandra Elise Pires Moraes Gonçalves - Distrito de Samburá, São Borja, 50 anos, produtora e artesã rural, casada, com filhos. Tem nível superior de Ciências Naturais. Além do artesanato, sua outra paixão é o queijo artesanal, ambos aprendeu com sua mãe. Trabalha com tecelagem rústica. Faz todo o processo de produção do fio. Confecciona bacheiros/xergões e pelego.

Figura 8
Ernestina Martins da Silva



Fonte: da autora

Ernestina Martins da Silva – Distrito de Palmas, São Borja, 44 anos, produtora e

artesã rural, casada, com filhos. Bacharel em Administração de Empresas em 2019. Trabalha com tecelagem rústica e curtimento artesanal. Confecciona bacheiros/xergões, ponchos e pelego.

Figura 9
Nilva Elsner Schwert



Fonte: da autora

Nilva Elsner Schwert – Candiota, centro da cidade, 62 anos, casada, com filhos. Trabalha com tecelagem rústica, tricô, crochê e curtimento artesanal. Confecciona peças de vestuário como mantas, ponchos, blusões, boinas, bacheiros/xergões e pelego.

Figura 10
Ida de Fátima Gonçalves Guadalupe



Fonte: da autora

Ida de Fátima Gonçalves Guadalupe - Arroio Grande, 49 anos, casada, com filhos.

Presidente da Cooperativa Cooyalã, Cooperativa de Artesanato em Lã. Trabalha com tecelagem rústica e curtimento artesanal. Faz todo o processo de produção do fio. Confecciona bacheiros/xergões e pelegos.

Figura 11
Andrea Madruga Garcia



Fonte: da autora

Andrea Madruga Garcia - Piratini - 47 anos, produtora de ovelhas e artesã rural, casada e tem uma filha. Proprietária da Fio Farroupilha. Trabalha com tecelagem rústica, feltragem e coloração natural. Faz todo o processo de produção do fio. Confecciona peças de vestuário ponchos, mantas e artefatos de referência cultural como coletes de feltro.

Figura 12
Alexandrina Sousa Serpa
(Dona Chandinha)



Fonte: da autora

Alexandrina Sousa Serpa (Dona Chandinha) – Distrito de Nhú-Porã, São Borja, 82

anos, viúva, com filhos, não é alfabetizada. Trabalha com tecelagem rústica. Faz todo o processo de produção do fio. Confecciona bacheiros/xergões e cobertores.

Figura 13
Maria Ceni de Ávila Oliveira



Fonte: da autora

Maria Ceni de Ávila Oliveira – Bagé centro da cidade, 64 anos, viúva, com filhos. Trabalha com tecelagem rústica, tricô e crochê. Confecciona peças de vestuário como ponchos, boinas, toucas, casacos e sapatilhas.

Figura 14
Maria Helena Antunes Fagundes



Fonte: da autora

Maria Helena Antunes Fagundes – Caçapava do Sul, 62 anos, produtora e artesã

rural, casada, com filhos. Tem nível superior em Ciências Contábeis. Trabalha com tecelagem de pente. Confecciona peças de vestuário como ponchos e mantas e peças de referência cultural.

Figura 15
Sandra Elisa Vaz Timm Rufino



Fonte: da autora

Sandra Elisa Vaz Timm Rufino – Dom Pedrito, 54 anos, produtora e artesã rural, casada, com filhos. Tem nível superior em Licenciatura em Educação do Campo. Trabalha com tecelagem rústica e faz todo o processo do fio. Confecciona peças de vestuário como ponchos, mantas, boinas e peças de referência cultural.

Figura 16
Patrícia Madeira Machado



Fonte: da autora

Patrícia Madeira Machado – Arroio Grande – 38 anos, casada com filhos, produtora e artesã rural. Trabalha com tecelagem rústica, tricô, crochê, feltragem e faz todo o processo do fio. Confecciona peças de vestuário como ponchos e mantas e de referência cultural, chapéus, pantufas de feltro e biojoias.

Figura 17
Ana Paula Giacomini



Fonte: da autora

Ana Paula Giacomini – Distrito de Samburá, São Borja – 33 anos, casada, produtora e artesã rural. Tem nível superior em Pedagogia. Trabalha com tecelagem rústica. Confecciona bacheiros/xergões.

Figura 18
Eva Marlene Paz Souto



Fonte: da autora

Eva Marlene Paz Souto – Distrito de Samburá, São Borja – 41 anos, casada, com filhos, produtora e artesã rural. Trabalha com tecelagem rústica. Confecciona bacheiros/xergões.

Figura 19
Izolda Regina Peroba Alves



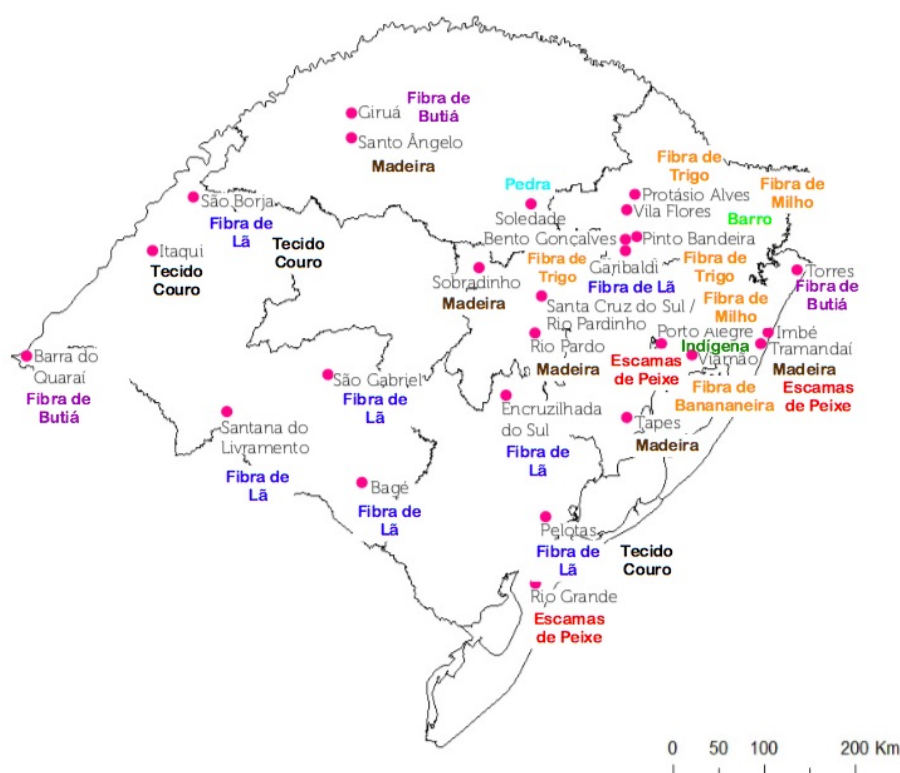
Fonte: da autora

Izolda Regina Peroba Alves – Pinheiro Machado – 68 anos, casada, com filhos. Trabalha com crochê. Confecciona artefatos de referência cultural.²⁸

Essas mulheres artesãs tiveram contato com o artesanato ainda crianças, ajudando seus pais nas lidas campeiras, onde a manualidade era preponderante para a manutenção das propriedades rurais do Rio Grande do Sul. E suas memórias são o guia de seus trabalhos. Portanto, ouvir suas memórias, suas vivências são a base para a pesquisa.

²⁸Todas as entrevistadas assinaram um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, em atendimento às normas da Plataforma Brasil, conforme projeto número 00168718.6.0000.5347 aprovado pelo Comitê de Ética em 14 de Dezembro de 2018.

Figura 20
Panorama das Localidades e Matérias-Primas



Fonte: Adaptado de Oliveira (2015, p.15)

Este mapa foi adaptado da publicação *Grimpo das Artes* (OLIVEIRA, 2015) e apresenta visualmente a predominância do artesanato em lã crua como representativo na região da Campanha. Evidencia a importância desse tipo de matéria-prima na região do Bioma Pampa. Sendo assim, reunindo a visualidade do território com o perfil das entrevistadas, que em sua maioria pratica inúmeras técnicas de manuseio com a lã, principalmente o artesanato tradicional, com a produção de peças rústicas, observa-se uma confluência entre artesã, matéria-prima lã e território.

Portanto, a matéria-prima lã crua é a conexão-chave entre as artesãs e o território, as quais pertencem e que se convertem em valor cultural através da sua

identidade e do seu território, sendo o lugar primordial da manifestação do patrimônio cultural. Desse modo, conhecendo este percurso, apresentando o desejo do pesquisador, o objeto e seu contexto, segue-se para o entendimento do método cartográfico, apresentando as primeiras análises que serão a base da pesquisa.

2.2 O método entre linhas e as primeiras análises

Para compreender o método cartográfico é necessário estar aberto a uma série de possibilidades que vão resultar em novas pontes de construções. Os espaços nos quais se habitam são lugares compostos por uma série de diversidades e heterogeneidades relacionadas entre si e que se comunicam carregando intensidades infinitas e que a cartografia, como método, é um caminho para suas verificações. Segundo Foucault (2001), chama a atenção entre as linhas espaciais as utopias²⁹ e as heterotopias³⁰ que compõem o espaço e por ele entendidas como:

Há, [...] em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contra posicionamentos, espécie de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, [...] que se pode encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados ou invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (FOUCAULT, 2001, p.414-415).

O autor apresenta a heterotopia como espaços e lugares que se constituem

²⁹1.Qualquer concepção ou descrição de uma sociedade justa, sem desequilíbrios sociais e econômicos, em que todo o povo usufrui de boas condições de vida [A palavra foi criada pelo inglês Thomas Morus (1480-1535), que a usou em seu livro Utopia, clássico da literatura universal.]. 2.Ideal impossível de ser realizado; fantasia; quimera. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/utopia>. Acessado em: 13 de Jul. 2019.

³⁰Espaços e lugares que funcionam de forma não hegemônica. Foucault usa o termo heterotopia para descrever espaços que têm múltiplas camadas de significação ou de relações a outros lugares e cuja complexidade não pode ser vista imediatamente. PRADO FILHO, Kleber; TETI, Marcela Montalvão. A cartografia como método para as ciências humanas e sociais. **Barbaroi**, Santa Cruz do Sul ,n. 38, p. 45-49, jun. 2013 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-65782013000100004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 16 jun. 2019.

num sistema aberto por ter múltiplas camadas de significados ou de relações a outros lugares, mas também como um sistema fechado, no qual somente é possível penetrar através de normas ou procedimentos, o que pode incluir rituais ou purificações, por exemplo.

Caracteriza ainda as heterotopias como espaços de ilusão ou de compensação, pois cria esse espaço de ilusão de um espaço real ou cria um novo espaço real indo de encontro à desorganização dos espaços cotidianos. Esses espaços de ilusão ou novos espaços reais das relações cotidianas é que permitem uma fuga e um caminho de resistência para a geopolítica dos espaços (PRADO FILHO; TETI, 2013). E é nessas entrelinhas que está a relevância da heterotopia na aplicação do método cartográfico para a produção de subjetividades dos saberes e fazeres de uma cartografia sentimental (ROLNIK, 1989).

Assim, a cartografia apropria-se do desafio de conduzir as heterotopias, criando outros espaços, relações, paisagens, novas formas de existência e de subjetividades e de relacionar-se consigo mesmo, gerando uma liberdade posta em prática, como fuga, resistência (PRADO FILHO; TETI, 2013). Portanto, a cartografia como método escolhido para esta pesquisa discorre sobre as subjetividades lidas através dos mapas e que geram uma posição de poder, de posicionamento social, através do seu reconhecimento como patrimônio cultural.

Conceitualmente, a cartografia foi definida em 1966 pelas informações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), e abre possibilidades para muitas formas de representações dos ‘mapas’:

O conceito da Cartografia, hoje aceito sem maiores contestações, foi estabelecido em 1966 pela Associação Cartográfica Internacional (ACI), e posteriormente, ratificado pela UNESCO, no mesmo ano: "A Cartografia apresenta-se como o conjunto de estudos e operações científicas, técnicas e artísticas que, tendo por base os resultados de observações diretas ou da análise de documentação, se voltam para a elaboração de mapas, cartas e outras formas de expressão ou representação de objetos, elementos, fenômenos e ambientes físicos e socioeconômicos, bem como a sua utilização" (IBGE, doc. eletrônico, acesso em 10 de Jun, 2019)

Sendo assim, tendo esta gama de possibilidades, esse método apresenta resultados de representações dinâmicas de intensidades que ocorrem no território:

O termo “cartografia” utiliza especificidades da geografia para criar relações de diferença entre “territórios” e dar conta de um “espaço”. Assim, “Cartografia” é um termo que faz referência à ideia de “mapa”, contrapondo à topologia quantitativa, que caracteriza o terreno de forma estática e extensa, uma outra de cunho dinâmico, que procura capturar intensidades, ou seja, disponível ao registro do acompanhamento das transformações decorridas no terreno percorrido e à implicação do sujeito percebido no mundo cartografado (FONSECA e KIRST, 2003, p.92).

Cartografar é habitar um território existencial. A pesquisa propõe ao investigador uma viagem ao território, visto aqui como o lugar dos modos de expressão, sentidos de habitar e engajar-se nessas experiências a fim de habitar o território. Esta ação hipotética de habitar o território é vista não só como intervenção e sim como um espaço de inclusão e participação de todos os atores que o habitam (SOUZA; FRANCISCO, 2016).

Portanto, a utilização desta técnica foi imprescindível para a compreensão desses modos e sentidos de habitar, como identidade cultural da artesã rural. O conceito de território utilizado nesta pesquisa não é definido ou limitado e sim surge a partir das múltiplas relações de poder, como exemplo as econômicas-políticas, até mesmo ao poder do campo simbólico das relações culturais (HAESBAERT, 2008). O território é um espaço de identificação cultural; uma unidade do espaço que proporciona enraizamento através da identidade cultural, reunindo-os pelo mesmo sentimento (BONNEMAISON, 2000).

A utilização dessa metodologia é justificável também para identificar o meio ambiente como fonte que abriga as mais variadas relações entre o trinômio, objeto desta pesquisa, artesanato em lã crua feito por mulheres e território:

A cartografia pode ser entendida como um trilhar metodológico que visa construir um mapa (nunca acabado) do objeto de estudo, a partir do olhar atento e das percepções e observações do pesquisador, únicas e particulares, que serão cruzadas com a memória do investigado (ROSÁRIO, 2013, p.91).

Desse modo, investida como uma cartógrafa, a pesquisadora seguiu nesse território onde vivem essas artesãs rurais, suas casas, ateliês e festas regionais da lã e da ovelha em busca de elementos, mergulhando na 'geografia dos afetos' (ROLNIK, 1989) ali concentrados para construir novas pontes de conhecimento. Esses elementos podem ser “[...] relações de naturezas diversas, formas circulantes de subjetividade, agenciamentos do desejo, práticas de objetivação e sujeição, modos de subjetivação e assujeitamento, práticas de resistência e de liberdade, ou mesmo formas históricas de estetização e produção de si mesmo” (PRADO FILHO; TETI p. 57, 2013). Essas relações de uma espécie de 'cartografia sentimental' (ROLNIK, 1989) é o que proporcionou dar voz a essas mulheres artesãs rurais, que em sua maioria é invisível pela sociedade.

A contribuição para a investigação foi direta, considerando que a pesquisadora estava envolvida neste meio ambiente. Assim sendo, foi configurada uma nova parceria com a instituição de extensionismo rural, EMATER/RS – ASCAR. A instituição promoveu o contato e a logística com as artesãs previamente escolhidas, considerando vínculo que essas artesãs rurais têm com as atividades de extensionismo rural.

As viagens foram para três cidades do interior do Rio Grande do Sul: São Borja, Pinheiro Machado e Bagé. O uso da cartografia possibilitou uma apropriação de tudo que estava no caminho da cartógrafa, estabelecendo uma relação de confiança entre a investigadora e suas entrevistadas, transformando cada momento ímpar para a pesquisa.

A coleta de dados como um dispositivo metodológico de investigação é redefinida, considerando que não somente descreve dados já conhecidos para serem representados. Portanto, na cartografia é proposta uma “colheita de dados” como forma de acompanhar processos de produção da realidade (PASSOS, KASTRUP, 2013).

Segundo os autores, a entrevista na cartografia é um instrumento de acesso às experiências do entrevistado, sendo um momento de colher e acolher experiências, realizando o registro sensível em um diário de campo, no qual é notada a presença coletiva na construção textual. Assim, “Colhe-se dados porque se

cultiva a realidade no ato de conhecê-la.” (PASSOS, KASTRUP, 2013, p. 396).

Ao escrever detalhes das impressões, sensações e paisagens do processo da produção da lã natural, promoveu-se uma direta relação, no plano afetivo, entre o sujeito e o objeto pesquisado. Essa trama, aparentemente desordenada, quando se utiliza do método Rolnik³¹, organiza o processo da análise através da identificação do critério do percurso, do princípio norteador, da regra e da elaboração do roteiro. Os critérios são constituídos a partir de marcadores lógicos e servem para traçar o percurso e ou encontrar tensionamentos à pesquisa.

De início, são as diretrizes morais do cartógrafo, definindo o que se pode ou não levar para a gestão da pesquisa. Em relação à regra, é oriunda da sensibilidade do investigador, aliando ao mesmo tempo o objeto, o investigador, o princípio e a proposta da pesquisa. Finalizando, o roteiro é o plano a seguir e que expressa as problemáticas da pesquisa.

Para tanto, a cartografia foi sendo construída a partir desse trilhar metodológico, que englobou a preparação para a ‘colheita do dados’ (preparação para a viagem), as observações e percepções do percurso físico realizado pela pesquisadora, do momento do seu encontro com as entrevistas, as impressões sobre o meio ambiente e a realização da entrevista, propriamente dita.

Esta técnica instrumental foi realizada através da aplicação de um roteiro de entrevista semiestruturada, conforme Apêndice A, que teve como objetivo reunir as narrativas das mulheres em torno do seu trabalho, das relações sociais que se estabelecem em torno dele, bem como sobre a relação desse saber-fazer com a ancestralidade e formas de transmissão geracional. A pesquisa ainda contou com a análise dos dados oriundos do levantamento documental, os quais foram extraídos da publicação da pesquisadora Garimpo das Artes (OLIVEIRA, 2015).

Todos os dados foram reunidos, transcritos, analisados manualmente, sendo que o uso do software NVivo possibilitou sua organização mais visual. A

³¹Compreensão da cartografia pelo olhar da psicanálise de Suely Rolnik, no qual se estabelece no método quatro vias no processo, critério (organização das escolhas) , princípio (razão vitalizante), regra (nasce da sensibilidade do corpo vibrátil do cartógrafo e constrói a proposta de investigação) e roteiro (ajuda a planejar o caminho do cartógrafo, orientando suas direções) (ROSÁRIO, 2013, p.92-93).

organização via software proporcionou um entendimento sobre a relevância de alguns temas para as entrevistadas. O N/Vivo gerou uma nuvem de palavras do universo dessas artesãs a partir da provocação da investigação, como pode ser visto:

Figura 21
Nuvem de Palavras



Fonte: da pesquisadora, organizado pelo Programa N/Vivo, versão 11, 2019

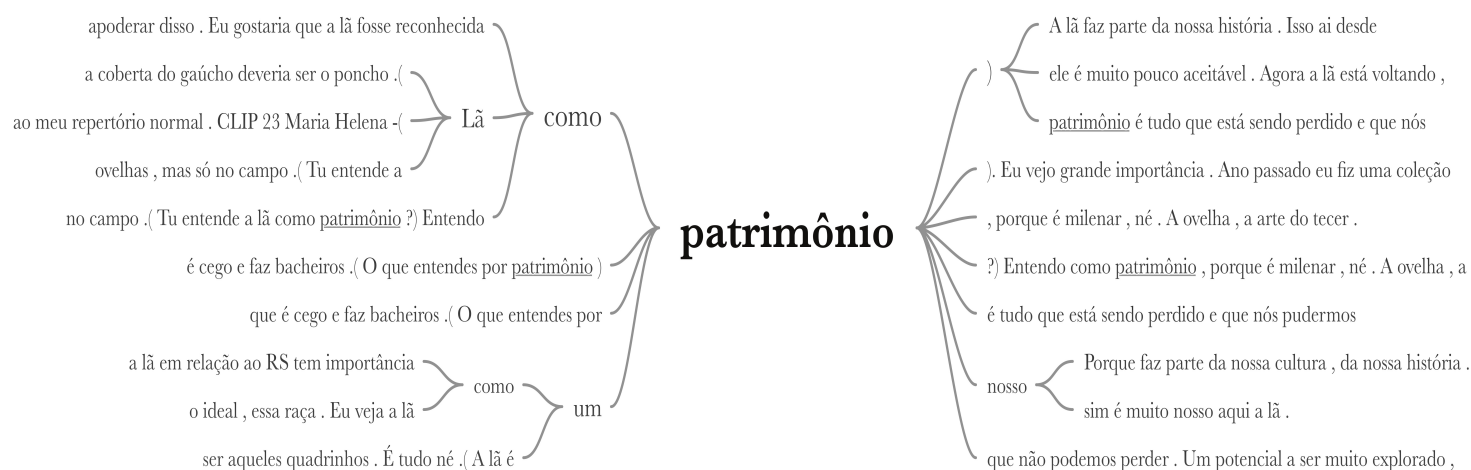
As palavras que mais aparecem nas transcrições e textos estão na nuvem e foram organizadas pelo *software* automática e visualmente por tamanho, significando a incidência de cada uma nos dados. Este conjunto compõe o universo de relações estipulados pelas artesãs envolvendo a temática de produção de artesanato com lã crua. Isso ajuda para a identificação das 'regiões de intensidades contínuas' ou 'intensidades que buscam expressão' proposta por Rolnik (1989) em seu método.

A pesquisadora criou as categorias temáticas, ou seja, intensidades contínuas, e o *software* hierarquizou-as estruturalmente, possibilitando uma visualização em árvore. Essa ferramenta oferece o cruzamento visual de dados de diversas fontes, considerando as pesquisas em áreas multidisciplinares. É um caminho proveitoso para a pesquisa em humanas em campos interdisciplinares:

[...] nos estudos rurais os benefícios de se incorporar essas ferramentas parecem ainda mais pronunciados: somam-se aos benefícios em geral do uso de programas as características dos estudos rurais de frequentemente agregarem pesquisadores com trajetórias multidisciplinares, para análise de temas complexos, que envolvem dados de origens distintas – oriundos de censos e documentos oficiais, confrontados com discursos e práticas de atores múltiplos, como extensionistas, agricultores, técnicos, entre muitos outros. Como foi discutido anteriormente, é exatamente para facilitar a análise de um escopo complexo e multidimensional de dados que se justifica o uso de programas como o NVIVO (FLEURY, 2015, p.6).

Abaixo exemplo de árvore elaborada a partir da ideia de patrimônio:

Figura 22
Árvore das palavras
Patrimônio



Fonte: da pesquisadora, organizado pelo programa N/Vivo - versão 10, 2019

As intensidades expostas nesta árvore referem-se ao entendimento que as artesãs têm em relação aos conhecimentos da lã crua como patrimônio, a partir das respostas dadas durante as entrevistas. Assim, a aplicação do método cartográfico resultou na construção de um mapa apresentando caminhos resultantes da reflexão das vivências do sujeito, sendo uma organização instável e inconstante como um rizoma:

[...] emaranhado que compõe a vivência humana, mesmo que desejemos desesperadamente dar a ela o arranjo da ordem hegemônica. O rizoma é uma mescla de tramas que se combina, mistura, embaralha, junta e afasta. É a trama da vida é a trama da pesquisa (ROSÁRIO, 2013, p.96).

Do ponto de vista da comunicação, Martín-Barbero (2004) coloca que a relação entre o objeto e o cartógrafo pode vir a acontecer entre os intervalos, intertextos ou até pregas (ROSÁRIO, 2013). Ao orbitar o objeto, pode considerar os

princípios, critérios, regras e roteiro. Entretanto, vê o cartógrafo como um viajante nômade que experiencia, como uma prática artesã, uma aventura intelectual com um olhar diferente. Para García Canclini, o comunicólogo já vê o mundo de cima, numa perspectiva ampla, observando todas as entre linhas (apud ROSÁRIO, 2013).

Portanto, a partir desta organização de dados foi possível a captação das regiões de intensidades para a elaboração de um diagrama de intensidades proposto para a metodologia da cartografia, conforme mapa conceitual na próxima página.

Essas pontes de intensidades foram a base para a construção dos pontos que desencadeiam os entendimentos das relações estabelecidas entre as artesãs, a lã e o território. Essa é a trama rizomática da pesquisa que nos leva à trama da vida dessas artesãs. Assim, o mapa conceitual foi construído congregando elementos de espaço e de tempo, visando verificar o processo e as transformações desse meio, resultando em um desenho de paisagem ou paisagens de natureza dinâmica, repleto de detalhes que agregam à representação, onde é possível a leitura de fluxos, movimentos, amplitudes e intensidades (ROSÁRIO, 2013).

Os desenhos de paisagens configuram-se em uma prática política do cartógrafo do ponto de vista da ampliação do alcance do desejo na sociedade (ROLNIK, 1989). Caracterizam-se na análise do desejo de como viver ou de como se produz realidades e constroem-se mundos.

As intensidades foram propostas considerando também critérios que caracterizam o processo do artesanato como um fazer tradicional, constituinte do campo da cultura popular. Também é neste contexto que se localizam os conhecimentos do artesanato tradicional, que são práticas de uma cultura predominante rural. Assim, a referência primordial para a investigação foi a carta patrimonial da UNESCO, Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular de 1989:

A cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem à expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, **o artesanato**, a arquitetura e outras artes. (UNESCO, doc. eletr. 2006, p.2) (grifo da autora).

Desse modo, dentro desta metodologia, foi possível definir os critérios de domínio do processo artesanal, transmissão do conhecimento e autonomia cidadã da artesã como detentora do conhecimento tradicional como parte do patrimônio cultural. Considera-se que o domínio do processo produtivo artesão é contínuo e

inclui uma cadeia completa de produção, desde a escolha do projeto, da matéria-prima (muitas vezes ele é o produtor da matéria-prima também), da produção e da comercialização do artesanato. Sendo assim, o “[.] fazer contínuo leva à internalização de movimentos e a assimilação de rotinas. É pela repetição que se reconfigura o fazer, tornado prazer através do controle manual e visual dos ritmos produtivos – técnicas do corpo” (PRADO, 2011, p. 13).

Complementando o conjunto metodológico, foi utilizada a referência da carta patrimonial da Convenção para a Preservação do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003, que unifica o entendimento das manifestações e práticas da cultura popular como patrimônio de um povo. Segundo a definição proposta para patrimônio cultural imaterial:

[...] as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (UNESCO, doc. eletr. 2006, p.4).

Portanto, os tensionamentos estabelecidos entre os campos do artesanato e do patrimônio, considerando a mulher como sujeita em ação, uma divisão de três categorias mais amplas, que são elementos principais, pressupõem para a representação do patrimônio cultural imaterial o caráter coletivo, a transmissão geracional e o caráter dinâmico e processual do patrimônio imaterial. O *caráter coletivo* é a unidade base para a noção de patrimônio imaterial, a qual se configura como um “[...] grupo de pessoas, que pode ser pensado como comunidade, grupo social, segmento, base social, a depender do contexto, da natureza da ação, do entendimento que se quer construir” (IPHAN, doc. eletr. 2014, p. 28).

O patrimônio é sempre o saber-fazer e não o reconhecimento do detentor do conhecimento; no caso do artesanato gaúcho, é o fazer e não a artesã. A

transmissão geracional é realizada pelos meios mais reconhecidos da comunidade, sendo mais comum pela transmissão oral, mas é condição para as manifestações culturais de patrimônio imaterial, “[...] devem existir, em alguma medida, processos de transmissão de conhecimentos, técnicas, sentidos, memórias e valores associados ao bem cultural, dos mais velhos para os mais novos [...]” (IPHAN, doc. eletr. 2014, p.29). E, finalizando, o *caráter dinâmico e processual do patrimônio* é originário da cultura dinâmica, viva e da consideração do processo cultural como uma metodologia que acontece por meio das pessoas detentoras ou não do conhecimento.

A transmissão do conhecimento é a chave-mestra dos saberes e fazeres artesanais, o que os torna frágeis do ponto de vista das representações sociais. Isto porque são conhecimentos de transmissão geracional e legitimados pelas relações afetivas pré-estabelecidas no centro das relações parentais. São conhecimentos que, na maioria das vezes, são transmitidos oralmente e que, por isso, podem perder-se no decorrer do tempo. Quanto à autonomia que confere a cidadania no processo de produção artesanal e no patrimônio, congrega a independência das relações sociais e culturais estabelecidas, bem como um entendimento das normatizações do artesanato até a prática comercial do mesmo.

Desse modo, realizando as primeiras análises, o mapa conceitual mostra que o núcleo das representações é o saber-fazer artesanal em lã crua, produzido pelas mulheres gaúchas. É um saber-fazer que conecta essas mulheres à sua identidade cultural e ao seu território através da ancestralidade, da memória usando a matéria-prima viva lã crua, presente no rebanho ovino e que compõe a paisagem rio-grandense. Nas entrelinhas desse conhecimento é que estão as fontes de uma dimensão política do patrimônio reconhecidas em um Território da Lã do Rio Grande do Sul.

No próximo capítulo serão analisados os conceitos norteadores da pesquisa que envolvem o artesanato e o patrimônio como campos conceituais e seu entendimento como um território cultural acompanhados das primeiras observações e manifestações das entrevistadas. A análise relaciona os conceitos diretivos com o

entendimento da dimensão política do patrimônio cultural como resultado intrínseco das disputas simbólicas do campo do patrimônio. Confere ao artesanato, a partir da análise conceitual e relacionando-o como um reconhecimento de referência cultural e finaliza buscando na característica ancestral do artesanato a raiz da sua formação como patrimônio cultural.

3 A TRAMA DE CONCEITOS ENTRE O ARTESANATO E O PATRIMÔNIO CULTURAL

*Entre o tempo sem tempo do museu
e o tempo acelerado da técnica,
o artesanato é a palpitação do tempo humano.
É objeto útil, mas também belo; um objeto dura,
mas que acaba e se resigna a acabar;
um objeto que não é único, como a obra de arte,
e que se pode substituir por outro objeto parecido,
mas não idêntico.
O artesanato nos ensina a morrer e, assim,
nos ensina a viver.*

Octavio Paz

O suporte teórico em que se fundamentou a pesquisa incluiu alguns conceitos básicos, como cultura popular, bens culturais, patrimônio cultural imaterial, identidade cultural, tradição, memória coletiva e cidadania. Tais conceitos colaboraram no dimensionamento da pesquisa, direcionando para um entendimento dos conceitos-chave de artesanato produzido pelas mulheres, envolvendo o território e o patrimônio cultural.

Neste capítulo, em um primeiro momento, será analisado como o patrimônio cultural adquire na contemporaneidade a força da dimensão política por meio da cidadania. O conceito de patrimônio é apresentado a partir do contexto mundial e nacional na modernidade até a noção expandida de patrimônio cultural que é compreendida na atualidade.

Dando continuidade, o artesanato é interpretado como referência cultural, constituinte de identidade cultural e memória social, de acordo com a proposta do instrumento metodológico do Inventário Nacional de Referência Cultural (INRC)³². Além de apresentar conceitos de artesanato, é nesse momento que o saber fazer com lã é identificado como uma atividade de artesanato tradicional e de referência cultural. Também são referenciadas, por meio das análises dos dados e relatos das

³²INSTITUTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Inventário Nacional de Referência Cultural**. Brasília : IPHAN, 2000. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf. Acesso em: 30 de maio de 2018.

artesãs, as relações práticas propostas pelo artesanato, buscando novas abordagens para a pesquisa sobre o artesanato e patrimônio cultural. E, finalmente, é discutida como a intensidade da herança familiar da tradição transforma-o em patrimônio cultural, considerando as práticas culturais das entrevistadas.

3.1 O patrimônio cultural e sua dimensão política

O conceito de patrimônio é polissêmico, em permanente transformação e passível de contínuas releituras. Quando, neste trabalho, considera-se o artesanato como um elemento do patrimônio cultural, reconhece-se a sua contribuição para a construção e atualização do patrimônio cultural do Rio Grande do Sul. Muito mais do que uma forma de geração de renda, traz consigo as referências culturais de gerações anteriores e passadas de pai para filho.

O patrimônio, de acordo com diversas teorias, é uma prática de produção cultural localizada no presente apreende o passado como um recurso para novos usos sociais, segundo Kirshenblatt-Gimblett (apud JIMÉNEZ-ESQUINAS, 2017). Entretanto, pode-se compreender como um processo ou conjunto de ações dirigidas, servindo a determinados grupos como um recurso político ou um instrumento de poder, de acordo com Harvey (apud JIMÉNEZ-ESQUINAS, 2017) que recai sobre a própria etimologia da palavra que em latim *patrimonium*. Teve sua primeira tradução em italiano no ano de 1930, significando herança familiar, herdado do pai. Somente em 1950 converteu-se em *heritage*, que se refere à *herança* do patrimônio afetivo e simbólico (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

São exemplos de definições que denotam o vínculo com o patriarcado, sendo ele representado pelo governo ou pelo patriarca familiar. Já a palavra matrimônio, segundo Jiménez-Esquinas (2016), refere-se à subjugação da mulher em maior ou menor grau ao patrimônio privado dos homens e reprodutora do sistema social analisado por antropólogos e feministas Lévi-Strauss³³ e Simone de Beauvoir³⁴.

³³LÉVI-STRAUSS, C. **Las estructuras elementales del parentesco**. Barcelona: Paidós, 1969.

³⁴BEAUVOIR, S. D. **El segundo sexo**. Madrid: Cátedra, 2005.

Um novo discurso só foi possível na primeira década do século XXI quando iniciaram os estudos em patrimônio centrados na análise e no reconhecimento das características formais do objeto, desconsiderando o costume da análise sobre patrimonialização. Isso surtiu um novo modelo, ao se pensar em um conceito expandido de patrimônio cultural que está relacionado com a dimensão imaterial do objeto e, por consequência, nas questões de gêneros, diferenças culturais, étnicas e classes sociais.

Segundo Norika Aikawa (1989), que foi diretora da Unidade de Patrimônio Intangível da UNESCO, o momento que enfatizou que a mudança de pensamento foram as transições do contexto internacional nas décadas de 90 aos anos 2000 colaboraram para a formulação do conceito de patrimônio imaterial. Alguns fatores foram essenciais como a valorização da identidade cultural como ferramenta política dos povos independentes; um sentido de retorno aos valores simbólicos, localizados no inteiro da memória coletiva das comunidades, devido aos avanços econômicos da globalização, resultando na valorização e distinção de suas identidades culturais. Isso de fato desencadeou uma visão de discussão política sobre o patrimônio cultural. Novas nações foram formadas e suas afirmações como território só poderiam ocorrer por meio da valorização de suas identidades culturais.

Entretanto, esse discurso ainda mantém uma homogeneidade e conserva uma isenção cultivando a ideia de invisibilidade da diversidade cultural universal. García Canclini (1999) chama a atenção para os usos sociais do patrimônio cultural, apontando que “[...] as dificuldades para as teorizações e para as políticas públicas na área, provém de uma inadequada localização do patrimônio no marco das relações sociais que efetivamente as condicionam” (GARCÍA CANCLINI, 1999, p.17). O autor complementa que, por mais que escolas e museus estejam abertos, gratuitos para o público e promovendo suas ações, a medida que se perde o poder capital econômico, também diminui a capacidade de acessar a este capital cultural.

Sendo assim, García Canclini propõe a reformulação do patrimônio sob a ótica do capital cultural como um processo social, caracterizado como um campo de disputas de trocas materiais e simbólicas entre as classes, etnias e grupos sociais, a fim de apropriar-se do patrimônio cultural e pensá-lo como um recurso unificador das

nações e das desigualdades sociais.

Para Meneses (2012), analisando o campo do patrimônio cultural, os bens culturais, nessas trocas, são carregados de ações, conceitos, significados que formam os seus valores:

[...] falar e cuidar de bens culturais não é falar de coisas ou práticas em que tenhamos identificado significados intrínsecos, próprios das coisas em si, obedientemente embutidos nelas, mas é falar de coisas (ou práticas) cujas propriedades, derivadas de sua natureza material, são seletivamente mobilizados pelas sociedades, grupos sociais, comunidades, para socializar, operar e fazer agir suas ideias, crenças, afetos, seus significados, expectativas, juízos, critérios, normas, etc., etc. - e, em suma, seus valores (MENESES, 2012, p. 32).

Se os bens culturais produzidos estipulam relações de trocas simbólicas com a sociedade, e o conjunto de bens é o patrimônio cultural, os valores culturais que carregam esses bens são estipulados pela sociedade; portanto, o patrimônio é um fato social. Os valores culturais externos ao objeto são criados pela sociedade que a orbita.

O autor identificou as referências do valor cultural nos bens culturais, considerando que são criados e categorizados valores com uma série de componentes essenciais, divididos em valores cognitivos, formais, afetivos, pragmáticos e éticos. Conforme o autor, os valores cognitivos permitem que o bem possa construir um conhecimento, ao ser fruído, enquanto os valores formais são a percepção do bem como uma oportunidade de aprofundar os sentidos, através da memória, melhorando a relação do “eu” individual com o mundo.

Já os valores afetivos, por sua vez, são relacionados com a memória histórica e trazem uma carga simbólica e de vínculos subjetivos, como a identidade do indivíduo; e os valores pragmáticos são a finalidade de uso percebido como qualidade. Finalmente, os valores éticos são da ordem das relações sociais, nas quais, quando apropriados, funcionam no lugar do outro, impondo a diferença cultural. O conjunto das categorias do valor cultural resulta em seus valores

econômicos. É um campo de tensão e conflitos permanentes com o objetivo da representação do poder sob o patrimônio, considerando-o como mercadoria.

O autor também afirma que, desse modo, existe uma dimensão econômica no bem cultural e vice-versa. Isso institui a disputa para valoração dos bens e configura o patrimônio cultural como um campo político gerido não só pelo Estado, mas também gestado pelos cidadãos. É o espaço do exercício da cidadania, formado pelos cidadãos e usufruído por eles. Sendo assim, essa teorização indica o poder que o patrimônio pode conquistar ao ser trabalhado os seus usos.

Portanto, os dois autores aqui referidos apontam que é possível pensar em uma dimensão política do patrimônio, considerando o poder simbólico que o espaço social representa. É um campo de disputas que une diferentes sujeitos da mesma cultura e também distingue os sujeitos como forma de dominação política.

Agrega-se a esse contexto um importante conceito, o de cidadania, que se conecta à atitude do fazer artesanal como um ato político. Este conceito de cidadania, também compreendido e apropriado pelo patrimônio, vem pautando as orientações das políticas públicas no Brasil. Desse modo, é importante que se faça uma aproximação etimológica entre os conceitos de artesanato, patrimônio e cidadania, sem o que se tornaria impossível estabelecer a relação acima proposta.

Do ponto de vista histórico, as revoluções francesa e americana estruturaram os estados nacionais com a instauração da República e com base em ideais de liberdade e igualdade para todos, fortalecendo o conceito de cidadania. Após o período das guerras mundiais, que provocaram o medo pelas práticas atroztes contra a vida, que em sua maioria eram respaldadas pelos Estados, a sociedade civil e entidades internacionais organizaram-se com o ideário de promover a cidadania inerente aos direitos humanos. Surge o conceito de cidadania moderno, relacionado à participação política como um direito do indivíduo e dever do Estado, responsável por proporcionar as condições mínimas de direito à proteção à vida, à educação, à informação, à participação nas questões públicas das nações (MELO, 2015).

Desse modo, o conceito de patrimônio cultural contemporâneo inclui as

prerrogativas de exercício da cidadania com direito à origem, à língua e ao território de forma coletiva e distante dos domínios da religião, como foi visto nos tempos medievais. Segundo García Canclini (1994), a construção da cidadania efetua-se principalmente pelas interações dos conhecimentos e do capital intelectual na vida social, como segue:

A construção da cidadania cultural se efetua não só sobre princípios políticos e participação “real” nas estruturas jurídicas ou sociais, mas também a partir de uma cultura formada pelas ações e interações cotidianas, na projeção imaginária dessas ações com mapas mentais da vida social (GARCÍA CANCLINI, 1994, p. 100).

Assim, a noção de patrimônio cultural na atualidade está diretamente relacionada com a de cidadania. Isso exige novas abordagens para se compreender questões sobre identidade cultural e do próprio patrimônio cultural. O patrimônio torna-se, dentro do percurso da História, um direito cidadão que somente terá condições de prosperar se efetivamente forem praticadas suas diretrizes. E ações de promoção do patrimônio cultural podem proporcionar condições para o pleno exercício cidadão.

Todavia, a orientação mais importante sobre a noção de patrimônio cultural, no âmbito mundial, está na Carta Patrimonial da Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, realizada em Paris, no ano de 1972. Neste documento, foram definidos os conceitos de patrimônio cultural e natural. O primeiro constitui-se por monumentos arquitetônicos e artísticos, estruturas arqueológicas como inscrições rupestres, conjuntos de construções arquitetônicas reunidas ou isoladas em paisagem com valor universal, locais ou zonas de interesse que congregam obras feitas pelo homem ou homem e a natureza com valor excepcional universal.

O patrimônio natural, por sua vez, inclui os monumentos naturais, as formações, zonas geológicas e fisiográficas que constituem o meio ambiente da fauna e flora ameaçadas, bem como locais ou zonas de interesse natural que sejam delimitados com valor universal para conservação ou beleza natural.

A importância desse documento é que pela primeira vez apresenta-se uma

preocupação formal em torno da relação do homem com o seu meio ambiente e a participação da sociedade, a partir do local, o que pode ser observado ao incluir os 'locais ou zonas de interesse' e os 'locais ou zonas de interesse naturais', que se constituem em componentes importantes do patrimônio.

É importante ressaltar que, até chegar aí, a UNESCO já havia se preocupado com a ampliação do conceito de patrimônio a partir de estudos sobre paisagem cultural feitos por geógrafos alemães, na década de 1920, quando da constituição do campo da Geografia Cultural. Entre eles, destaca-se Carl Sauer, que problematizou a noção de paisagem cultural, considerando a paisagem como o único objeto integrador da natureza e da cultura local:

Nós afirmamos que eles constituem uma realidade como um todo que não é expressa por uma consideração das partes componentes separadamente, que a área tem forma, estrutura e função e daí posição em um sistema e que é sujeita a um desenvolvimento, mudança e fim (SAUER, 1998, p.22).

Assim, paisagem só é imaginada devido ao seu todo; seu meio. É um olhar do sujeito que a vê de acordo com sua subjetividade. É dinâmica e colabora para deixar fragmentos simbólicos. A visão antropológica da época trazia o entendimento pelo fio condutor da cultura, entendida por Geertz (1989) como a construção de significados e de subjetividades por meio dos processos simbólicos sociais. Para tanto, a compreensão desse meio ambiente, ou seja, locais ou zonas de interesse, corresponde “[...] à relação entre os componentes físicos e humanos das diversas paisagens que compõem o espaço geográfico” (BOMFIM, doc. eletr. 2007, p. 3).

O autor refere-se a dois segmentos da abordagem antropológica que evocam os estudos etnográficos da escola estadunidense dos anos 1970 da 'Ecologia Cultural'. Tais estudos analisaram as categorias do tempo, da sociedade e do espaço e, principalmente, os fundamentos desses estudos, que são os conceitos de ambientalismo, sustentabilidade, multiculturalismo, no âmbito das políticas públicas da contemporaneidade.

No exemplo a seguir essas questões podem ser observadas na análise das plantações de café cubanas como objeto cultural:

Muitos sítios naturais incluem em suas propostas para inscrição na lista da UNESCO a presença de populações indígenas integradas ao meio ambiente. Em outra vertente, o conceito de *cultural landscape*, que valoriza paisagens construídas segundo tradições culturais, como é o caso das plantações de café cubanas, tem sido empregado para balizar candidaturas de sítios no âmbito da Convenção de 1972 do Patrimônio Mundial (BO, 2003, p.31)

Desse modo, segundo o autor, a paisagem é vista muito além de seus aspectos físicos e sim como território, como uma identidade cultural.

Prosseguindo, outro ponto que a Convenção determina é a constituição da Lista do Patrimônio Mundial a ser feita a partir do inventário dos bens situados nos territórios dos países membros a ser enviado para o Comitê do Patrimônio Mundial.

O Documento recomenda que os Estados membros planejem políticas culturais próprias para a preservação dos bens culturais por meio de ações de educação que promovam o respeito dos povos envolvidos ao seu patrimônio. Naquele momento estabeleceu-se uma relação entre patrimônio cultural e direito cidadão a partir do direito social ao reconhecimento do patrimônio pelas pessoas.

A esse respeito, a contribuição de García Canclini (1994) é fundamental quando, ao estudar a “construção imaginária do nacional”, considera o estudo e a promoção do patrimônio cultural como maneiras de construir-se um projeto solidário de nação, contribuindo para o exercício da cidadania:

À medida que nosso estudo e promoção do patrimônio assumam conflitos que o acompanham, poder-se-á contribuir para a afirmação da nação, não como algo abstrato, mas sim como aquilo que une e concentra num projeto histórico solidário os grupos sociais preocupados com a forma como habitam seu espaço e conquistam sua qualidade de vida (GARCÍA CANCLINI, 1994, p. 114).

Assim, o conceito de patrimônio, em seu permanente processo de modificação, resulta das mudanças culturais, sociais e tecnológicas da humanidade, o que se percebe até aqui, na ampliação do conceito para patrimônio cultural imaterial. Esse é um conceito referencial para esta pesquisa por pautar

especificamente o saber-fazer como um patrimônio cultural.

Considerando a primeira definição de 1972, que separa o Patrimônio Histórico do Cultural e o conceitua, percebe-se o quanto foi difícil o reconhecimento dos saberes e fazeres da cultura popular como patrimônio cultural, tendo sido necessário um longo caminho para desconstruir a visão eurocêntrica de berço. Desse modo, define-se o patrimônio como fruto da relação do homem e seu meio ambiente e de suas relações, resultando na identidade e valor cultural das comunidades e na constituição da herança como um legado e recurso de transformação social.

É importante destacar a crescente evolução das práticas museais a partir da expansão da noção de patrimônio. Moutinho (1993) destaca que a nova definição de patrimônio também redefine o 'objeto museológico' com a participação da comunidade na definição e na gestão dessas práticas, transformando a museologia em uma frente para o desenvolvimento, utilizando a interdisciplinaridade, a pesquisa e a comunicação juntos.

Essas novas percepções serão a base de uma série de tipologias no campo da Museologia. Percepções baseadas na Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972, na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial de 2003 e na Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais de 2005 que irão ultrapassar os muros dos museus e configurar as diretrizes da Museologia Social ou Sociomuseologia. Agrega-se a essas transformações, além da redefinição de objeto museal, a ideia de que a memória pode abarcar a herança cultural, direcionando para o surgimento de novas categorias de museus comunitários, ecomuseus, de cidade e do território.

Surge também o entendimento da Ecomuseologia, que trabalha com o território museal, que compreende o patrimônio natural e cultural e a materialidade e imaterialidade dos bens. Trata-se de uma definição apropriada para esta investigação, cujo foco é musealizar as práticas do saber-fazer da lã em um território sem fronteiras físicas.

Ainda configurando o panorama das tipologias para o cenário desta

investigação no campo da Museologia Social, é relevante a reflexão sobre os conceitos de museu integral e integrado (TRAMPE; SANTOS, 2012), propostos durante a Mesa Redonda de Santiago. Realizada em 1972 em Santiago do Chile, a convenção foi promovida pela UNESCO e pelo ICOM - Conselho Internacional de Museus com a participação dos profissionais da América Latina e surgiu como um marco no campo da Museologia para refletir sobre o desafio de integrar o museu ao desenvolvimento econômico social.

De acordo com a declaração, o conceito de museu foi expandido para uma função social, que age de forma integral, com o objetivo de ofertar à comunidade uma visão do seu meio ambiente como um todo (NASCIMENTO, 2012). Portanto, é um direcionamento que respeita os preceitos do patrimônio natural e cultural conceituados na Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural também de 1972.

E, assim, outras interpretações agregam à nova tipologia de museu, como, por exemplo, Santos (2012) define museu integral como ação ou instrumento da sociedade para ajudar na solução de problemas. Segundo Trampe (2012), objetiva a nova definição de museu para fins de promover uma vitalidade cultural social. Para Scheiner (2012), o novo conceito de museu traz uma percepção integrada entre museus e realidades sociais, econômicas e políticas, proporcionando a participação comunitária na definição do que deve ser musealizado, resultando no aproveitamento pleno do seu patrimônio cultural.

Esta integração tem que ser fomentada pelos profissionais da área de museologia, os quais assumem o papel de agentes conectando o Museu com a sociedade. Desse modo, a Carta de Santiago estabelece um novo paradigma para a Museologia, reconfigurando a representatividade do fenômeno do Museu, tornando a matriz teórica e ética deste campo.

A fundamentação desse conceito integral e integrado de Museu ultrapassa as barreiras da musealização, função primordial de todo o museu, mas está calcada na relação espaço-tempo-memória, atuando junto a grupos diversos específicos da sociedade (SCHEINER, 2012). Portanto, são conceitos que orientam para ações

propositivas de transformação social e desenvolvimento humano, integrando a teoria com a prática museológica.

Assim, é desvelada a matriz ética desta Nova Museologia, que deve estruturar a teoria com a prática com as propostas oriundas da comunidade. No tocante à Museologia Social, Moutinho (1993, p.8) chama atenção para o caráter da instituição museológica que, de apropriadora de objetos, segue para o caminho da relação mais orgânica com o seu meio.

Trata-se de pensar o museu como uma estratégia de incentivo à formação da consciência das comunidades ao propor que as pessoas contribuam com questões que se originam em seu patrimônio. Segundo o autor, a “[...] abertura do museu ao meio e a sua relação orgânica com o contexto social que lhe dá vida tem provocado a necessidade de elaborar e esclarecer relações, noções e conceitos que podem dar conta deste processo”. Para isso, o museu servirá de agente para o fomento das reflexões sobre o meio ambiente inserida, garantindo espaço para a pesquisa e a promoção do patrimônio.

Portanto, as resoluções da Declaração compreendem aspectos de transformações sociais, econômicas e culturais, do meio urbano e rural, sendo uma instituição a serviço da sociedade. Entre as principais ações de um museu integral, no que tange a esta investigação, consta a relação dos museus com o meio rural, promovendo ações expositivas e criação de novos espaços de conscientização. São orientações que agregam diretamente na abordagem expansiva do patrimônio cultural.

Assim, também, os conceitos de Museu e Museologia adquirem novos contornos. Conforme Scheiner (2012), museu é um fenômeno que relaciona o humano, o espaço, o tempo e a memória. Sendo assim, a autora aponta que a musealidade tem valor por incluir atributos à realidade, percebidos pelos indivíduos ou coletivos ao se relacionarem com o tempo, espaço e a memória da sua própria cultura, mudando de acordo com a evolução do pensamento social, redefinindo o que é Museu.

A prática museológica proposta nesta investigação não se limita às fronteiras físicas e simbólicas na medida em que considera o museu como um fenômeno relacional humano-espaco-tempo-memória, matéria-prima para essa musealidade. Assim, a Museologia transforma-se e vem ao encontro das comunidades em benefício da sociedade numa relação orgânica.

No tocante ao artesanato em lã, o campo da Museologia pode conectar a teoria com a prática, oportunizando ações que reconfigurem os espaços museológicos e, principalmente, incentivem a prática da mediação e da educação patrimonial como estratégias de promoção do patrimônio cultural. Desse modo, a apropriação e os resultados dessa Museologia Social só serão observados com o exercício da prática e cidadania.

Até chegar às configurações que auxiliaram na desconstrução de uma visão europeia de patrimônio, novas reflexões sobre cultura, identidade e o próprio patrimônio cultural firmaram-se, especialmente na América Latina. Em 1985, na Declaração do México, pactuada na Conferência Mundial Sobre as Políticas Culturais do ICOMOS, abriram-se novas possibilidades para o entendimento das políticas de salvaguarda. O documento firmou os resultados das discussões sobre os conceitos de cultura, de identidade e de patrimônio cultural, na perspectiva da dimensão da cultura, do desenvolvimento e da participação democrática:

[...] a cultura pode ser considerada atualmente como o conjunto dos traços distintivos espirituais, materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade e um grupo social. Ela engloba, além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano os sistemas de valores, as tradições e as crenças. Concorda também que a cultura dá ao homem a capacidade de refletir sobre si mesmo. É ela que faz de nós seres especificamente humanos, racionais, críticos, e eticamente comprometidos. Através dela discernimos os valores e efetuamos opções. Através dela o homem se expressa, toma consciência de si mesmo, se reconhece como um projeto inacabado põe em questão as suas próprias realizações, procura incansavelmente novas significações e cria obras que o transcendem (ICOMOS, doc. eletr.1985, p.1).

Um dos pontos relevantes da Declaração é o conceito de identidade cultural,

considerada como um conjunto único de tradições e expressões de cada povo, resultante da sua presença no mundo. No Documento, a identidade cultural é reconhecida como uma ferramenta para libertação dos povos, “[...] que dinamiza as possibilidades de realização da espécie humana ao mobilizar cada povo e cada grupo a nutrir-se de seu passado e a colher as contribuições externas compatíveis com a sua especificidade e continuar, assim, o processo de sua própria criação” (ICOMOS, doc. eletr. 1985, p. 2).

O texto enfatiza que “[...] todas as culturas fazem parte do patrimônio comum da humanidade” (Op.cit, p. 2), e que é imprescindível o intercâmbio entre culturas para a renovação e a própria valorização da identidade cultural de um povo, e que sem essa dinâmica cultural a cultura tende a desaparecer. E assim se refere ao conceito de patrimônio cultural:

[...] compreende as obras de seus artistas, arquitetos, músicos, escritores e sábios, assim como as criações anônimas surgidas da alma popular e o conjunto de valores que dão sentido a vida. Ou seja, as obras materiais e não materiais que expressam a criatividade desse povo: a língua, os ritos, as crenças, os lugares e monumentos históricos, a cultura, as obras de arte e os arquivos e bibliotecas (ICOMOS, doc. eletr. 1985, p.4).

Da relação do homem com seu meio surge uma nova percepção do patrimônio com sentido mais amplo que, além das obras artísticas feitas pelo homem, inclui as criações populares e que dão valor e sentido à vida.

Outro passo importante para o reconhecimento da cultura tradicional e popular foi a 25ª Conferência Geral da UNESCO, em 1989, quando são aprovadas as Recomendações sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular. No documento, é dada a orientação para que a cultura tradicional e popular seja identificada, conservada, salvaguardada, difundida e protegida. E, para que isso se concretize, sugere a assinatura de termos de cooperação e intercâmbio internacionais.

Para esta investigação, é de interesse específico o conceito de cultura

tradicional e popular, baseada na expressão da identidade cultural e social dos grupos sociais, assim descrita:

A cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem à expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, **o artesanato**, a arquitetura e outras artes. (UNESCO, doc. eletr. 2006, p.2).

É possível observar o reconhecimento das expressões e manifestações culturais originárias do coletivo e da diversidade cultural que valorizam a herança e a transmissão oral dessas práticas culturais. O Documento apresenta o artesanato como uma de suas formas de manifestações do campo da cultura tradicional e popular como já foi visto. O artesanato é diretamente impactado por essa recomendação por ser considerado oficialmente como criação tradicional que expressa a identidade cultural de indivíduos ou grupos. É reconhecido como parte dessa categoria de patrimônio cultural, bem como são definidas medidas para sua preservação.

O Documento prossegue ao propor medidas de proteção à criatividade dessas manifestações individuais e coletivas de suas produções intelectuais, como segue: “[...] Tal proteção da cultura tradicional e popular revela-se como meio indispensável para o melhor desenvolvimento, perpetuação e difusão deste patrimônio, quer no país como no estrangeiro, sem prejuízo dos legítimos interesses nele implicados” (UNESCO, doc. eletr. 2006, p.6). Para efeito dessa recomendação, a divulgação da cultura tradicional e popular é priorizada como uma estratégia para sensibilização das populações sobre sua importância, enquanto parte da identidade cultural. E sugere a promoção do patrimônio cultural como um caminho para essa conexão:

Com vista a promover a tomada de consciência sobre o valor da cultura tradicional e popular e da necessidade da sua preservação, é essencial proceder a divulgação alargada dos elementos que constituem esse património cultural. Contudo, por ocasião de tal divulgação, deve evitar-se qualquer deformação com vista a salvaguardar a integridade das tradições (UNESCO, doc. eletr. 2006, p.5).

Em 2001, a UNESCO criou um título internacional que destacava, bienalmente, manifestações da cultura tradicional e popular e os locais onde eram produzidas, intitulada Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Intangível da Humanidade. A UNESCO, por acreditar que a melhor maneira de preservar esse património imaterial seria a continuidade de sua produção e transmissão pelos detentores de suas técnicas, lançou o *Programa de Tesouros Humanos Vivo*, com a finalidade de estimular os países a criarem seus próprios sistemas de identificação de pessoas produtoras dessas expressões culturais. A lista resultante deste programa foi incorporada à listagem do Património Cultural Imaterial, após sua recomendação em 2003.

E, finalmente, em 2003, foi assinada a Convenção para a Preservação do Património Cultural Imaterial. Foram reunidos os documentos norteadores sobre os direitos humanos, civis e políticos, econômicos, sociais e culturais, além daqueles sobre património cultural imaterial, como a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular de 1989, a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural de 2001 e a Declaração de Istambul de 2002.

O documento tem por finalidade, além da salvaguarda do património cultural imaterial, a conscientização do local para o global do património e seu reconhecimento, consequências dos processos de globalização. É definido o conceito de Património Cultural Imaterial compreendendo:

[...] as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu património cultural. Este património cultural imaterial, que se

transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (UNESCO, 2006, doc. eletr. p.4).

Considerando essa visão, o patrimônio imaterial é integrado ao campo da cultura tradicional popular, o que é ratificado conforme as definições de campos estabelecidas no texto:

- a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial;
- b) expressões artísticas;
- c) práticas sociais, rituais e atos festivos;
- d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo;
- e) técnicas artesanais tradicionais (UNESCO, doc. eletr. 2006, p.4)

Diante dessas definições, é perceptível uma leitura do ponto de vista da tradição como uma nova criação das expressões e manifestações relacionadas com os intercâmbios das comunidades e grupos no meio ambiente, com a natureza e a sua história. Também a comunidade é vista, além de detentora, como condutora desse conhecimento na sua gestão:

Artigo 15: Participação das comunidades, grupos e indivíduos

No quadro de suas atividades de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, cada Estado Parte deverá assegurar a participação mais ampla possível das comunidades, dos grupos e, quando cabível, dos indivíduos que criam, mantêm e transmitem esse patrimônio e associá-los ativamente à gestão do mesmo (UNESCO, doc. eletr. 2006, p.9)

No Brasil, a expansão da noção de patrimônio é relacionada aos estudos sobre o folclore brasileiro, realizados por nome como Silvio Romero, Amadeu Amaral, Mario de Andrade, Câmara Cascudo e Edson Carneiro que, durante suas

trajetórias de vida, tiveram a preocupação em registrar e transparecer o folclore brasileiro. O marco legislativo inaugural dessa trajetória culminou na criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), hoje Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN).

No contexto da Segunda Guerra Mundial, no qual as soberanias nacionais prevaleciam, no Brasil da Era Vargas, discutia-se e projetavam-se, à luz do modernismo, novos modelos para a identidade nacional. Mario de Andrade foi convidado para elaborar o anteprojeto do SPHAN, órgão para proteção do patrimônio cultural brasileiro. Esse anteprojeto é uma referência para o patrimônio imaterial, porque já abordava noções do que se conhece hoje pelo tema.

A partir desse anteprojeto é criado e instituído o SPHAN e o mecanismo de tombamento pelo Decreto-lei nº 25, de 1937³⁵. Porém, o texto aprovado, diferentemente do anteprojeto, direcionava o entendimento de patrimônio a partir da noção histórica de civilização tradicional. Orientava que os bens patrimonializados deveriam servir como mediadores entre o passado e do presente heroico:

No anteprojeto que Mário de Andrade fez, em 1936, para o estabelecimento das funções do IPHAN, o valor etnográfico e a dimensão do registro documental das culturas tradicionais rurais e urbanas – do chamado folclore – eram bastante destacados. Entretanto, no âmbito da política de fato instituída, essa dimensão foi praticamente, se não totalmente, desconsiderada. O universo das tradições culturais populares foi definido como folclore – objeto de estudo de folcloristas; e não como patrimônio – objeto da política do IPHAN. E o folclore não era passível como objeto de aplicação dos instrumentos criados: tombamento direcionado para o reconhecimento, restauração, conservação e fiscalização de bens móveis e imóveis, sítios históricos e arqueológicos (VIANNA, 2014, p.109)

O País, naquele momento, deixou para trás a possibilidade de desvelar sua diversidade cultural. As expressões e manifestações oriundas das comunidades rurais e tradicionais dos rincões do Brasil sofriam à margem da modernidade; o

³⁵BRASIL. **Decreto nº 25 de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acessado em: 12 de jun. 2018.

contrassenso sobre a cultura popular, negando a cultura de raiz e distanciando internamente a nação. O folclore não era considerado um bem cultural e ficava limitado aos estudos específicos; portanto, não era considerado patrimônio cultural.

As políticas de patrimônio brasileiras privilegiavam uma perspectiva eurocêntrica para a proteção dos bens, a qual evidenciava as edificações e monumentos como elementos da prioridade histórica. Essa visão permeou as políticas até meados dos anos 1980 do século XX e trouxe consequências visíveis para a cultura brasileira até hoje. O modelo eurocêntrico de patrimonialização que subjugou as tradições culturais no país renegou e distanciou os contextos sociais brasileiros e privilegiou, por exemplo, as linguagens artísticas que eram em sua maioria apreciadas por pequena parcela da população do País.

Além do anteprojeto de Mario de Andrade, outro momento relevante para a política da identidade nacional foi a criação, em 1947, da Comissão Nacional de Folclore, a qual teve seu desdobramento no ano de 1958, com o lançamento da *Campanha Nacional em Defesa do Folclore Brasileiro* e originando o Instituto Nacional do Folclore, atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), que congrega também o Museu de Folclore Edison Carneiro, criado em 1968, ambas instituições lotadas atualmente no Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN).

A Campanha também conseguiu conquistas na área da promoção e educação do folclore nacional, instituindo pelo Decreto n. 56.747 de 17 de agosto de 1965, o Dia do Folclore a ser comemorado no dia 22 de agosto, anualmente. Também compromete a promoção da temática nas escolas, como segue:

Art. 2º A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro do Ministério da Educação e Cultura e a Comissão Nacional do Folclore do Instituto Brasileiro da Educação, Ciência e Cultura e respectivas entidades estaduais deverão comemorar o Dia do Folclore e associarem-se a promoções de iniciativa oficial ou privada, estimulando ainda, nos estabelecimentos de curso primário, médio e superior, as celebrações que realcem a importância do folclore na formação cultural do país (BRASIL, 1965, p. 1).

É possível observar um movimento sem interlocução da esfera federal com outras esferas e com a sociedade civil, considerando o próprio cenário da Ditadura Militar. Por outro lado, entende-se que existe a inquestionável preocupação quanto à unidade, identidade da nação brasileira, característica comum de regimes políticos ditatoriais.

Outro movimento de relevância é o apoio institucional e financeiro para a criação de vários museus do folclore, principalmente entre os anos de 1965 a 1969. O primeiro museu a ser criado foi o Museu de Arte Popular da Bahia, em 1963, dirigido pela arquiteta Lina Bo Bardi. Em 1968, é criado o Museu de Folclore Edison Carneiro. Também há criação de museus antropológicos e de folclore dentro das universidades federais.

O Movimento Folclórico Brasileiro trouxe uma preocupação perene com o desaparecimento das manifestações culturais; contudo, ainda era necessário pensar como salvaguardar esses conhecimentos. O registro, no formato de documentação, já era considerado um tipo de salvaguarda. Assim se documentavam as práticas culturais, mesmo que fosse somente para servir de referência futura para as produções artísticas (VIANNA, 2014).

A obra de Aloísio Magalhães, referente à criação, em 1975 do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), foi também um momento de estudos e de legado para o patrimônio brasileiro, considerando o nascimento da metodologia de registro do patrimônio imaterial. Durante o contexto de declínio do regime militar brasileiro e de uma redefinição do conceito de patrimônio para patrimônio cultural, sua criação foi resultante das questões sobre a perda de identidade e valores que pairavam a insatisfação do homem durante o período da década de 1960. O avanço rápido e desordenado da industrialização aumentava cada vez mais as diferenças entre os países mais fortes economicamente dos mais fracos. Nesse contexto de crise mundial, sem respostas diretas, governantes, reunidos em prol da promoção do produto brasileiro para exportação, pensaram como poderiam trabalhar o produto brasileiro para uma nova dinâmica econômica interna, considerando o amplo espectro de populações subdesenvolvidas existentes no País.

O autor propôs o conhecimento dos bens culturais e, por meio do CNRC, trabalhou para criar um sistema de referência com a finalidade do entendimento da cultura brasileira, esboçando um modelo de desenvolvimento que pudesse dar a luz aos produtos nacionais, evidenciando a qualidade de originalidade da nação. A metodologia seria vivenciada com as comunidades através de uma pesquisa que considerasse o caráter social, histórico e etnográfico das relações coletivas.

Para Magalhães, o projeto do CNRC tinha como objeto os “bens culturais vivos” de uma comunidade, compreendendo as práticas populares do período pré-industrial, ou seja, os saberes e fazeres populares:

[...] finalidade é registrar e impulsionar atividades culturais caracterizadas por seus bens culturais vivos. Como bens culturais vivos, entendo o trato da matéria-prima, as formas de tecnologia pré-industrial, as formas do fazer popular, a invenção de objetos utilitários. Enfim, toda uma gama de atividades do povo que, a meu ver, deve ser tomada como bens culturais (MAGALHÃES, 1997, p. 120).

Segundo o autor, o conceito de bens culturais na realidade brasileira dividia-se em duas categorias: bens móveis e imóveis, com valor essencialmente histórico; bens artísticos que resultavam da criação direta dentro do conjunto das linguagens culturais como a literatura, artes plásticas, música, cinema ou teatro. O interstício entre essas categorias ficam as práticas culturais oriundas principalmente do fazer popular, que estão perdidas na dinâmica do cotidiano, e não são considerados como bens culturais aptos para transformação em políticas econômicas e tecnológicas. O autor coloca que é a partir desses bens que se pode descobrir autenticidade de uma nacionalidade.

A partir desse momento são realizadas numerosas incursões abrangendo a maioria das regiões do País, com a produção de pesquisas que resultavam na transparência da diversidade cultural brasileira e nas diretrizes metodológicas para compreensão dos fenômenos de interação social. Foram estabelecidas três etapas para atuação do CNRC nas comunidades através do registro, da memória e da devolução dos resultados aos detentores dos saberes. Os programas instituídos

pelo CNRC tinham quatro linhas temáticas: Artesanato; Levantamentos socioculturais; História da tecnologia e da ciência no Brasil; Levantamentos de documentação sobre o Brasil.

O artesanato era a temática prioritária e era analisado para estimular o reconhecimento dessas práticas culturais nas comunidades. A proposta inicial era realizar pequenos projetos de baixa complexidade para gerar uma amostra das problemáticas brasileiras. O trabalho era realizado com a comunidade e respeitava-se a dinamicidade, a aceitação coletiva, a tradição e a funcionalidade do artesanato, objeto de forma a preservar esses saberes e fazeres. O projeto findou com sua morte prematura, mas seu legado está presente nas políticas públicas nos campos do patrimônio, cultura popular e artesanato.

As políticas até então elaboradas para o patrimônio cultural eram orientadas e implantadas verticalmente sem a participação popular. A partir das pesquisas do Centro Nacional de Referência Cultural, promoveu-se uma sensibilização para a proposta de preservar os elementos das culturais populares dentro da dinâmica do cotidiano das comunidades. Nas décadas seguintes, as pesquisas etnográfico-social-históricas ganham escopo dentro da Nova Antropologia, como será visto mais adiante. Os conceitos de folclore e cultura popular são equiparados, como já apresentados, e, aos poucos, a cultura popular deixa de ser algo anacrônico e encaminha-se para ser a área propulsora do desenvolvimento das políticas liberais a partir da década de 1990.

A Constituição Federal de 1988, também conhecida como Constituição Cidadã, configura como o marco brasileiro da expansão do patrimônio cultural. É o primeiro documento formulado e consolidado por meio da relação entre os governantes e a sociedade civil. A abertura política e a consequente democratização do País resultaram também em novos direcionamentos para o entendimento do patrimônio cultural brasileiro, o que reverbera até hoje na realização de estudos contemporâneo sobre o tema.

Em seus artigos 215 e 216, o Documento apresenta as referências sobre os direitos culturais dos cidadãos brasileiros. Consta no artigo 215 que o Estado deve

garantir a todos o acesso à cultura e apoio, incentivo e difusão às manifestações da cultura, e também especifica como se deve processar a defesa do patrimônio cultural brasileiro. Isso alterou substancialmente a concepção do patrimônio cultural categorizaste como um valor universal histórico ou artístico, como era considerado anteriormente.

Já em seu artigo 216, considera a natureza material e imaterial do patrimônio cultural brasileiro, como segue:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988. Doc. Eletrônico. Acessado em 12 de Jun, 2018)

A Constituição Cidadã tratou de maneira singular a legislação de patrimônio cultural. O documento retorna ao discurso de Mario de Andrade ao projetar o IPHAN, ao ratificar as formas de expressões e os modos de criar, fazer e viver dos indivíduos ou comunidades. O texto conecta o patrimônio à identidade cultural e expande a noção de patrimônio cultural ao destacar os bens como sendo de natureza material e imaterial.

Então, no cenário nacional, a noção de patrimônio, numa dimensão coletiva, atinge a sociedade e permite que ela seja melhor compreendida em seu cotidiano, como destaca Gonçalves (2009). Para o autor, trata-se de uma das palavras mais usadas e mais lembradas no dia a dia, neste caso no cotidiano brasileiro, e a sua categorização é infinita, se considerarmos as inúmeras relações que permite o termo:

Falamos dos patrimônios econômicos e financeiros, dos patrimônios imobiliários; referimo-nos ao patrimônio econômico e financeiro de

uma empresa, de um país, de uma família, de um indivíduo; usamos também a noção de patrimônios culturais, arquitetônicos, históricos, artísticos, etnográficos, ecológicos, genéticos, sem falar nos chamados patrimônios intangíveis [...] Parece não haver limite para o processo de qualificação dessa palavra (GONÇALVES 2009, p.25).

O autor prossegue afirmando que a categoria de patrimônio é identificada desde as sociedades primitivas e argumenta que, por isso, é uma categoria de pensamento por excelência para o entendimento da vida coletiva nas sociedades. Considerando o exemplo inicial, os bens herdados do patrimônio são diretamente relacionados com o fator de propriedade e nem sempre têm como finalidade a função de ser um utilitário. São bens atribuídos de significados e valores simbólicos de natureza social, religiosa e ritualística que existem porque realizam as trocas simbólicas dentro do seu meio, originando uma relação ética, total de produção e promoção desse patrimônio.

Essas relações de trocas simbólicas são intituladas pelo antropólogo Marcel Mauss de 'fatos sociais totais' e compreendidas a partir de duas visões da totalidade: uma com os fenômenos humanos de variada natureza e outra pelo aspecto simbólico dos bens produzidos nas comunidades (MARTINS, doc. eletr. 2005). Os fatos sociais ou fenômenos sociais totais não são isolados e relacionam-se com a variada natureza dos fenômenos. E o que unem os homens e dá a 'ilusão do real' está em um universo maior e concreto que é o campo simbólico. Essa realidade simbólica é interposta à realidade social, como segue:

As duas instituições básicas de Mauss, a da múltipla totalidade do social e a de seu caráter simbólico, estão entrelaçadas. É porque entre um fenômeno e outro se interpõe sempre o conjunto da realidade social, porque suas relações estão estabelecidas pelas características específicas do todo, que esta realidade simbólica, arbitrária, produto significativo de uma opção: esse 'todo' é o código, [...] com que uma sociedade chega a estabelecer suas relações consigo mesma e com o mundo (BRUMANA, 1983, p.64).

Nesse contexto, o código é a totalidade da sociedade e é o meio em que ela se relaciona consigo e com o mundo, também representando o símbolo da

totalidade, ou que une os indivíduos. Portanto, os bens produzidos pelos membros das comunidades estão no campo simbólico e representam a extensão de uma obrigação moral do proprietário do patrimônio. Por consequência, como estão dentro da comunidade, são indivisíveis dentro dela. Em função disso, a totalidade é essencial para o aparecimento de uma moral coletiva da sociedade e pode proporcionar, por exemplo, as trocas de mercadorias.

Concluindo, pelo foco da pesquisa que procura interpretar o artesanato produzido pelas mulheres rurais, é importante lembrar o enraizamento da concepção de patrimônio como um processo androcêntrico e insistir em uma visão analítica de uma crítica patrimonial feminista, já que o patrimônio aqui é visto como um recurso. Desse modo, sua dimensão política forma-se no seio do espaço social onde se manifestam as expressões dessas mulheres e instituem representações sociais e que conferem uma distinção: a mesma cultura que une os mais diversos sujeitos é também a que os separa.

Na próxima seção a discussão é em torno do entendimento do que é o artesanato e sua apropriação como uma referência cultural. Destaca-se a metodologia do Inventário Nacional de Referência Cultural, elaborada pelo IPHAN e que aponta para as referências culturais como as intensidades de identidade e memória de determinados grupos. Será analisada, através dos relatos das artesãs, a transmissão geracional, ou seja, sua aprendizagem, o domínio do processo artesanal que gera um fazer contínuo e a apropriação desse conhecimento, além da autonomia cidadã ao gerar um trabalho que reflete dentro do processo artesanal a independência das relações sociais e culturais na prática cultural.

3.2 O artesanato como referência cultural

As referências culturais são as raízes da cultura, ou seja, os sentidos e valores atribuídos às mais relevantes e variadas manifestações da vida social e cultural que constituem os marcos de identidade e da memória de determinados

grupos sociais, como consta no Inventário Nacional de Referência Cultural, instrumento metodológico elaborado pelo IPHAN, ainda na década de 1990, em que assim se apresenta a noção de referência cultural:

A expressão “referência cultural” tem sido utilizada sobretudo em textos que têm como base uma concepção antropológica de cultura, e que enfatizam a diversidade não só da produção material, como também dos sentidos e valores atribuídos pelos diferentes sujeitos a bens e práticas sociais. Essa perspectiva plural de algum modo veio “descentrar” os critérios, considerados objetivos, porque fundados em saberes considerados legítimos, que costumavam nortear as interpretações e as atuações no campo da preservação de bens culturais (IPHAN, 2000, p. 13).

Metodologicamente, quando uma prática cultural constitui-se em referência cultural, já tem um percurso registrado no formato de inventários ou dossiês, que associam os valores e ratificam-na como um patrimônio. É o que se pretende realizando essa pesquisa, que utiliza o registro e identifica as referências culturais do artesanato em lã produzido por mulheres no Rio Grande do Sul para incentivar a sua patrimonialização. O entendimento das artesãs sobre o patrimônio é um exemplo.

A artesã Ernestina tem a visão ampla do patrimônio como necessário para a preservação: “Patrimônio é tudo que está sendo perdido [...] Eu acho que muita coisa já se perdeu e tem coisas que temos que tentar resgatar [...] A lã é um dos nossos patrimônios, a cultura em lã também” (Ernestina Martins da Silva, São Borja, 44 anos, entrevistada em Jan/2019). A artesã Patrícia já identifica que o patrimônio está presente no conhecimento das técnicas e manuseio da lã, como relata:

Entendo como patrimônio, porque é milenar, né. A ovelha, a arte do tecer. Eu olho os livros na minha patroa [...] os índios, a gente fica admirada, como eles são inteligentes. Aquelas tecelagem tudo que eles fazem é tudo muito bonito. Tô sempre procurando ler isso nos livros, a maioria são tudo em espanhol, mas eu tento dar uma olhada, a maneira como eles fazem, antigo. (Patrícia Madeira Machado, Arroio Grande, 38 anos, entrevistada em Jan/2019).

Patrícia também tem consciência da importância histórica da prática do artesanato em lã, já realizada pelos pré-colombianos. A artesã Ida de Fátima

Guadalupe demonstra-se enfática quando se refere ao seu ponto de vista do que considera como patrimônio: “[...] o poncho é a coberta do gaúcho. Eu acho que se não tem essa importância deveria ter, né. Eu como gaúcha para mim tem né.” (Ida de Fátima Gonçalves Guadalupe, Arroio Grande, 49 anos, entrevistada em Jan/2019). Percebe-se uma apropriação dos conhecimentos como referência cultural.

Uma das formas representativas dessas referências na cultura popular é o artesanato popular, que se caracteriza por conter conhecimentos substancialmente tradicionais, notórios em certa comunidade ou região e assim por responder aos anseios da expressão identitária social e de seus valores culturais. Desse modo, foi possível transformar o artesanato num fenômeno a ser analisado na perspectiva de um foco de interesse acadêmico, no campo da Museologia e do Patrimônio, área em que se situa esta investigação. Para isso, é necessário um olhar interdisciplinar que busque no centro das relações sociais as áreas de ancoragem do artesanato como um catalisador dessas relações.

Mas afinal, como se define artesanato nesta pesquisa, considerando os aspectos da identidade, do território e do meio ambiente, dimensões constituintes dos bens culturais imateriais? Considerar as definições de artesanato como um conceito final nele mesmo é descaracterizar seu constante dinamismo cultural e atualização com a realidade contemporânea. Entretanto, é importante analisar algumas noções do termo artesanato e construir um caminho relevante para nortear esta pesquisa para que se possa estabelecer uma relação entre as artesãs gaúchas e o artesanato local do Rio Grande do Sul.

Neste trabalho, o artesanato é considerado um fenômeno diferenciado e complexo como já foi elucidado por García Canclini (1982), que compreende categorias baseadas na sua origem, natureza e produção, manifestadas pelos valores culturais e históricos que o produto final irá traduzir sobre o indivíduo, coletivo ou região.

Dentro dessa lógica, existem duas categorias que foram analisadas, o artesanato tradicional e de referência cultural. Segundo o texto da Base Conceitual

do Artesanato Brasileiro (2017), o Artesanato Tradicional refere-se ao conjunto das manifestações culturais mais representativas dos saberes e fazeres tradicionais inerentes à vida cotidiana dos sujeitos. Os conhecimentos são transmitidos por gerações e a produção concentra-se de maneira familiar ou comunitária. Seu valor cultural expressa a identidade e valores de certa região e preserva a memória. O Artesanato de Referência Cultural é o conjunto de artefatos que buscam o resgate ou releitura dos elementos culturais da tradição do local de origem.

Problematizar as questões sobre o artesanato requer muito além da estética e das técnicas contidas no objeto uma leitura sobre o meio e suas relações. Para Magalhães (1997), o artesanato é considerado uma tecnologia de base dentro de um contexto histórico específico que se concretiza num processo dinâmico:

[...] ele (artesanato) não para, ele vai naturalmente evoluindo na direção de maior complexidade, de maior eficiência e de maior produtividade. [...] o artesanato é um monumento da trajetória, e não uma coisa estática. A política paternalista de dizer que o artesanato deve permanecer como tal é uma política errada; culturalmente é impositiva porque somos nós, de um nível cultural, que apreciamos aquele objeto pelas suas características, gostaríamos que ele ficasse ali. Então é uma coisa insuportável, errada e de certo modo totalitária, você impor a uma coletividade, a um grupo, que permaneça naquele ponto (MAGALHÃES, 1997, p.181).

Para ele, o artesanato caracteriza-se como um patrimônio da trajetória humana, como se fosse o meio que guarda os valores simbólicos desses saberes e fazeres humanos. É o meio do campo simbólico que conecta os homens com a totalidade. É o que pode ser observado no relato da artesã que, a partir do domínio do conhecimento que orientou sua trajetória ela, desproveu-se do seu preconceito com sua idade e foi aprender uma nova técnica de tecelagem:

[...] a minha mãe fazia tricô, roupinhas de nenê. Eu sempre via isso e desde que eu estava na segunda série eu fazia alguma coisa. E agora, eu tô realizada, o meu neto fala “mas vó tu já está aposentada, porque tu faz isso?” Porque eu gosto. Eu adoro o que eu faço e tento sempre aprender alguma coisa. Essa técnica

Mapuche³⁶ é tudo em espanhol as explicações, tive até que comprar um dicionário e aí eu fui aprendendo assim pela internet. Achei até que eu não ia aprender porque as vezes a gente vai ficando meia limitada, eu não sei, vou desistir. Dai uma amiga minha me deu força e eu fiz e me apaixonei (Maria Helena, 62 anos, Caçapava do Sul, entrevista realizada em Janeiro/2019).

A curiosidade, o ímpeto da criação, a necessidade de variar os produtos, bem como o instinto do artesão, torna essa trajetória ainda mais interessante e característica. Assim, o dinamismo é incontestável em relação à identidade do artesão, território e ao meio ambiente em que vive.

O processo dinâmico do artesanato é o que confere uma das suas maiores características, pois é um bem cultural e a cultura é dinâmica e mutável. Essa característica pode ajudar no processo de erradicação de orientação de políticas paternalistas e até mesmo totalitárias que conferem uma cristalização no tempo do artesanato. São orientações perceptíveis dentro de uma lógica da cultura hegemônica que se utiliza do patrimônio para coletivizar o conceito de nação através da tradição estática.

Outro exemplo é o relato da artesã Izolda que aprendeu a fazer uma nova técnica de crochê, não tradicional no Rio Grande do Sul: “Agora eu aprendi a fazer *Amingurumi*³⁷, fui a Pelotas aprender, eu disse para ela que dá para fazer com lã crua. Trouxe até ovelha para ela ver. Só que é feita de linha lã, mas dá para fazer com lã crua também” (Izolda, 68 anos, Pinheiro Machado, entrevista realizada em Janeiro/2019). Isto confere um processo de apropriação de novas técnicas com o uso da lã crua, matéria-prima tradicional no Estado. Assim, esse artefato torna-se um artesanato de referência cultural.

Sobre as definições de artesanato mais referenciadas no mundo ocidental, a elaborada pela UNESCO, em 1997, durante o *International Symposium on Crafts and International Markets*, em Manila, nas Filipinas, tem a premissa do uso de

³⁶Técnica de tear ancestral feita pelas mulheres indígenas do povo Mapuche do Chile e que apresenta simbologia e significados. que são as especialistas em tecidos. O tear vertical chamado *witral* é composto por quatro varas de madeiras cruzadas, as quais permitem definir o tamanho da peça a ser confeccionada. Fonte: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95490.html>>.

³⁷ Técnica japonesa de crochê ou tricô para fazer bichinhos de pelúcia.

recursos sustentáveis. Também o conceito atenta para o fazer artesanal como imperativo no processo do produto acabado:

Os produtos artesanais são aqueles produzidos por artesãos, completamente à mão, ou com a ajuda de ferramentas manuais ou mesmo mecânicas, desde que a contribuição manual direta do artesão permaneça como o componente mais substancial do produto acabado. Estes são produzidos sem restrições em termos de quantidade e usando matérias-primas de recursos sustentáveis. A natureza especial dos produtos artesanais deriva de suas características distintivas, que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, culturalmente ligadas, decorativas, funcionais, tradicionais, religiosas e socialmente simbólicas e significativas (UNESCO, doc. eletr. 1997, p.6)

Nota-se que o conceito não potencializa a densidade cultural do artesanato em sua plenitude. A definição não apresenta uma relação do objeto com a comunidade ou região, distanciando da memória coletiva características relevantes à definição do artesanato, como veremos.

A conceituação do artesanato referencial no Brasil foi instituída pela Portaria SCS/MDIC nº29, de 5 de Outubro de 2010, no âmbito do Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) do Ministério da Indústria, do Comércio e do Turismo. O texto constitui a Base Conceitual do Artesanato Brasileiro³⁸, definindo o que é artesanato:

[...] toda a produção resultante da transformação das matérias-primas, com predominância manual, por indivíduo que detenha o domínio integral de uma ou mais técnicas, aliando criatividade, habilidade e valor cultural (possui valor simbólico e identidade cultural), podendo no processo de sua atividade ocorrer o auxílio limitado de máquinas, ferramentas, artefatos e utensílios [...] (BRASIL, doc. eletr., 2017, p. 12).

Nessa perspectiva, o artesanato ainda é visto como um artefato isolado. Constitui o domínio técnico, criatividade e valor cultural, como uma invenção

³⁸BRASIL. Ministério do Desenvolvimento da Indústria e Comercio Exterior. Programa do Artesanato Brasileiro. Bases conceituais do artesanato brasileiro. Brasília, DF, Secretaria de Comércio e Serviços, MDICM, 2012. Documento eletrônico. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=base+conceitual+do+artesanato+brasileiro&oq=base+conceitual+do+artesanato+brasileiro+&aqs=c hrom..69i57j0.8425j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em: 5 de outubro de 2017.

humana, como já foi visto. Para Cascudo (2001), trata-se de um objeto utilitário de caráter folclórico, no âmbito da cultura popular, desde que esteja na memória coletiva de um povo, mantenha-se o anonimato autoral, seja divulgado e de conhecimento de todos e seja persistente em sua transmissão oral. Portanto, o artesanato encontra-se no campo da cultura popular e, por estar nesse campo, é conferido a ele fatores pontuais como a tradição, a dinamicidade, a funcionalidade, a aceitação coletiva.

De acordo com Keller (2014), o artesanato é fenômeno heterogêneo, diversificado e de complexidade por se relacionar com as mais variadas dimensões sociais, como segue:

O artesanato é aqui concebido como um fenômeno heterogêneo, complexo e diversificado. Como uma forma de expressão cultural entre a tradição e a contemporaneidade. O trabalho artesanal no mundo contemporâneo está, desta forma, envolto em diversas dimensões sociais: cultural, econômica e institucional. Sua importância vem da capacidade deste segmento de promover a inclusão social por meio da geração de renda e ocupação e de resgatar valores culturais e regionais (KELLER, 2014, p. 324).

O autor apresenta o artesanato como uma forma de expressão entre a tradição e a contemporaneidade, sendo possível analisá-lo como um elo entre o tradicional e contemporâneo; nesse caso, como um artefato arraigado de valor cultural e atualizado devido às relações estabelecidas na contemporaneidade.

Também é primordial pensar no seu caráter atrelado ao uso, o que exige uma análise das relações que se estabelecem entre o artefato, os saberes e o meio ambiente, como destaca Lemos:

[...] um objeto isolado de seu contexto deve ser entendido como um fragmento, ou um segmento, de uma ampla urdidura de dependências e entrelaçamentos de necessidades e interesses satisfeitos dentro das possibilidades locais da sociedade a que ele pertence ou pertenceu. Daí, a inoportunidade de algumas coleções ou museus ditos “pedagógicos”, que, isolando objetos diversificados, nada elucidam e mais nos constroem com sua inutilidade (LEMOS, 2006, p. 11-12).

Ele reforça a ideia de que é imprescindível o estudo do artefato em seu meio ambiente, considerando as suas conexões com o contexto de sua produção. Lemos também critica a forma como essas peças são expostas ou promovidas nos museus, ignorando o fato de fazerem parte de um todo.

Ao longo da evolução da Humanidade, o artesanato foi a única maneira de criar artefatos para a sobrevivência. O artesão configurou-se como detentor dos saberes e fazeres e promovia seu conhecimento transmitindo para jovens aprendizes, e não havia distinção entre arte e artesanato, como ocorre nos dias atuais. Nas regiões rurais ou nos centros comerciais e artesanais, os ateliês multiplicavam-se formando fortes associações na Europa do século XII ao XIV até sua decadência entre os séculos XVIII e início do século XIX (SANTONI RUGIU, 1998).

A transição da produção artesanal para a produção manufatureira ocorreu com a Revolução Industrial e modificou significativamente as relações entre artesão e artefato. Esse contexto dicotômico ajudou a afastar do artesão características como a propriedade da matéria-prima, seus instrumentos de trabalho, bem como o seu próprio local de trabalho, que era a sua casa. A produção era controlada, com divisão de tarefas e aos poucos foi se tornando terceirizada, realizada em oficinas. E teria sido nesse momento em que o termo artesanato teria começado a ser empregado:

Portanto, o artesanato é uma maneira de fazer objetos, existente há milênios. Toda a Antiguidade foi assim construída e até a Idade Média europeia essa foi a forma pela qual a humanidade se fez. E porque durante muito tempo essa foi a única maneira de confeccionar objetos, não havendo outra que com ela convivesse ou mesmo a ela se opusesse, quando nos referimos a esse longo período de hegemonia do artesanato, o termo não é enfatizado. O termo artesanato é mais empregado ao nos referirmos ao período pós-Revolução Industrial, quando o objeto criado pela indústria passa a ser oposição ao *hand made* (LIMA, 2009, p.2).

O autor chama a atenção para o termo artesanato ter sido cunhado somente no período pós-Revolução Industrial, em oposição ao objeto industrial, apesar da hegemonia do fazer artesanal durante um longo período histórico. Segundo ele, isso

se justificaria pela diferenciação entre classes sociais, como segue:

Na realidade, se observarmos com atenção, veremos que esta questão se refere à distinção de classes sociais. Essa oposição resulta da dicotomia elite e povo e remete à mesma matriz que atribui às camadas dirigentes, o saber, opondo-se-lhes o fazer, necessariamente associado às camadas subalternas. Assim, supõe-se que tudo aquilo que advém da ação das elites é resultante de um conhecimento superior, é fruto do pensar, é o fazer artístico, negando-se às camadas populares da sociedade a capacidade de pensar, a possibilidade de conceber e se expressar racionalmente. A estas só resta o mero fazer. O fazer artesanal (LIMA, 2009, p. 4, grifo do autor).

Ao falar do fazer artesanal é inevitável voltarmos para a discussão do paradoxo moderno de distinção de classes e que distancia o trabalho intelectual do manual, realizando a manipulação dos fragmentos da cultura popular pelo poder dominante. Ao relacionar essa distinção de classes com a criação e ascensão da classe burguesa, é possível compreender que ela, ao adquirir equipamentos e ao formar as indústrias, procurava uma distinção do povo, antes soberano do fazer artesanal. A cultura hegemônica, acreditando ser detentora do fazer artístico, considerado como um conhecimento superior, sequestrou do povo melhores oportunidades de formação cultural, bem como lhe restringiu condições de ascensão social. Isso se espelha nas relações de dominação entre homens e mulheres como já foi analisado neste trabalho. Essa diferenciação entre o saber e fazer, na concepção do capitalismo, classifica os conhecimentos dos saberes e fazeres artesanais, aumentando o abismo cultural nas sociedades.

Assim, é justificado, mas não aceitável, que no Brasil o artesanato seja visto de maneira marginalizada, ocupando a periferia do comércio em espaços exclusivos para consumo da cultura popular, tendo o seu valor pormenorizado devido a essa classificação (LIMA, 2009). E é exatamente na congruência entre o fazer manual e o saber intelectual que reside uma das características que o diferencia do trabalho industrial, que é a conexão entre a obra e o autor, momento único do processo artesanal, no qual é possível imprimir a identidade autoral no objeto. Historicamente, os artesãos foram excluídos formalmente da produção capitalista moderna, ficando

relegados aos guetos interioranos e delimitados pelas fronteiras culturais, sociais, estéticas e econômicas. Esta relação desenvolveu de certa maneira a autonomia cidadã dos artesãos dando liberdade de escolhas, quanto à criação, ao uso de técnicas, obtenção da matéria-prima, posicionamento comercial, entre outros.

É necessária uma problematização sobre a questão da autonomia no que tange ao avanço da temática de gênero. Hoje ainda se coloca autonomia da mulher artesã rural, foco da pesquisa, principalmente nas políticas públicas de um único sentido, na busca de melhoria de renda. Ignora-se o reconhecimento do trabalho e as construções locais e seus significados, resultados de suas práticas sociais e culturais.

Portanto, discorrer sobre artesanato é também percorrer uma trajetória humana, considerando o sujeito, o tempo e o espaço. E, para pensar como categorias sociais relacionam o artesanato e outras dimensões culturais, Lima (2009) destaca:

[...] é necessária a observação interna do universo do artesanato [...] É necessária a análise que venha a aferir quais os modos de vida, os valores e as perspectivas dos indivíduos e grupos sociais que dão forma aos variados artesanatos e às múltiplas expressões de arte que se convencionou denominar populares. Importa perceber como os próprios autores definem suas obras, as noções particulares que carregam consigo, para que se possa, com suas categorias, chegar a entendimentos da realidade que não sejam produtos de posturas etnocêntricas (LIMA, 2009, p. 6).

Segundo o autor, devem ser feitas novas abordagens dos usos das categorias arte e artesanato a fim de diluir as diferenças e creditar densidade às análises sobre o campo da cultura popular. Contribuindo com essa colocação, pode-se analisar os apontamentos de Gonçalves (2009) quando estuda o patrimônio como categoria de pensamento. Ele sugere a ênfase nas relações sociais, simbólicas e não nos objetos e técnicas para trabalhar o patrimônio cultural imaterial, como é caso do artesanato. E reforça a teoria do referencial cultural brasileiro quando afirma que é possível a preservação através do registro e acompanhamento das manifestações da cultura. O foco não seria o objeto em si, mas a categoria do patrimônio estudada pela

etnografia e servindo como referencial o ponto de vista do outro. Dessa forma, ele enfatiza que se deve estudar o processo do artesanato respeitando suas referências culturais, como se propõe esta investigação.

Portanto, os dois autores propõem novas abordagens para se analisar a categoria do artesanato e do patrimônio. De certa maneira, são abordagens que interagem com o outro, ou com o objeto a ser pesquisado, agregando intensidades às referências culturais e ao seu processo.

Assim, o artesanato deve ser observado como um dispositivo do tempo e do espaço dentro do campo do patrimônio cultural, que carrega a memória ancestral e coletiva de um povo por meio da sua identidade cultural, aliado à habilidade e criatividade de técnicas e matérias-primas expressadas culturalmente. É um fenômeno heterogêneo que liga a tradição das práticas culturais à contemporaneidade, trazendo a trama de relações sociais, valores e perspectivas individuais e coletivas da sociedade.

Desse modo, na próxima seção será analisado de forma prática, a partir dos relatos das artesãs e utilizando a perspectiva de uma abordagem participativa, como o artesanato configura-se na sociedade como um patrimônio cultural sob o foco da ancestralidade da transmissão do conhecimento, do domínio das técnicas e do caráter dinâmico do processo patrimonial.

3.3 O artesanato: de herança familiar a patrimônio cultural

O patrimônio cultural é formado pelo conjunto de bens culturais tangíveis ou intangíveis, reconhecidos pela sua importância histórica e ancestralidade. Dentro desse conjunto de bens, estão os saberes e fazeres tradicionais, os quais traduzem a história e a memória coletiva de um povo. Esses saberes e fazeres são contidos de características como a transmissão geracional pela oralidade e, principalmente, pelo enraizamento rural em comunidade.

Neste trabalho, estão sendo focalizadas as práticas culturais produzidas por mulheres que trabalham as tradições do saber-fazer artesanal da lã e daquelas que utilizam os fragmentos do passado como referências para a criação de novas

tradições artesanais. Portanto, trata-se do artesanato tradicional da cultura popular, que é agregado de valores simbólicos e que representa a identidade cultural do indivíduo ou coletivo de uma comunidade.

O aprendizado geracional, nesse contexto, é um ponto de referência para o entendimento das relações estabelecidas entre a mulher rural, que aprende a lida campeira naturalmente como uma situação cotidiana e o momento no qual ela se reconhece como parte de um todo; quando ela acessa suas memórias e entende que, ao aprender com entes queridos na infância ou na juventude, torna-se um momento especial e que fará um diferencial em sua vida. A transmissão desse conhecimento é arraigada de valores afetivos, que vão ser percebidos no momento do reconhecimento da mulher com seu saber-fazer na fase adulta:

[...] eu era bem pequena. a minha vó também trabalhava com o artesanato. Eu achava muito lindo a tocar a roca. Ai eu comecei a pedalar a roca, fui aprender, ai fui gostando e gostando e desde os 8 anos eu faço artesanato. A minha vó fazia tecelagem mas na época era xergão, poncho e cobertor. Não usava o cobertor comprado, usava o coberto de lã. Toda a família da minha vó, era tudo cobertor tecido no tear. Era bem comum por aqui. Todo o mundo usava. Com ela é que eu aprendi a fazer o processo lavar, cardar, esquilar a ovelhinha, tosa a ovelhinha, ela fazia a esquina, fazia todo o processo com a lã. Eu ficava no lado dela trabalhando com a tesoura. Naquela época não tinha máquina de esquila (Clair, 59 anos, Bagé, entrevista realizada em Maio/2019).

Para Clair, ter usado cobertor de lã, tecido no tear na infância, era comum; fazia parte do cotidiano familiar. Aprender sobre o manuseio da lã com sua avó também foi uma atividade natural e rotineira. Entretanto, este aprendizado só tornou-se conhecimento após a percepção do acúmulo dessas experiências, que antes no início eram uma curiosidade infantil, 'Eu quis aprender só para mexer ali quando era crianças, eu fazia xergão' (Clair, 59 anos, Bagé, entrevista realizada em Maio/2019). Quando Clair fala do seu momento, no qual se tornou artesã, embarga a voz e lembra com muito carinho da sua avó.

O contato entre gerações é uma conexão de força, sabedoria, memória,

história e identidade. É uma conexão que transcende o tempo e o espaço. A artesã Ceni aprendeu dessa maneira, compartilhando com sua avó e logo percebeu que aqueles momentos serviriam para o futuro:

[...] foi a minha vó, a minha mãe e agora sou eu. Eu ficava brincando ali no meio fui gostando e tomando gosto pela coisa e aprendi rapidinho e comecei a praticar e desde a idade de 14 anos que eu já faço peças e vendo e nunca deixei de fazer. A vó trabalhava com lã, fazia os xergões, fazia aquela parte mais grossa e eu comecei a fazer outras técnicas, ficando o fio mais fino. [...] eu gostava de tá ali perto, né! eu pensava assim em fazer algo, alguma roupa, alguma coisa e que bom que a gente pudesse fazer. Eu queria saber, queria aprender, aí passou para a minha mãe e a minha mãe para mim e segui fazendo (Maria Ceni, 64 anos, Bagé, entrevista realizada em Maio/2019).

Como Clair e Ceni, muitas aprenderam através dessa transmissão entre gerações e transformaram o aprendizado em conhecimento. No Rio Grande do Sul, são muitas Clairs e Cenis que preservam esse artesanato tradicional em lã como uma espécie de patrimônio cultural. Às vezes inconscientemente se colocam em posições de defesa deste patrimônio, porque, simplesmente para elas, “[...] a lã faz parte da nossa história” (Maria Helena, 62 anos, Caçapava do Sul, entrevista realizada em Janeiro/2019). É uma interpretação de sociedade, de coletivo, de semelhança com o outro e que perpassa o tempo e o espaço, como uma tradição.

A tradição é vista aqui como uma prática cultural, também transmitida oralmente entre gerações e que faz parte da cultura popular. Entre tantas tradições, destaca-se a língua falada, genuinamente de certo povo e que representava sua identidade cultural. De acordo com Hobsbawm e Ranger (2015), a tradição é uma prática do homem, com natureza ritual ou simbólica, e visa, por meio da repetição, promover valores de certo grupo, proporcionando uma continuidade do passado histórico.

É o que se observa com o desenvolvimento das sociedades. O sentido conceitual da palavra folclore foi muitas vezes marginalizado por apontar para um passado, assim indo de encontro com o progresso da modernidade. A preocupação

do folclore é de localizar no espaço sinais das manifestações culturais que possam ser comunicados de forma mais direta ao público neste contexto atual, como pode ser visto em exposições de artefatos folclóricos, expostos por localidades ou regiões, por exemplo.

A tradição renova-se e, conforme Hobsbawm e Ranger (2015), é mais frequente que a invenção das tradições, pois ocorrem de forma rápida as transformações dos dois lados da demanda e da oferta. Os autores também reforçam a ideia de que é preciso evitar considerar que as estruturas das comunidades, bem como suas tradições, são antigas e rígidas e que as subsequentes surgiram anulando as tradições antigas.

Também não é um meio de pensar a característica da tradição no artesanato como uma sociedade tradicional em oposição à sociedade contemporânea, conforme Alvim (1983, p.49), uma vez que: “[...] ver no artesanato resquícios de uma sociedade tradicional é esquecê-lo como contemporâneo e minimizá-lo em sua importância na medida em que é através das chamadas atividades artesanais que parte significativa da população sobrevive”.

Assim, é importante considerar que as práticas culturais são processos vivos e que fazem parte de um sistema maior e geram produtos com características próprias que se originam no passado, mas também podem ser acrescidos de elementos contemporâneos que se relacionam com as necessidades dos que produzem e vivem naquele meio, como é caso do artesanato de referência cultural que vem do desejo da criação ilimitada com a lã, utilizando técnicas tradicionais para a criação de novas peças. De acordo com Hobsbawm e Ranger, é através delas que se integra o tempo presente ao passado:

Mais interessante, do nosso ponto de vista, é a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais. Sempre se pode encontrar, no passado de qualquer sociedade, um amplo repertório destes elementos; e sempre há uma linguagem elaborada, composta de práticas e comunicações simbólicas (HOBBSAWN e RANGER, 2015, p. 13).

De acordo com o antropólogo Lenclud (1987), deve-se lançar um olhar na mudança ou na ruptura para criar sua própria tradição. Para ele, a tradição como ainda é utilizada na etnologia está distante de uma abordagem contemporânea desse conceito:

A tradição do etnólogo inscreve-se em uma representação cultural, isto é, convencional (de forma alguma evidente), do tempo e da história: a representação de um tempo linear, de uma história em que o passado é pensado como estando atrás de nós e sempre subsumindo-se em um presente novo (LENCLUD, 1987, p. 150).

Segundo o autor, essa é uma visão convencional do tempo e da História que não suscita uma mudança ou ruptura, mas uma continuidade do passado no presente. E é esse o fator que distancia a noção de tradição mais empregada das consequências da modernidade. Trata-se de uma prerrogativa que obscurece a percepção de como pensar em artesanato e patrimônio cultural dentro do espectro da cultura popular, definição mais atualizada dos saberes e fazeres tradicionais.

Entretanto, é necessário que se veja o artesanato além da lente etnografia, que fixa o passado pela tradição, e buscar nas relações sociais, como já foi colocado por Gonçalves (2009), uma análise do ponto de vista das relações sociais e simbólicas. A ancestralidade aqui é uma herança cultural de memória, e é esta memória que conecta as artesãs com o saber-fazer e com o território, gerando a coletividade e utilizando o próprio processo cultural como uma metodologia dinâmica e compartilhada do patrimônio cultural.

O artesanato tradicional está no campo da cultura popular como um processo vivo cultural. E, como diferencial dos outros bens culturais institucionalizados pela UNESCO, esses bens da cultura tradicional e popular estão vivos dentro da dinâmica da tradição e enraizados na memória coletiva das comunidades detentoras seu conhecimento. Isso resguarda uma intrínseca relação que não pode caracterizar uma ação vertical de poder, onde submete os detentores dos saberes e fazeres às estratégias políticas, sem seu consentimento.

Assim, o patrimônio cultural de um povo constitui-se por esses saberes e fazeres que traduzem a sua história e memória coletiva. Isso faz com que o

indivíduo sinta-se parte do seu contexto social, já que se identifica por suas semelhanças em referências culturais. E aqui se estabelecem as referências que conectam o indivíduo ao seu passado, pois é recorrendo às lembranças que surge essa memória coletiva, construída colaborativamente (HALBWACHS, 2004).

Sendo assim, segundo o autor, a memória coletiva diferencia-se da História porque é contínua e acontece por meio da experiência do que vira passado para aquele grupo, como é o caso da memória como o afeto que proporciona a sua permanência. É o lugar da ancestralidade do artesanato e referência para a construção do aprendizado de um ofício, por exemplo. Assim, essas referências são reconhecidas como os bens culturais de natureza imaterial que se relacionam com os saberes e fazeres do indivíduo, comunidade ou região. Do ponto de vista bergsoniano, o reconhecimento é a condição primordial para construir as representações, sendo que o mesmo pressupõe interesses de grupos sociais (BERGSON, 1999). Isto é traduzido na transmissão geracional do artesanato tradicional e do patrimônio cultural.

Desse modo, no próximo capítulo, será apresentado um breve histórico da formação da mulher gaúcha, acompanhado de recortes da análise feita em torno das relações estabelecidas entre o artesanato tradicional e as mulheres rurais. E, por último, será sintetizado o processo de conquista do Território da Lã no Rio Grande do Sul como um espaço de reconhecimento e legitimação do poder feminino da mulher artesã rural.

4 O ARTESANATO EM LÃ CRUA E EMPODERAMENTO DA MULHER RURAL

*Quando una mujer teje, teje sus sueños.
Quando una mujer teje, teje con su madre, con su abuela, con sus ancestros entre los dedos.
Quando una mujer teje, teje el futuro, los rostros que no conoce, las formas que no ha visto.
Quando una mujer teje, crea una idea, brota una ilusión, nace una mirada.
Quando una mujer teje, sabe de otras, las que mira, las que ve, las que no conoce.
Quando una mujer teje es el colmo de la certeza...presiente a quien posará sus dedos sobre las lanas.
Quando una mujer teje es una niña, jugando a imaginar lo bello de las tramas.
Autoria desconhecida*

A ideia do artesanato em lã crua para fins do empoderamento da mulher do campo converge para um entendimento sobre a origem e formação da mulher gaúcha, bem como para a interpretação desse saber-fazer como seu labor contínuo. São histórias que se repetem nas vidas invisíveis dessas mulheres.

Para melhor compreensão e entendimento da formação da mulher gaúcha, é fundamental a vinculação da ideia de empoderamento e autonomia ao originário labor feminino tradicionalmente arraigado no cotidiano dessas mulheres rurais. Neste capítulo são descortinados os detalhes do saber e fazer da mulher gaúcha como fonte direta de compreender a marginalização desses conhecimentos.

Também é apresentada uma análise das relações de classes e gênero que persistem na situação de marginalização, mas que ancoram a transformação de suas vidas a partir do reconhecimento de suas identidades e do seu território. E, por fim, considera-se o Território da Lã no Rio Grande do Sul como esse espaço simbólico, interlocutor do saber-fazer da lã e das artesãs, que pode legitimar as conquistas do artesanato em lã como uma referência cultural do Rio Grande do Sul.

4.1 A gênese da mulher gaúcha

A historiografia da formação do Rio Grande do Sul não privilegia o modo de vida, costumes ou feitos das mulheres rio-grandenses. É notório observar nos documentos oficiais, registros e publicações a condição secundária relegada da

mulher perante o varão da terra. Trata-se de uma visão calcada nas ideias do projeto positivista da época e nos escritos dos viajantes que, desde o período colonial, direcionou os historiadores tradicionais a representar de forma marginalizada o homem e a mulher gaúchos, que viviam na conturbada fronteira brasileira (GUTFREIND, 2006). Os poucos registros feitos por viajantes do início do século XIX apresentam mulheres gaúchas como coadjuvantes na sociedade da época, destacado, principalmente, pela representação sexual.

As indígenas eram retratadas como fêmeas, mercadorias da Coroa Portuguesa. O historiador Protasio Paulo Langer (2006) apresenta a concepção do escrivão da Junta da Real Fazenda, Sebastião Francisco Bettamio, responsável por relatar a vida socioeconômica da região à Coroa em meados de 1858. Também expôs sua percepção sobre o povo guarani-missioneiro, propondo projetos de cunho civilizatório para a província.

O autor aponta que Bettamio considerava os indígenas como seres naturalmente inferiores ao restante dos homens. Foi contra a escola para as meninas indígenas, considerando que esse seria um projeto contraditório à colonização, já que, em sua concepção, as vagas destinadas a elas representaria redução de oportunidades aos brancos do território. Sendo assim, propôs “[...] alugar as fêmeas para servirem aos moradores do Continente, e não constituí-las, ou infundir-lhes tal nobreza, que as faz incorrigíveis, viciosas, e inimigas de trabalhar” (LANGER, 2006, p. 144). Bettamio acreditava que o aluguel das fêmeas e a escravidão dos índios machos seria a contribuição direta dos índios ao projeto liberal e modernizador do continente cisplatino, desonerando os cofres da Coroa.

Do ponto de vista antropológico, Darcy Ribeiro (1995, p.412) destaca que, do ventre da mulher Guarani nasceu o gaúcho do sul do Brasil, Uruguai e Argentina, e que “[...] essa matriz guarani é que forjaria a proto-etnia gaúcha, que, multiplicando-se vegetativamente e ‘guaranizando’ outros contingentes, povoou a campanha e veio a ser, depois, a matriz étnica básica das populações sulinas”. A tradição dos povos originários compreendia a prática da poligamia, a vida nômade e o costume da mulher acompanhar os companheiros nas andanças (GUTFREIND, 2006).

Portanto, os costumes indígenas e a vida árdua nas fronteiras brasileiras eram interpretadas pelos viajantes da época como estado de selvageria. Para Saint-Hilaire, as mulheres não tinham pudor e serviam para os anseios dos homens brancos. O naturalista exemplifica tal atitude das indígenas guaranis do período colonial por meio da subserviência de seu comportamento:

Se as mulheres guaranis se entregam aos homens com tanta facilidade, não é realmente tanto por libertinagem, senão em consequência desse espírito de servilismo que as impede de nada recusar. Aqui, a maior parte dos milicianos tem uma índia por companheira. Estas mulheres são úteis para eles, porque sabem lavar e costurar razoavelmente (SAINT-HILAIRE [1779-1853], 2002, p. 277)

O autor complementa que a falta de pudor advinha da falta da crença em um futuro, e o casamento não as obrigava à monogamia. E, reforça ainda, que os nascidos dessas uniões não poderiam ser bem educados, por serem abandonados pelos pais e educados pelas índias, o que servia para degenerar a raça branca. Foi assim que se formaram os contingentes de mestiços, índios-brancos-negros, que prosperam com os rebanhos sem dono de gado e a exploração do couro para montaria (RIBEIRO, 1995).

A herança jesuítica aos indígenas guarani compreende, principalmente, o cultivo da terra com mandioca, feijão, milho, trigo e algodão. As mulheres indígenas fiavam e teciam algodão e lã. Confeccionavam vestimentas de algodão e ponchos tipo bichará³⁹. De acordo com relatos de padres pré-missionários, os guarani cobriam o corpo com tecido feito de urtiga, tipo pala (DAMASCENO, 1957) e que as mulheres indígenas de outras etnias como a guaianá, usavam túnica cobrindo o corpo inteiro. Segundo o engenheiro cartógrafo Saldanha, citado por Damasceno (1957) os índios minuano se cobriam com panos de algodão, no formato de saias da cintura até os joelhos, o que induz um conhecimento indígena da tecelagem do período pré-missionário.

³⁹Poncho confeccionado originalmente pelos indígenas guarani-missionários. É feito com lã natural crioula rala, com aparência de um cobertor com franjas e abertura central para a cabeça. Posteriormente confeccionado somente pelas mulheres e usado unicamente por homens indígenas e negros das Estâncias.

Portanto, essas mulheres cujas existências passaram despercebidas pela História, são o registro de suas existências muito tênue e frágil, e quase não se encontram referências à participação da indígena e da negra escrava na constituição da cultura e das tradições gaúchas. Em sentido oposto, à mulher branca da região da Campanha foi atribuído papel mais significativo na história gaúcha, mesmo que muitas vezes sua origem remetesse no seu rapto ou no amancebamento com soldados das tropas fronteiriças.

Essas mulheres, em sua maioria as mais pobres, foram responsáveis economicamente pela região, por meio do trabalho doméstico, como cozinheiras, lavadeiras, ou na produção agrícola, pecuária e têxtil, realizada no âmbito familiar. Mas também as mulheres das camadas mais elevadas exerciam atividades de trabalho devido às frequentes ausências dos homens da família, o que as obrigava à criação dos filhos e à preservação do patrimônio (GUTFREIND, 2006).

A manutenção da família vinha muitas vezes do cultivo do algodão e linho ou da criação de ovelhas para a produção da lã. Saint-Hilaire relata uma das cenas de suas viagens que demonstram a rotina dessas mulheres:

A casa pertencia a uma viúva, a quem ofereci uma retribuição pelo trabalho dos seus bois, o que ela recusou, pedindo-me somente que não os levasse além da estância onde devo pernoitar. Esta senhora estava ocupada em fiar lã, para fazer esses ponches grosseiros, destinados aos negros, e que se empregam, também, à guisa de chiripá⁴⁰. Mostrou-me, também, um pano de linho, feito com perfeição. O linho foi produzido em seu terreno, fiado e tecido em sua casa; para adubar a terra onde cultivava essa planta [...] (SAINT-HILAIRE [1779-1853], 2002, p. 142)

Pesavento (1991) reforça o papel de liderança das mulheres na sobrevivência na fronteira brasileira, além das representações tradicionais:

A situação de guerra, mantendo os homens fora por longos períodos, obrigava, pois, as mulheres a tomarem a frente das atividades econômico-financeiras que a vida da campanha pecuarista propiciava, desempenhando papéis à margem do estereótipo feminino idealizado (PESAVENTO, 1991, p.63).

⁴⁰Espécie de cinto-saia confeccionado em lã, utilizado, inicialmente, pelos indígenas.

Figura 24
Poncho de lã Bichará



Fonte: da autora

Por mais que as mulheres assumissem a responsabilidade familiar e os negócios no século XIX, em muitos momentos o projeto positivista contrariava a posição da mulher, principalmente na fronteira:

[...] ao homem cabia o trabalho e o sustento financeiro da casa; à mulher, respeitar ao pai e ao marido, cuidar da educação dos filhos e do lar. Se levarmos em consideração a tradicional presença e importância das mulheres nas regiões de fronteira, ficaremos pensando nos limites que o pensamento positivista teve sua divulgação (PEDRO, 1997, P. 304).

Os trabalhos manuais eram considerados “prezados domésticos” e faziam parte da educação de todas as mulheres. Fiar, tecer, crocheter e tricotar era rotina em suas vidas. Essas atividades realizadas pelas mulheres açorianas que chegaram ao Rio Grande do Sul a partir de século XVIII resultaram, como legado, na produção de artefatos em lã, linho e algodão.

Segundo Damasceno (1957), a produção de panos e roupas na região iniciou-se com os açorianos, que começaram o comércio local de artefatos a partir das peças de tecelagem doméstica feitas em algodão, linho e lã, tingidos com plantas da região. De acordo com as observações do autor, “[...] as telas de linho, de lã e de algodão começaram a ser fabricadas entre nós, domesticamente – indústria modesta mas de boa tradição, transplantada dos Açores com os primeiros casais de número” (1957, P. 76), antes, todos tecidos finos e grosseiros, vinham de fora da Província. O autor afirma que a fabricação caseira de panos e tecidos era grosseira de baixa qualidade, sendo que os primeiros tecidos produzidos foram o picote, picotilho ou estamenha (lã urdida em teia de algodão mais ou menos espesso), baeta (pano felpudo de lã), burel (tecido rústico áspero, feito 100% em lã natural que após a tecelagem vai para o engenho, chamado pisão, onde é batido por dois martelos com água quente, conferindo ao tecido firmeza e resistência, xergão), bombazina (tecido em algodão ou lã canelada, em listras paralelas), raxeta (tecido de lã ordinário com mescla de várias espécies de lã e cores), barragana (tecido de lã forte impermeável), droguete (tecido ordinário de lã que pode ser misturado com linho, seda ou algodão), saragoça (tecido de lã grossa escura), duraque (tecido em lã, seda ou algodão forte para confecção de sapatos e botas) e xerguinhas (tecido grosseiro com lã e algodão) que serviam para a produção de ponchos, cobertores e colchas. além dos de algodão. Também produziam tecidos em algodão como o brim (linho urdido no algodão resistente e colorido somente o urdume de algodão), chita (tecido ordinário de algodão estampado colorido) e trapeiros (tecidos feitos com tiras de roupas velhas) principalmente para confecção de roupas de cama (COSTA, 2004; CAMPOS, 2010).

No processo de formação da mulher gaúcha, o artesanato sempre esteve ligado ao cotidiano na região rural no Estado, tanto no Pampa como nas regiões serranas, com a presença de imigrantes, que praticamente tiveram que sobreviver com as próprias mãos. Assim, os costumes da lida rural tomaram o tempo desses colonos, que tiveram que se dedicar tanto à produção de alimentos quanto à fabricação de ferramentas e utilitários e, das sobras dessa produção caseira, nasceu a comercialização dos produtos artesanais:

Não se pode esquecer também que a “pequena indústria doméstica” tem profunda relação com a cultura popular camponesa, o cidadão migrante a carrega consigo, ainda que readaptada. O ethos camponês do colono imigrante, em sua cultura redefinida a partir das condições que o cenário das migrações lhe reservou, constitui-se também pelas práticas artesanais (TEDESCO, 2006, p.234-35).

O trabalho com a lã é um bom exemplo de matéria-prima explorada na produção artesanal caseira no meio rural. Até hoje o Rio Grande do Sul é o maior produtor de ovelhas, cabritos e cordeiros do Brasil. Assim, a produção contínua de lã é consequência da abundância da matéria-prima local.

As mulheres sempre produziram seu fio de lã crua; portanto, é uma técnica primitiva do artesanato gaúcho. Utilizam como instrumentos o fuso de madeira ou roca manual ou elétrica para sua confecção. A produção do fio é a base para uma infinidade de artefatos, elaborados a partir do uso de agulhas, tear e técnicas de feltragem. As artesãs também trabalham na coloração natural do fio da lã utilizando plantas, cascas ou frutas, obtendo uma diversificada cartela de cores naturais.

Figura 25

Fuso de madeira, lã de ovelha e novelo



Fonte: da autora

As mulheres realizam a confecção dos bacheiros ou xergões, e também produzem ponchos e cobertores para a proteção do frio da região. Segundo relatos das artesãs, é muito difícil trabalhar com a lã, sendo necessário cardar e pentear, fiar em roca para produzir o fio e tecer em tear de *pente liço*,⁴¹ vertical ou com pedal. Como esse processo demanda muito tempo, poucos resistem em realizar todo o processo, mas, mesmo assim, ainda existem artesãos que conservam a tecelagem rudimentar no tear de taquara ou prego para a confecção de peças.

Figura 26

Artesã Ernestina tecendo no tear de taquara um bacheiro /xergão



Fontes: da autora

O crochê e o tricô também são técnicas muito utilizadas para fios de lã ou algodão no artesanato. Necessariamente não se precisa de muitos equipamentos para produção e é possível trabalhar em praticamente qualquer local com uso de agulhar e novelos de fios. É costumeiro encontrarmos em feiras de artesanato uma grande quantidade de artesãs que fazem este trabalho manual e que aprenderam com suas mães e avós.

⁴¹Peça parte do tear parecida com um pente, mas que serve para suspender o fio da urdidura para começar a tramar.

Com a técnica do crochê e fio de algodão, os produtos mais comercializados no Estado são acessórios para a cozinha como panos de pratos, capas para utensílios e o campeão de vendas que é a capa para garrafa térmica para chimarrão, bebida popular no Estado. Em crochê e tricô são produzidas vestimentas em lã como mantas, chales, casacos, blusões e acessórios como luvas, gorros e cachecóis.

Figura 27

Casaco de tricô da artesã Nilva Elsner Schwert



Fonte: da autora

Figura 28

Poncho tecido em lã crua pela artesã Sandra Rufino



Fonte: da autora

Outra técnica muito trabalhada com a lã de ovelha pelas mulheres gaúchas é a feltragem. O feltro⁴² é considerado o tecido não tecido mais antigo do mundo, certamente anterior à tecelagem. A técnica foi difundida pelos povos nômades da Ásia Central com a domesticação dos carneiros, posteriormente, praticada pelos povos eslavos, germânicos e romanos (PEZZOLO, 2013).

A técnica consiste no adensamento e pressionamento da fibra da lã. A feltragem pode ser seca com uso de uma agulha especial adensando o aglomerado de fios de lã ou feltragem molhada adicionando água e sabão para a lubrificação e pressionamento enroscando as fibras. Na feltragem molhada é possível agregar diversos tecidos naturais como seda ou algodão no processo de confecção do feltro de lã, conhecida como a técnica de Nuno Feltragem.

Historicamente o feltro é usado no Rio Grande do Sul para confecção de acolchoados, chapéus, vestimentas e brinquedos. As artesãs gaúchas utilizam para criação de peças de vestuário, acessórios, aplicação em peças e elaboração de objetos de decoração. Hoje a técnica da feltragem é considerada uma inovação, por ser empregada no artesanato de referência cultural, apropriada por meio do resgate de técnicas tradicionais na criação de novos produtos que preservam traços culturais das gerações passadas. Hoje são produzidos chapéus, coletes, mantas, biojoias, golas, sapatos, brinquedos, entre outros artefatos, confeccionados com lã natural penteada ou cardada artesanalmente.

⁴²Resulta do empastamento de fibras de lã ou similares, por meio da ação combinada de agentes mecânicos e produtos químicos, sem que haja trama de fios. Por não desfiar, pode ser cortado em qualquer direção (PEZZOLO, 2013, p.305).

Figura 29

Acolchado da artesã Nilva Elsner Schwert



Fonte: da autora

Figura 30

Colete de feltro da artesã Andrea Madruga – Fio Farroupilha



Fonte: da autora

Figura 31

Lã no processo de coloração natural com açafrão e folha de goiabeira como mordente⁴³



Fonte: da autora

A lã pode ser utilizada em sua cor natural, que pode ser branco, preto, marrom e cinza, ou colorida de forma natural com a infusão de vegetais, mediante técnica integrante do saber-fazer da lã. O processo inicia-se com lã crua, antes ou depois da fiação, que é colocada em infusão em água fervida, a que são acrescentados vegetais frescos ou secos. São usadas folhas, caules, flores, frutos ou sementes que podem ser de carqueja, abacateiro, hortelã, calêndula, marcela, camomila, cascas secas de cebola, romã, eucalipto, frutos como morango, uva, amora, entre outros.

⁴³Elemento usado para fixar a cor.

Figura 32
Lã colorida naturalmente secando ao sol



Fonte: da autora

O Rio Grande do Sul tem uma grande diversidade de artesanato devido à mescla de grupos étnicos que viveram e vivem na região, os quais atravessaram continentes em busca de um futuro melhor. A relação desses povos imigrantes com os povos tradicionais habitantes da terra proporcionou uma rica cultura viva que hoje compreende a cultura rio-grandense. A possibilidade de cultivar a terra e explorar a matéria-prima local extraída da natureza deu mais força ao trabalho artesanal que, primeiramente, era destinado às utilidades domésticas e, posteriormente, estendeu-se para o comércio e a sobrevivência desses grupos. Do passado para o presente foram grandes transformações, indo do rudimentar ao contemporâneo, e o que devemos buscar para o futuro é, talvez, o reconhecimento desse trabalho artesanal como base da cultura gaúcha.

Assim sendo, considerando essa genealogia, a história da mulher rio-grandense vai além do tempo e do espaço, das fronteiras físicas e dos saberes e fazeres artesanais. Apresentam muitos matizes e nuances de interpretações para

compreensão dessas memórias e ancestralidades. A fim de identificar as relações construídas no em torno do artesanato em lã feito por mulheres, é necessário estabelecer as condições em que vivem homens e mulheres na sociedade atual e descobrir, assim, as relações que se estabelecem entre o artesanato e a artesã.

4.2 Entre saberes e fazeres da mulher rural gaúcha

Desde sempre as atividades ligadas aos trabalhos manuais reunidas e praticadas na intimidade do lar são consideradas 'naturalmente' atividades do universo feminino. Dentro desse conjunto, que engloba o cuidado com o marido, com os filhos, com a casa, estão os afazeres domésticos e a produção de artefatos para uso familiar. O artesanato encontra-se como um espectro nesse contexto que resulta na formação da mulher gaúcha e do seu próprio trabalho.

Sendo assim, as mulheres sempre trabalharam, mas, historicamente, seu trabalho foi pouco registrado na base da história da Humanidade. Existe uma invisibilidade enraizada socialmente no que diz respeito ao trabalho feminino praticado dentro do ambiente privado e familiar. Entre as mulheres do meio rural constata-se uma invisibilidade ainda maior em que, apesar de terem sempre trabalhado muito, nunca foram reconhecidas. A literatura não as coloca em posições de sujeitos históricos e tampouco aparecem.

Conforme Conte (2008), "Os livros que tratam dos trabalhadores do campo, literatura bastante recente, não trazem as mulheres como sujeitos históricos. Aliás, elas pouco aparecem". E assim, 'o que não é visto, não é lembrado', como informa o ditado popular. O ver aqui é tudo que focamos ou colocamos em evidência de acordo com nossos interesses (MEIRELLES, 2014).

Por isso, é possível associar o paradoxo moderno que busca na separação das classes sociais e no embate entre gêneros o poder de subjugação. Essa ruptura histórica converte-se na manipulação, por exemplo, de repertórios do contexto da cultura popular. Conforme Arantes (2006), o paradoxo moderno configura-se na

manipulação desses repertórios manifestados na cultura popular:

Pois é justamente manipulando repertórios de fragmentos de “coisas populares” que, em muitas sociedades, inclusive a nossa, se expressa e reafirma-se simbolicamente a identidade da nação como um todo ou, quando muito, das regiões, encobrendo a diversidade e as desigualdades sociais efetivamente existentes no seu interior (ARANTES, 2006, p. 15)

O popular é excluído da sociedade no sentido de não ser reconhecido e de não ter patrimônio, por ser associado à pré-modernização e secundário (GARCÍA CANCLINI, 2005). Segundo o autor, o processo de constituição da modernidade são cadeias de oposição: moderno versus tradicional, culto versus popular e hegemônico versus subalterno. Dentro desse contexto de constantes conflitos, as invisibilidades instauram-se através das lutas de classes, gêneros e etnias. Mas é no campo da cultura popular que se localiza o artesanato como práticas culturais realizadas em sua grande maioria por mulheres. A respeito disso, ao se analisar os dados do Programa Gaúcho de Artesanato (PGA), em 2018, observa-se que, do total de 52.623 de artesãos ativos cadastrados no Programa, 41.507 são mulheres⁴⁴.

Ainda hoje, essas práticas são consideradas curiosidades populares do passado, sendo comum pensar em certa homogeneidade do conjunto das mesmas, o que resulta em outro paradoxo moderno, que sugere serem os trabalhos manuais realizados por mulheres e os intelectuais realizados por homens, de forma isolada e distante entre cada gênero.

É fácil observar uma disjunção entre o *saber* e o *fazer*, a qual se reconhece o saber científico como um trabalho intelectual e de alguma forma superior ao trabalho manual que é o fazer prático. E é nesse momento que Arantes (2006) reforça que essa falsa separação que serve como base para manter a subjugação das classes sociais. É também possível acrescentar a essa diretriz a separação social de gêneros e que se pode observar intensificar a partir do desenvolvimento da Revolução Industrial, que gerou um impacto social causado por seus preceitos que

⁴⁴Dados do relatório do Programa Gaúcho do Artesanato da FGTAS de 01/01 a 31/03/2018. FGTAS. Fundação Gaúcha do Trabalho e Ação Social. **Relatório parcial** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <leledecassia@gmail.com> em 10 de Julho de 2018.

trariam para um mundo, antes artesanal. O artesanato nesse contexto aparece como objeto indissociável do seu sentido prático (GARCÍA CANCLINI, 2005).

Mas foi exatamente a tradição com agulhas e fios uma das condições que permitiu que as mulheres ingressassem na indústria recebendo menos do que os homens e praticando atividades devido a sua 'natureza feminina', habilidade manual, paciência, delicadeza resultado de uma vida na sociedade moderna associada ao fato de ser mãe, dona do lar, fazer artesanato, entre outras coisas (KERGOAT, 1982).

Assim, analisando as relações vigentes do ponto de vista da condição da mulher rural, por meio do depoimento da artesã Andrea Madruga de Piratini:

Dizer um não para priorizar o trabalho dela, porque a mulher do campo cuida de toda a bicharada do entorno que dá pouco lucro. O que a prenda sempre fez, a mulher rural continua fazendo. O homem continua com a parte mais lucrativa da propriedade, então ele prioriza o que vai para ali. Ele tem que fazer um arame no campo, o dinheiro vai para lá, tem que fazer um melhoramento genético o dinheiro vai para lá. Nunca é prioridade no campo o sonho da mulher ou a prioridade dela, a não ser que ela seja gestora, para ela então, se torna difícil dizer não para a galinha que chega lá do campo cheia de pinto, lá do mato, para o cachorro que tá ali, pedindo para você fazer comida, porque não se tem dinheiro para comprar ração. [...] tem tudo no em torno da casa. Na verdade ela é uma servidora. Depois tem a questão dos filhos que ela abraça. Então, dizer não para todo esse povo. (Andrea Madruga, 47 anos, Piratini, entrevista realizada em Jan/2019).

O relato apresenta uma realidade de uma mulher do campo que tem o seu trabalho velado num contexto rural em que o trabalho corresponde a *labor*, que definido para Arendt (1995) como algo praticamente intrínseco e constituinte dessa mulher, como uma necessidade vital humana produzida para assegurar a sobrevivência da espécie. Portanto, segundo a entrevistada, o labor da mulher rural transforma-a numa servidora incondicional:

A mulher urbana ela nasce condicionada que vai ter um emprego. A rural não, ela fica no entorno da casa. E dizer não para toda essa gente, eu vou fazer o meu trabalho, eu tenho horário do meu trabalho, eu tenho prazo de entrega do meu trabalho. Então, por isso

o artesanato não é priorizado, quando sobra um tempinho ela volta e faz mais um crochezinho. Ai a panela gritou ali e ela já deixa o artesanato e vai lá, quando ela puder ela volta e faz mais um pedacinho. Então, não é uma prioridade na vida da mulher e muito menos do artesanato (IDEM).

No contexto do campo, o labor caracteriza-se no cotidiano, o que inclui a panela que grita, o cuidar das galinhas, dar comida aos cachorros e, principalmente, dar toda a atenção ao marido e filhos. Também integra este conjunto de atividades o artesanato como labor utilitário dos afazeres domésticos. Assim, o artesanato para a mulher rural não é prioridade, uma vez que não ela não o reconhece, nem seu núcleo familiar ou comunitário, o que acaba fazendo com que ele não seja elevado à categoria de trabalho. O resultado desse processo é a marginalização do artesanato e das demais atividades laborais da mulher. Desse modo, tanto a mulher quanto o seu trabalho tornam-se invisíveis:

Bom, eu fiz esse rompimento e eu tive todo o apoio do meu marido. Mas a vizinhança... “o que tu tá fazendo dentro daquele galpão até as três da manhã? [...] tem fundamento tu deixar a tua casa e o teu marido para enredar linha? Vocês não vêem que esse trabalho de vocês não dá nem para comprar umas calcinhas? Tu não vê que o teu marido está lá sozinho? Tu vai sozinha para essas feiras?” Então é um mundo, eu não ouço isso, meu marido ouve isso, tu tá sozinho? Existe toda essa questão que é muito pesada (IDEM).

Andrea faz uma leitura prática da realidade do seu contexto sociocultural. Expõe as relações estabelecidas a partir do seu trabalho feminino, como em confronto com as obrigações e afazeres domésticos do cotidiano. Essas mulheres são inseridas no trabalho do campo ainda crianças, assumindo muitas vezes responsabilidades de adultos. O trabalho inicia como uma espécie de condição na trajetória dessa mulher, pois são atividades que a vida do campo exige, mas que mesmo assim não são reconhecidas pela família e comunidade.

De acordo com Isaura Izabel Conte (2008), que já foi dirigente do Movimento de Mulheres Camponesas do Rio Grande do Sul, a invisibilidade feminina caracteriza-se como uma discriminação, exploração, opressão e violência em maior grau:

No campo, a condição serviçal das mulheres fica ainda mais evidente: além do trabalho na roça, a jornada feminina inclui também o cuidado com a casa e os filhos. Vivendo num espaço predominantemente conservador, elas precisam se organizar e consolidar estratégias para combater a opressão do dia-a-dia. [...] A invisibilidade feminina tem sido uma constante na sociedade patriarcal. E quando se trata de mulheres camponesas, a discriminação, exploração, opressão e violência são ainda mais acentuadas. (CONTE, doc eletr., 2008, sem página).

O crescimento familiar, social e econômico no contexto rural, na maioria dos casos, depende do homem, mesmo que a mulher mantenha todo o funcionamento da propriedade no tocante familiar e de subsistência. O crescimento dela não pode ser pessoal e sim coletivo, sendo que historicamente a propriedade é gerida pelo homem e sua finalidade é gerar lucro para a manutenção financeira da família. Ao final, a mulher torna-se uma 'servidora' de muitos patrões, como a própria artesã coloca, não podendo nunca dizer não.

Conforme Kergoat (2003, p.1), homens e mulheres não configuram diferenças por ter finalidade biológica, mas sim por terem seus destinos cruzados através das 'construções sociais', e formam "[...]dois grupos sociais que estão engajados em uma relação social específica: as relações sociais de sexo". São relações baseadas no trabalho; na 'divisão sexual do trabalho'. Como exemplo disso, é possível observar o relato da artesã Vilmarina que se divide no trabalho em casa, lidas campeiras e seu artesanato:

Demoro duas horas para fazer um bacheiro como esse (mostrando na sua mão). Eu pego um dia e faço fios. Pego dois tops e faço tudo de fios. Fios inteiros, meio fio. Depois que eu juntei tudo a quantia de fio, dai eu vou fazer o bacheiro. Pensei, hoje eu não preciso cozinhar, fazer pão. As vezes eu não saio para fora, daí o Nei (marido) lida com tudo [...] Nós temos uns 30 hectares e junto com o meu sogro administramos os 100 hectares. Nós temos porco, ovelha, cavalo, vaca que nós inseminamos. Nós temos 25 cabeças de gado e no total temos 150 cabeças de gado entre gado de corte e de cria (somatório entre famílias). Temos mais a lavoura que é o milho para a silagem e tirar um pouco do grão para a galinha, vaca, porco, ovelha e cordeiro. Temos a ovelha corredale, por causa da lã, porque aproveitamos a carne e a lã. Boa parte dos hectares é para a pastagem de solo

nativo, lavoura de soja não temos mais (Vilmarina, 46 anos, São Borja, entrevista realizada em Mar/2019).

O marido da artesã, por sua vez, trabalha na maior parte do tempo nas lidas campeiras. A propriedade tem 100 hectares e é gerenciada pelo marido, sucessor do pai, o qual tem a maioria das cabeças de gado. A artesã e o marido fazem todo o trabalho de campo, sendo responsáveis pela manutenção dos bens rurais de toda a família.

Portanto, a artesã faz todo o trabalho doméstico e rural, além do seu artesanato, que é a tecelagem rústica com lã crua para confecção de bacheiros. Como se sabe, o trabalho no campo e na lavoura é oneroso, mas ela inconscientemente realiza esse trabalho, o qual já era apreciado desde cedo pelo seu pai e que ela vê como natural ao continuar no âmbito do casamento: “Eu cuidava os bichos e o pai me valorizava bastante [...] Eu e o meu marido a gente faz tudo junto. Quando eu aprendi o artesanato, ele já tratou de fazer um tear de prego para mim” (*Vilmarina, 46 anos, São Borja, entrevista Mar/2019*). A artesã ‘conquistou’ (grifo da autora) também o trabalho de criação dos animais da sua propriedade.

A respeito disso, Kergoat (2003) apresenta a divisão sexual do trabalho como conceito cunhado por antropólogas feministas, tendo como características o destino do homem para ser a pessoa produtiva e o da mulher para ser uma pessoa reprodutiva. Seus princípios dividem-se no da separação, pois existem trabalhos específicos para cada grupo, e de hierarquização, em que o trabalho do homem vale mais do que da mulher. Assim, a autora considera que as práticas sexuadas são construções sociais, resultando em relações.

Essas relações baseadas na divisão sexual do trabalho e que constroem a estruturação do poder masculino, conforme Conte (2008), vão além da relação homem-mulher. Considera-se que, de certa forma, é um conceito que se naturaliza nas mulheres e na sociedade, criando uma espécie de vitimização e menosprezo feminino, o que passa despercebido entre a maioria delas. É o caso da mulher do campo, em que a inferiorização é dupla, por ser mulher e ser do campo, como a autora comenta:

Quando a sociedade passou a ter como parâmetro a realidade urbana, as camponesas sofreram com uma dupla hierarquia perpetuada. Assim, foram inferiorizadas por duas razões: a primeira, por serem mulheres; e a segunda, por fazerem parte de um lugar considerado atrasado, de sujeira e burrice (CONTE, doc eletr., 2008, sem página).

Ainda há poucas investigações no cenário nacional que colaborem na formação de uma perspectiva mais inclusiva das mulheres na sociedade. De acordo com Marques e Silva (2018) foram realizadas, desde 2006 a 2016, na BVS-Psi – Biblioteca Virtual da Saúde e Psicologia Brasil⁴⁵, uma inexpressiva publicação de estudos científicos utilizando o termo ‘mulheres rurais’ e ‘trabalhadoras rurais’.

Os estudos localizam-se em somente nove das 27 unidades federativas do País, sendo que a maioria dos pesquisadores concentra-se na região sul do Brasil. Outro ponto relevante observado pelas autoras é que as mulheres que participam dessas manifestações sociais encorajam-se com suas conquistas, apesar da preocupação referente à sua saúde, uma vez que, como alertam os pesquisadores, o trabalho contínuo no campo, juntamente com o doméstico, impõe a elas consequências psíquicas e físicas. Sendo assim, a mulher apropria-se das atividades que são consideradas de baixo valor social.

O ‘fazer’ (grifo da autora), que historicamente não exige intelecto, e sim habilidade, conforme exposto anteriormente, são atividades inatas à mulher e que, junto a ela, permanecem ocultos. Isso pode ser observado no relato a seguir, em que a artesã descreve as conquistas que obteve em função de uma enfermidade que a direcionou para o artesanato ainda criança:

Meu pai me ensinou a fazer o bacheiro e depois fui indo fazendo e aprendendo eu tinha 10 anos. O primeiro bacheiro que eu fiz estava bem largo e depois ficou bem estreito, mas agora eu faço. Eu fazia e vendia tudo. Esses acolchoados eu fazia e vendia para os com terras daqui. Esta porta ai eu comprei com os serviços de lã. Meu marido era muito doente e essas ai eram muito pequena e eu passava lidando

⁴⁵MARQUES, Gabriel; SILVA, Denise. Invisibilidade das mulheres trabalhadoras rurais: as produções científicas da psicologia no Brasil. **Psicol. estud.**, v. 23, p. 1-16, e41050, 2018. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/PsicolEstud/article/download/41050/pdf>. Acessado em: 16 de Jun. 2019.

com lã e lavando para fora para poder ajudar ele, porque só um passarinho fazendo verão não dá (Chandinha, 82 anos, São Borja, entrevista realizada em Março/2019)

Esse 'fazer', que muitas vezes vem com um desprezo, nada mais é do que a sua trajetória de vida condicionada e que desde a infância conecta-a com a natureza. Esse 'fazer', que é entendido como subjugação, converte-se nos saberes-fazeres acumulados por sua vivência, como comenta Conte (2008):

Não é nenhuma novidade que as mulheres camponesas, pela relação histórica com as plantas e os alimentos, desde a criação da agricultura, mantêm uma porção de saberes acumulados. A respeito disso várias reflexões são possíveis, tanto do ponto de vista do empoderamento, como da perda do poder que possuíam. Parece que os saberes populares construídos por elas ao longo do tempo ficaram restritos ao universo das panelas e dos cuidados. Se esse trabalho não fosse relacionado a uma condição de suposta incapacidade das mulheres, seria um elemento positivo, de reconhecimento, como acontecia no período anterior à sociedade escravocrata (CONTE, doc eletr., 2008, sem página).

Entretanto, para ocorrer a desnaturalização desse pensamento que estrutura o poder masculino como soberano, seria importante a reconexão das mulheres com a sua natureza, reconhecendo seu aprendizado e conhecimentos como fontes do poder feminino. A apropriação dessas vivências, não como condição relacionada à incapacidade da mulher, e sim como uma unidade de conhecimento, simbologia e pertencimento ao território, pode ser resultado de uma busca interior e um espelhamento social, em que a educação poderia conferir esse entendimento e até uma forma de resistência (CONTE, 2008).

A mulher rural, ainda hoje, em muitos casos, tem que obedecer a família, o marido e a Igreja. Há casos em que ela só pode sair de casa depois do casamento, o que dificulta ainda o acesso ao estudo. Se ela não aceita essa situação, recebe o menosprezo e violência como resultado. Isso pode ser visto na história da artesã Eva Eli Kffner cujo relato segue abaixo, que escolheu trabalhar com a lã crua:

Quando eu comecei a trabalhar com lã eu passei muito trabalho, porque para lidar com a lã tinha que trabalhar com os homens. Os

homens que traziam as lãs tosadas, queriam os bacheiros, os ponchos. O meu marido era alcoólatra e não aceitava isso. Então passei bastante trabalho e o meu filho é que me ajudava muito [...] (Eva, 74 anos, São Borja, entrevista realizada em Março/2015).

Entretanto, em alguns casos, o apoio vem em decorrência da capitalização familiar e da persistência, como é percebido na manifestação que segue:

O marido perguntava se eu ia parar. Ai ele diz porque tu tá fazendo tanta coisa ai. Mas nem sempre apoiou, foi de um tempo para cá. Primeiro não queria que eu fosse em feira, ai eu disse, 'mas eu vou!' vou em feira, ai ele sentiu que tava tendo renda. Ai ele começou a me ajudar, dai era tudo com ele, curti os pelegos, lixar, recortar, cardar dai depois ele ficou doente da coluna e teve que parar com aquilo ali. Os pelegos é com ele e a alimentação do meio dia ficou com ele também. [...] ele era machista, trabalhava na lavoura. Até tinha uma feira em tal lugar, no município vizinho e eu não podia ir porque tava fazendo um outro curso, e agora ele vai, mas primeiro ele não queria nem saber. (Nilva, 62 anos, Candiota, entrevista realizada em Jan/2019).

Segundo ela, a percepção do seu marido mudou pelo incentivo da renda e pela persistência dela em continuar a participar de feiras. Tanto ele, quanto ela, possuem pouca escolaridade, como ocorre na realidade da maioria das famílias rurais, em que as mulheres continuam com pouca ou nenhuma escolaridade. Essa baixa escolaridade, de modo nefasto, tem oportunizado que seus conhecimentos e produtos venham sendo sequestrados por profissionais e até mesmo por acadêmicos, seja para fins lucrativos seja intelectuais.

A esse respeito, Conte (2008, sem página) ressalta que “[...] toda a sua criatividade e todas as invenções que surgiram no decorrer do desenvolvimento das suas tarefas nunca foram reconhecidas, mas apropriadas por quem detinha o saber considerado científico”. Isso é possível ver, por exemplo, em projetos de pesquisa acadêmicos que estudam a exploração de elementos naturais da flora em regiões rurais onde existem múltiplos usos para tais elementos e são preservados como conhecimentos do saber popular. É comum a apropriação indébita destes conhecimentos e, inclusive, o roubo dessa tecnologia popular.

A falta de escolarização da mulher rural também traz dificuldades no campo da inserção desses saberes e fazeres artesanais como fonte de desenvolvimento

econômico local. Geralmente esse processo ocorre através das políticas públicas que incentivam o empreendedorismo rural sem tentar compreender o contexto da mulher rural, como relata a artesã Andrea Madruga ao fazer cursos ofertados por agentes públicos federais e estaduais:

Grande parte dos instrutores é urbana. Eu senti isso em alguns cursos que eu fiz. É claro que com o tempo eu me tornei uma pessoa muito crítica. É muito diferente um instrutor urbano, por exemplo, do que um instrutor da Emater. Eles conhecem a região a realidade daquela região e a realidade daquele determinado produtor. Então pessoas urbanas capacitadas para dar cursos para o meio rural, em especial para o artesanato, é complicado. Esse instrutor não sabe daqueles entornos da propriedade, que a artesã tem toda aquela problemática. Ele não conhece o ciclo do ovino. Eu nunca ouvi isso de uma instrutora, no geral, as de artesanato que foram instrutora. Elas não conhecem a classificação lanera e eu acho isso muito importante para passar pra artesã rural, coisa que a Emater faz (Andrea, 47 anos, Piratini, entrevista realizada em Jan/2019).

Em seu relato, percebe-se que sua experiência de vida, mas especialmente por ter um nível de escolaridade mais adiantado, tendo concluído o nível médio e até sido aprovada no vestibular de uma universidade pública, permitem-lhe ser mais crítica em relação a uma prática que é real, ou seja, de instrutores que buscam “higienizar” o artesanato, torná-lo mais “belo” e, especialmente, vendável.

Mas essa não é a realidade da maioria das mulheres rurais que, por mais que participem das atividades proporcionadas pelas políticas públicas, permanecem invisíveis para o Estado. Isso ocorre porque os agentes públicos que vão ao encontro dessas mulheres não compreendem a valoração de seu meio ambiente, nem do seu cotidiano e, menos ainda, de seus saberes e fazeres.

Alimentando ainda mais a problemática, é comum que esses representantes públicos levem profissionais, especialmente *designers*, que são apresentados como capacitadores e que, ao invés de apoiarem a artesã em seus estímulos próprios e do seu ambiente, agregam mais elementos ou modificam estruturalmente as suas criações. Ou, mais grave ainda, apropriam-se de suas criações, chegando ao ponto de assinar como suas coleções de artefatos produzidos pelas artesãs e que vendem

nos grandes centros urbanos como sendo deles próprios.

As criações artesanais transcendem o tempo e espaço, já que são conhecimentos tradicionais, cujo aprendizado na maioria das vezes é feito desde a infância. Evidencia-se isso no relato anterior, em que Andreia critica a falta de percepção do meio rural do instrutor urbano, o que reforça o desrespeito e a invisibilidade da mulher no processo de elaboração de políticas públicas.

Outro ponto importante a ressaltar é que várias dessas artesãs conseguem superar a sua própria barreira e o trabalho com o artesanato em lã ao ressignificarem suas próprias vidas, tornando as suas produções como uma representação de si próprias, como ocorreu também com Andreia. E, ao chegarem nesse momento, fazem do artesanato uma estratégia de empoderamento e autonomia, como relata Maria Ceni:

[...] se eu tiver que subir na vida é através do artesanato, se tiver que crescer é pelo artesanato [...] eu criei meus filhos, ajudei sustentar a casa. Eu tenho muito cliente que são meus clientes de anos que eu tô sempre fazendo para eles. Então é isso aí né eu não consigo ficar longe disso aqui. Às vezes eu penso assim, quando eu tiver bem vovozinha será que eu vou parar de fazer, mas eu chãõ que eu não vou parar de fazer, acho que não eu gosto da lã. Ai ei falo quando eu enxergo a lã bem soltinha eu digo “eu tenho vontade de comer essa lã, não vou fazer ela”. Pior é que é, pior é que é...(Maria Ceni, 64 anos, Bagé, entrevista realizada em Jan/2019).

O artesanato pode ser interpretado aqui como um meio de independência, no momento que elas conseguem perceber suas habilidades e passam a interagir de forma especial com a matéria-prima. É a paixão pela matéria manipulada e o saber-fazer acaba transformando-se em parte da sua trajetória de trabalho.

Sob o ponto de vista da educação, as tecnologias digitais ajudam no aprimoramento de conhecimentos e acesso às informações. Hoje a maioria das mulheres do meio rural dispõe de celular, em especial aqueles que possibilitam o uso de aplicativos de mensagens. Desse modo, elas estão conectadas e comunicam-se com o mundo através de mensagens de texto, voz e imagens.

É este um fator que contribuiu significativamente para uma maior interação e

acesso aos grupos provenientes das políticas públicas para a agricultura familiar. Todavia, deve ser ressaltado que são simples instrumentos, que não substituem os seus conhecimentos ancestrais, suas origens e o meio que vivem. Não se trata de uma política pública que as fortaleça como cidadãs, que as reconheça como sujeitos de suas próprias vidas e que, especialmente, contribua para a melhoria de suas perspectivas de mundo.

É preciso assumir a identidade cultural como mulher artesã rural e se reconhecer nela de maneira que isso se transforme em uma força feminina. Trata-se da cultura que se conceitua pelo meio ambiente onde se vive e pelos saberes e fazeres da expressão humana, com os conhecimentos sendo transmitidos de uma geração para outra. É o poder feminino reconhecido na sua identidade cultural que acumula experiências de gerações anteriores e que forma o seu patrimônio cultural no tempo e no espaço.

A relação entre os indivíduos nesse meio é o que define suas identidades de uma maneira histórica e não biológica (HALL, 2011). As pessoas constroem suas identidades durante sua vida inteira através de relacionamentos que podem ser familiares ou sociais, de sua linguagem, de seus costumes, de suas crenças, do lugar onde vivem e daquilo que sabem ou como fazem para pôr em prática suas expressões culturais. Assim, a identidade cultural aflora no indivíduo ou nos grupos quando são divididas as mesmas expressões culturais entre os sujeitos.

Para Di Méo (2004), a identidade é resultante desses relacionamentos, mas constantemente forjada no presente, em um ambiente, espaço geográfico em permanente mutação. Mas não é porque ocorre uma identificação com o outro que existe um padrão a ser seguido. É importante questionar os padrões e internalizar que as diferenças existem e são essenciais.

De acordo com García Canclini (1982), a homogeneização dos padrões sociais e dos sistemas simbólicos reconfiguram as questões sobre as diferenças culturais, que antes não eram questionadas. É condicional que cada indivíduo se expresse e tenha identidade cultural diferenciada. Assim, o que é válido é reconhecer a grande diversidade cultural que não descaracteriza culturas ou

caracteriza umas mais importantes do que as outras, a exemplo da urbana e da rural. A diferença está nesses fragmentos dos saberes e fazeres que cada artesã realiza, o que pode ser apreciado, por exemplo, nas peças de artesanato tradicional e de referência cultural produzidas pela mulheres.

Essa identidade cultural, que é encontrada em cada peça, pode acionar o passado, a memória, a identidade daquela região. O valor cultural desse conhecimento está agregado à relação espacial de uma coletividade ou de uma comunhão em torno desses saberes e fazeres de um território. A identificação do artesanato como prática e manifestação cultural da identidade coletiva feminina pode ajudar na consolidação estratégica de um posicionamento feminino. As mulheres, principalmente rurais, precisam recolocar-se na sociedade, buscando no poder feminino de suas identidades culturais um caminho de não aceitação daquilo que as inferioriza, quanto à sua condição de ser mulher e ao seu trabalho. E utilizar o espaço ou o seu território para proporcionar o enraizamento por meio da sua identidade cultural, reunindo a todas pelo mesmo sentimento de pertença àquelas práticas e manifestações culturais e aquele território em comum (BONNEMAISON, 2000). Isso também poderá pactuar para a visibilidade dessas mulheres do campo e assim terem o reconhecimento de suas histórias.

Desse modo, a intenção de evidenciar as histórias das mulheres gaúchas será a prerrogativa da próxima seção que irá apresentar de forma prática a constituição do Território da Lã no Rio Grande do Sul sob o protagonismo das mulheres rurais.

4.3 Em busca do Território da Lã: a conquista feminina como referência cultural do Rio Grande do Sul

A necessidade de abrigo num clima rigorosamente frio no inverno e da utilização dos *apetrecho*⁴⁶ para o trabalho no campo, na lida com o gado, além da

⁴⁶Acessórios; conjunto das coisas ou do que é necessário a certos usos: apetrechos de viagem. Adereços; o que se necessita numa produção teatral. Munições; quaisquer instrumentos de guerra. Fonte: Disponível em: <https://www.dicio.com.br/apetrechos/>. Acessado em: 10 de jun, 2019.

contribuição da lã como matéria-prima disponível na região, foram os fatores que contribuíram para o desenvolvimento das técnicas do artesanato em lã, praticadas principalmente pelas mulheres e transmitidas entre elas por várias gerações.

A criação das peças de forma artesanal abastecia o mercado local, mas sem significativas movimentações econômicas, até mesmo porque eram vestimentas e artigos bastante rústicos, utilizados nos séculos XVIII, XIX, até meados do século XX, por índios, negros, peões de estância e trabalhadores rurais. Era esse um cenário comercial pouco expressivo, construído a partir das necessidades do cotidiano da população mais pobre. Entretanto, por mais que se possa perceber certo dinamismo no artesanato no Rio Grande do Sul, acaba-se reiterando as fronteiras físicas da região. Isso reforça a ideia de tradição imutável, sendo difícil um reconhecimento como referência cultural no restante do País.

Ao pensar no Rio Grande do Sul, é visível o imaginário do gaúcho cristalizado e todas suas representações, também enraizadas por este imaginário. Portanto, a questão territorial é complexa, mas, nesta pesquisa, foi proposto analisar a dimensão simbólica do artesanato rio-grandense a fim de identificar elementos para a construção do Território da Lã do BioPampa, sem estereotipar a diversidade do artesanato gaúcho.

A identidade cultural do povo gaúcho é base para a construção desse território. Sendo assim, considerar o artesanato como referência cultural reforça a tese de um território rio-grandense onde o artesanato é objeto repleto de representações simbólicas. Nesse sentido, define-se como o Território de Lã BioPampa um espaço carregado de subjetividade, que tem seu patrimônio cultural atrelado à biodiversidade local e às origens.

Trata-se do espaço onde o índio, o africano e o europeu encontraram lugar para sua expressão identitária e sentimento de pertencimento, numa dimensão multicultural em que o patrimônio constitui-se numa estratégia de fortalecimento político. Assim, o artesanato gaúcho constitui-se numa complexa rede de identidades que se entrelaçam e fortalecem-se numa sinergia fundamental para a autonomia e empoderamento de seus atores.

Como já foi visto, existe uma força identitária resultante das relações socioespaciais. Di Méo (1998) conceitua território através das noções de espaço social e vivido. O espaço social é o lugar de entrelaçamento onde ocorrem as relações sociais e espaciais. O espaço vivido é o espaço subjetivo da relação existencial que o indivíduo estabelece com a terra. Ele afirma que a identidade é retroalimentada continuamente nessa relação individual e social com o espaço vivido de cada sujeito e contribui para a forma cultural dessas relações espaciais e sociais. É o espaço impregnado de valores culturais que expressa o pertencimento de cada indivíduo a algum grupo, sendo concretizado pela visibilização das práticas, das representações e dos espaços imaginários dos atores envolvidos (DI MÉO, 1998; BONNEMAISON, 2000).

Desse modo, o conceito de território não está atrelado a um espaço físico e sim a uma percepção do poder, conforme Haesbaert (2008), tanto no sentido político quanto no simbólico do uso do espaço vivido. O sentido político remete ao poder de dominação, controle das pessoas e espaços. E o sentido simbólico refere-se à apropriação do espaço vivido. Nesse contexto, considerar os aspectos da identidade e do território são fatores para compreensão das dimensões constituintes do artesanato gaúcho como bem cultural imaterial do patrimônio cultural.

A identidade do Rio Grande do Sul está atrelada à sua terra física e geológica que se configura como o vasto campo do Pampa Gaúcho. Em contraponto ao resto do Brasil, o gaúcho é do frio, as distâncias são frias, como diz Ramil, ao problematizar a identificação do gaúcho com o resto do País:

Não consigo me sentir próximo do espírito daquela festa, embora esteja igualmente seminu e com calor e a notícia seja apresentada num tom de absoluta normalidade, como se aquilo fizesse parte do meu dia-a-dia. Assisto a seguir uma matéria sobre a chegada do frio no sul. Vejo o Rio Grande do Sul. Vejo campos cobertos pela geada na luz branca da manhã, [...] vejo o chimarrão fumegando. Seminu e com calor, reconheço imediatamente aquele universo como meu. Mas as imagens agora são apresentadas num tom de anormalidade, de curiosidade, de quase incredulidade, como se estivessem chegando de outro país [...] (RAMIL, 2004, p. . 262)

O autor apresenta *A Estética do Frio* como um caminho para entendermos como um território tão distante e tão frio do resto do país. Assim, é importante compreender como o gaúcho entende o frio e suas representações. A sua descrição demonstra um código de compreensão da identidade gaúcha, na mais comum das suas características que é o frio; este frio geográfico e que nos ancora como uma região diferente ou até exótica do Brasil. O frio e tudo que nos conecta a ele, os campos cobertos por geadas ou estar aquecido com um cachecol de lã, oferece-nos um sentimento de pertencimento ao lugar.

Segundo Pace (2006), o sentimento de pertencimento constitui-se em uma rota geográfica ou o significado dos lugares, passados ou presentes, vividos ou imaginados e que são um elemento base da compreensão dos membros da mesma escala geográfica a que pertencem, contribuindo para a mobilização dos indivíduos na formação do patrimônio.

O lugar imaginado para este território cultural configura-se no recorte da pesquisa em que o artesanato em lã crua feito por artesãs gaúchas está presente. O território é a metade sul do Estado, onde se situa a maior parte do bioma pampa, que se caracteriza por uma vegetação baixa, conhecida como pasto e que é propícia para criação de rebanhos ovinos, entre outros animais. A ovelha é a referência por ser a doadora da lã crua, matéria-prima viva, que é a base para produção do fio ou o pelego. As mulheres artesãs rurais dessa região compartilham dos mesmos hábitos da lida campeira tradicional e pela paixão pela lã. Existem muitas similaridades entre elas, do ponto de vista do artesanato, bem como o sentimento de continuar a fazer o artesanato em lã crua por muitos anos.

Essa simbiose entre a biodiversidade regional com os saberes e fazeres rurais típicos locais transforma-se em um conjunto cultural de inúmeras possibilidades. A sobrevivência a partir da fibra natural de forma sustentável, ou seja, utilizando uma matéria-prima viva, como a lã, é o caminho para muitas mulheres artesãs do Pampa. Muitas delas podem enriquecer o produto final, ou seja, o artesanato, buscando o acompanhamento de toda a cadeia de produção da lã, unindo a criação de ovelhas com a produção do artesanato em lã, como é o caso da produtora artesã rural de Bagé, Rozangele Scholante:

[...]Trabalho também no tear, faço a tecelagem mantas, chalés, capinhas, palas para crianças. Trabalho com o pelego desde o curtimento a gente faz. Você carneia a ovelha e trabalha primeiro no carnal, limpa e usa tanino que é um produto natural. Depois que ele já está curtido você vai lavar, estaquear ele e vai deixar secar e depois você vai cardar. Depois o pelego fica bonito. Serve para gola, tapete. Também faço o fio na roca.(Rozangele Soares Scholante, Distrito de Palmas, Bagé, 61 anos, entrevista realizada em Jan/2015).

A artesã, além de trabalhar com o fio, utilizando técnicas de tecer, crochê e tricô, apresenta também as outras possibilidades do uso da lã de ovelha com o trabalho de curtimento artesanal. No abate da ovelha para consumo da carne é inevitável a retirada do pelego. Por esse motivo é que o aproveitamento integral da lã para o artesanato confere a característica de sustentabilidade à cadeia da lã.

Outras artesãs do universo da pesquisa trabalham somente com a produção do artesanato, comprando ou recebendo doações de lã crua e trabalhando em grupos associados ou cooperativados. De acordo com o universo de 18 mulheres artesãs entrevistadas, quase todas são produtoras rurais responsáveis pela criação de ovelhas das raças *Ideal*, *Merino* e *Corredale* e *Textel*. Isso porque muitas delas exercem como atividade principal a criação de ovelhas para a venda de carne e lã, bem como algumas começaram a criar para ter controle do processo de produção do fio de lã crua para consumo próprio, das artesãs ou para venda.

Segundo dados preliminares do Censo Agropecuário de 2018⁴⁷ do IBGE, 15 milhões de mulheres vivem na zona rural do País, representando 47,5% dos habitantes da região rural, sendo quase a metade da população do campo. Dessas mulheres 50% delas são economicamente ativas, sendo, no Censo de 2006, 12% dos empreendimentos rurais administrados pelas mulheres e, no ano de 2017, chega a 19% dos empreendimentos.

Em decorrência desses dados, o Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento (Mapa) e da Organização das Nações Unidas para a Alimentação e a Agricultura (FAO) lançaram campanha para Mulheres Rurais, Mulheres com Direito,

⁴⁷BRASIL.Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento. **Mulheres rurais se destacam em diferentes atividades e buscam acesso a direitos.** Disponível em: <http://www.agricultura.gov.br/noticias/mulheres-rurais-se-destacam-em-diferentes-atividades-e-buscam-visibilidade-para-seus-direitos>. Acessado em: 13 de Jun, 2019.

em 2019, para fortalecer o protagonismo dessas trabalhadoras. A campanha remete aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável das metas da Organização das Nações Unidas (ONU). Assim, é possível pensar em um futuro com maiores produtoras rurais, principalmente de criação de ovelha.

O perfil dessa produtora rural deve ser garantido pelo conjunto de seus atributos como líder empreendedora, sendo uma pessoa que tenha confiabilidade; senso de Justiça comportamento despretensioso; capacidade para ouvir; mente aberta; sensibilidade às pessoas e as situações; iniciativa; bom senso; ser tolerante as mais variadas visões; flexibilidade e adaptabilidade; capacidade de tomar decisões e motivas e senso de urgência (BOWER, 1999).

Observam-se essas características na descrição de gestão da produtora e artesã rural de Caçapava do Sul, Maria Helena, proprietária de rebanho desde 1988:

Estou há 30 anos criando ovelha, deve fazer uns 5 anos que estamos com a ideal, antes a gente criava Textel. Mas não era eu que criava era o meu marido que criava. O meu sonho foi sempre trabalhar com a minha lã, as minhas ovelhas fazer desde o começo, tu saber a finura, tu saber que esta é deste animal. Procedência. Isto foi sempre um sonho porque é difícil não sei se vou conseguir fazer como eu quero. Porque é difícil tu conseguir alguém que lave, faça o fio direitinho. (Maria Helena, 62 anos, Caçapava do Sul, entrevista realizada em Jan de 2019).

Também é possível reconhecer sua força feminina oriunda da ancestralidade, tanto da criação como ser humano, tanto do conhecimento das técnicas do saber-fazer. Conforme depoimento de Andrea Madruga, a seguir, a força para sua trajetória como empreendedora veio da sua mãe, que gestou sozinha sua propriedade após sua separação. Ela diz ter orgulho da sua fonte de inspiração:

Eu tenho muito orgulho de tudo que eu passei, de tudo que eu venci. E da minha mãe eu tenho muito orgulho dela. As dificuldades que ela passou. Eu lembro de quando ela se separou, alguns diziam “a Zeni não vai vencer”, [...] porque o meu pai era um péssimo administrador. O campo com gado, sem qualidade e ela precisava vender aquele gado. Ela sempre foi uma pessoa muito correta e organizada, na questão dos documentos, da contabilidade e para ela regularizar tudo isso levou algum tempo. [...] E ela foi pagando uma dívida aqui, ali

renegociando outra lã, rapidinho ela terminou, reorganizou a propriedade, ela fez melhoramento genético, ela investiu em touro, em matrizes e começou a produzir terneiros nessa pequena propriedade, e tirando leite, pois ela tinha vacas de leite. (Andrea Madruga, 47 anos, Piratini, entrevista realizada em Jan/2019).

Em outra frente econômica estão as artesãs que trabalham em grupos reunidos em associações ou cooperativas. Essas organizações das artesãs possibilitam para aquelas que não têm criação de ovelha própria a obtenção de matéria-prima com custos mais baixos, acesso às capacitações e, principalmente, melhores condições de comercialização. É perceptível compreender um pouco sobre o trabalho cooperativado analisando o relato da Ida de Fátima Guadalupe, de Arroio Grande:

Nós somos vinte cooperadas na cooperativa de artesanato em lã, mas tem um grupo de dez cooperadas que trabalha junto, as outras só mandam os produtos para a gente vender. E dez cooperadas trabalham no sindicato rural e ali em Arroio Grande, a gente faz todo o processo. A gente lava a lã, desvia, carda, usa a roca fazer fio, tecelagem a gente faz várias peças no tear de prego, pente liço, faz tricô, faz crochê, faz feltragem, e a gente faz o pelego também. O pelego a gente pega da ovelha e transforma, lava todinho, curte e faz todo o processo do pelego também. A cooperativa em si tem dois anos. Completou 2 anos em agosto e foi o presente de aniversário que eu ganhei. (Ida de Fátima Gonçalves Guadalupe, 49 anos, Arroio Grande, entrevista realizada em Jan/2019).

Presidente da cooperativa, ela relata a divisão de atividades, demonstrando que o trabalho cooperativado tem o peso da responsabilidade compartilhada, em que a divisão de atividades é importante no processo da gestão. Ida de Fátima explicou que a distribuição das atividades entre as mulheres deu-se de forma natural, uma vez que a metade das artesãs cooperadas não consegue produzir no mesmo ambiente da cooperativa. Ela lidera suas cooperadas com atenção e cuidado, pois sabe do significado do artesanato para a sobrevivência de todas elas:

[...] eu costumo dizer para as minhas cooperadas que eu não tenho o artesanato como hobby eu tenho como um trabalho. Minha fonte de sobrevivência, eu preciso dele para sobreviver, claro que não é 100%, mas eu preciso dele. É o meu trabalho e não me vejo fazendo outra

coisa que não seja artesanato com lã, porque eu não sei fazer outro tipo de artesanato, só sei trabalhar com lã. É a minha vida. Se eu parar de trabalhar com ela, não sei como é que vai ser. Ela não me deixa entrar em depressão, não me deixa pensar. [...] digo sempre para as gurias “os problemas nossos ficam lá no portão, do portão do parque pra dentro nós somos só cooperativa e não pensamos em outra coisa. Depois que a gente sair para fora somos donas de casa, mãe, mas aqui dentro é só cooperar. Porque se não a gente não consegue colocar o amor nas peças para a gente trabalhar (Ida de Fátima Gonçalves Guadalupe, 49 anos, Arroio Grande, entrevista realizada em Jan/2019).

Entretanto, por mais que existam iniciativas empreendedoras, essas mulheres rurais ainda estão distanciadas das políticas públicas que possam favorecer a manutenção de seus trabalhos ou o desenvolvimento econômico-social da região. Mas, mesmo com as dificuldades de sobrevivência em lugares mais remotos do Pampa Gaúcho, continuaram a tecer com a lã e a manter, de certa forma, o seu saber-fazer, preservando o artesanato tradicional do Rio Grande do Sul.

A legislação do Estado sobre o artesanato tem foco no desenvolvimento econômico e social. A Fundação Gaúcha do Trabalho e Ação Social (FGTAS) criou na década de 1960 o Programa Fomento Artesanal (PGFA). Tal programa tinha a finalidade de cadastrar artesãos do Estado. O trabalho de cadastramento é efetivo até os dias de hoje e compreende mais de 80 mil artesãos cadastrados. A FGTAS tem como finalidade, além do registro dos artesãos, a comercialização dos produtos e organização de feiras no Estado. É uma entidade estadual responsável pelas políticas do setor do artesanato, incentivando, fomentando e coordenando as atividades da área.

O primeiro momento de uma política efetiva sobre o artesanato no Estado foi no ano de 1973, no qual foi instituído o Decreto nº 22.801⁴⁸, isentando o ICMS para os produtos artesanais de artesãos cadastrados no sistema da FGTAS. Segundo o Manual de Orientação do Artesanato Gaúcho (2014), através de uma Portaria de 1977, foi instituída uma Junta de Julgamento de Trabalhos Artesanais, que tinha

⁴⁸RIO GRANDE DO SUL. **Decreto nº 22.801**. Disponível em: <https://fgtas.rs.gov.br/upload/arquivos/201510/21122806-manual-de-orientacao-pga-versao-final-c-correcao.pdf>. Acessado: 20 de Jul/2019.

como objetivo “[...] fiscalizar e assegurar a aplicação rigorosa de critérios no cadastramento dos artesãos” (RIO GRANDE DO SUL, 2014, p.08). Dez anos mais tarde, foi transformada na Comissão de Análise, Classificação e Registro do Artesanato do Rio Grande do Sul, congregando membros da FGTAS, e que deveria também ter representantes das secretarias estaduais, através do extinto Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore.

No ano de 1990 nasceu a primeira Casa do Artesão do Estado, com o objetivo apoiar e incentivar os profissionais na etapa de comercialização dos produtos. Essa comissão, bem como todo o processo de cadastramento, ficaram a cargo da FGTAS, que também gerencia as 25 casas do artesão do Estado, que prestam apoio no cadastramento dos artesãos, subsidiam cursos de capacitação e comercializam o artesanato local. Portanto, todo o esforço empregado para a política pública no artesanato é reservado para o cadastramento e a comercialização do mesmo.

O chamado Marco Legal do Artesanato Gaúcho é a Lei n 13.516, de 13 de setembro de 2010, que cria a Ação Estadual de Valorização do Artesanato no Estado do Rio Grande do Sul. Tem como finalidade “[...] contribuir para o desenvolvimento sustentável, fortalecer as tradições culturais e locais, incentivar o processo artesanal e a manutenção da geração de trabalho e renda do Estado (RIO GRANDE DO SUL, 2014, p.09)”.

O texto classifica o artesanato como indígena, *tradicional*, *típico regional étnico* (grifo autora), contemporâneo e as habilidades manuais. No texto da Lei consta o compromisso firmado pelo Estado com a sociedade gaúcha para o desenvolvimento socioeconômico da promoção do artesanato do Rio Grande do Sul. Para efetivação dessa lei, as políticas para o ‘setor econômico do artesanato’ são elaboradas por um Comitê do Desenvolvimento e a sociedade civil organizada, instituída de acordo com a Lei n. 14.445/2014, que altera a Lei n. 13.518/2010.

Observa-se nesta Lei que existe um artesanato típico regional étnico, neste contexto, “[...] entendido como aquela manifestação popular específica, identificada pela relação e manutenção dos costumes e cultura, resultado da ocupação, povoação e colonização do Estado”, bem como existe um artesanato tradicional, o que já é proposto pelo programa da esfera federal, “[...] entendido como a

manifestação popular que conserva os costumes e a cultura de um determinado povo e/ou região” (RIO GRANDE DO SUL, 2014).

Há uma redundância classificativa entre os dois tipos de artesanato, os quais ambos fazem parte do mesmo campo da cultura popular. O texto propõe de forma conceitual um destaque diferenciado de uma cultura para a outra. A cultura popular tem a sua definição na tradição como consta na conceituação da UNESCO “[...] fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social” (UNESCO, doc. eletr. 2006, p.19).

Esta tradição é fundada na formação da identidade cultural de determinada região. É uma conceituação generalizada da expressão da identidade cultural e social local. Desse modo, oportuniza espaço para maiores discussões, considerando que nosso artesanato é tão pouco valorizado, segundo Nilva Elsner Schwert, artesã da lã de Candiota:

O nosso artesanato de lã em geral é desvalorizado. Se a pessoa olha diz isto tá muito caro. Como hoje o pessoal chega e olha, mas não tá dia para isso. Tu vai vender uma coisa, a gente faz assim, tudo conforme o teu trabalho para ti colocar o valor na peça. E eles acham tudo muito caro. [...] se eles entendessem o valor da lã e do trabalho. (Nilva Elsner Schwert, Candiota, 69 anos, entrevistada em Jan/2019).

É possível considerar que existe uma desvalorização, na medida em que a lei propõe uma diferenciação entre as categorias de artesanato popular e étnico, o que causa uma confusão entre o significado da atividade. Outro problema é a falta de ações práticas para a promoção do artesanato como um conhecimento ancestral, com matéria-prima arraigada de valores culturais, que requer uma identificação da origem dessa produção como patrimônio regional.

No mesmo momento em que é lançada a lei da valorização do artesanato gaúcho, é também firmada a Lei n. 13.518⁴⁹, de 13 de setembro de 2010, que institui o Programa Gaúcho de Artesanato (PGA), que tem como objetivo promover as políticas públicas do setor como atividade econômica, sociocultural, coordenadas

⁴⁹ Idem.

pelo Estado.

Incluindo o objeto desta pesquisa, a Lei n. 14.483/2014 altera o texto da Lei n. 13.516/2010 e vem reconhecer e valorizar o artesanato produzido pelos agricultores e pecuaristas do Rio Grande do Sul, designados como Artesão Familiar Rural ou Agricultor Familiar Artesão, colocando todos no mesmo patamar para usufruir dos benefícios da profissionalização do setor com a Carteira do Artesão Familiar Rural.

É perceptível que este adendo à lei de 2010 que cria o PGA foi uma tentativa de contemplar a classe dos artesãos rurais, mas esta decisão desconsidera as diferenças existentes para as políticas públicas na área da Agricultura Familiar. Este agricultor/pecuarista tem uma condição de trabalho e sobrevivência peculiar aos demais trabalhadores, pois seu regime de previdência é de aposentadoria especial até o momento. Portanto, seria necessária outra lógica para a elaboração de políticas para o artesão rural ou artesanato rural.

A legislação do artesanato gaúcho vem ao encontro das políticas neoliberais estabelecidas dentro do regime político da década de 1980 para os dias atuais. Transformou o artesanato em um “setor de produção econômica” e consegue, sem muitas especificidades, padronizar o processo político de acordo com a profissionalização da função. Por um lado, pode ser uma oportunidade para os milhares de artesãos que trabalham uma vida inteira de atividades e não poderia de outra maneira, exercendo a atividade artesanal, terem recursos para uma aposentadoria. Mas, por outro ponto, a comunicação que é aferida com o desenvolvimento econômico do artesanato no Estado traduz um posicionamento discriminador e ocultador das mazelas dos artesãos gaúchos, principalmente das mulheres artesãs rurais.

É uma política que abdica da existência de um valor cultural e simbólico do artesanato tradicional e que propõe, ainda, um ponto de discriminação ao salientar um artesanato de povoação e colonização, situação comum das formações dos estados brasileiros. Assim, o que falta ainda são políticas que consolidem o artesanato como forma perene para a continuidade dos saberes e fazeres como patrimônio cultural do Rio Grande do Sul.

Portanto, a lã crua como matéria-prima é arraigada de representatividade

para o Estado por questões climáticas, geográficas, econômicas, culturais e sociais. As mulheres, em sua grande maioria, são as detentoras desse saber-fazer da lã natural e até hoje produzem e sustentam suas famílias com o artesanato tradicional e de referência cultural. Sendo assim, o artesanato em lã tem grande difusão regional, além de ser um diferencial de distinção do Estado, em relação às outras regiões do Brasil, na perspectiva do patrimônio cultural.

Desse modo, a formação de um Território da Lã do BioPampa retoma os preceitos da Museologia Social, ao partir das experiências dos museus comunitários na valorização das identidades culturais plurais da comunidade regional, por meio de seus saberes e fazeres tradicionais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Meu caminho como pesquisadora cartógrafa foi longo. Foram muitas pessoas, artefatos, cidades, localidades, percepções e descobertas que me alimentaram durante o mergulho investigativo no universo do artesanato em lã de ovelha feito por artesãs rurais no Rio Grande do Sul. Foi um desafio a que me propus ao transformar meu interesse numa investigação acadêmica. Minhas experiências de vida anteriores, meus contatos com o artesanato para a produção do livro já comentado, foram elementos fundamentais para o desdobramento aprofundado e reflexivo que se exige de uma dissertação de mestrado. Discutir o papel da mulher na sociedade, sem dúvida, trata-se de um interesse que me acompanha desde sempre, e que pretendo manter comigo pela vida afora.

A identidade cultural e a memória social ordenam-se no território cultural da lã do RS para ser o esteio dos conceitos norteadores do campo do artesanato e patrimônio. Considerando-se essa carga de valores culturais, a pesquisa buscou compreender o processo de inserção do saber-fazer da lã crua produzido por artesãs rurais no processo de constituição do patrimônio cultural gaúcho, cuja problematização buscou interpretar qual é a contribuição dos artefatos produzidos pela mulher gaúcha como patrimônio cultural do Rio Grande do Sul, bem como as relações que se estabelecem entre as artesãs, na perspectiva do protagonismo e valorização social, cultural e econômica da mulher no Estado.

O saber-fazer da lã de ovelha, no contexto das lidas campeiras, demonstra ainda uma forte presença do patriarcado e de subjugação da mulher ao homem rural, seja na figura paterna seja do marido. Ideia essa que persiste como visão entre as próprias mulheres em geral, de que o poder masculino é mais forte do que a sua condição feminina. Muitas delas ainda consideram o artesanato em lã como um labor, como algo intrínseco e constituinte da mulher para manter a sobrevivência. Isso gera uma invisibilidade tripla, que torna opaca sua existência como mulher, como moradora do meio rural e como artesã. Há uma simbiose entre a mulher e seu

saber fazer, já que esse conhecimento tem uma base ancestral que carrega a memória feminina dentro de si mesma.

Como foi visto durante a análise das narrativas, as artesãs lembram-se do momento exato em que aprenderam o ofício. Recordam de seus mestres, geralmente membros da família, como mãe, tias e avós e propõem-se a produzir peças fiéis a essa tradição artesanal. Desse modo, o artesanato é considerado tradicional, uma vez que, para elas, é representativo do que aprenderam com as gerações anteriores e faz parte de suas vidas cotidianas.

A lida campeira como prática cultural, sem contextualização de gênero e de território, não demonstra a dimensão patrimonial desse saber-fazer da lã. É necessário situá-la no espaço e tempo do território, identificando-o como um bem cultural que carrega valor cultural com identidade e simbolismo. Assim, a lida campeira pode ser reconhecida como uma prática da cultura popular e que tem no artesanato sua materialização tangível e intangível, bem como se constitui numa manifestação que faz parte do patrimônio do Estado.

Entretanto, para chegar a esse nível de entendimento sobre as relações entre o artesanato e patrimônio, diversas entrelinhas têm de serem lidas para entender o seu diferencial. Na prática, as mulheres artesãs adquirem mais conhecimentos sobre seu saber-fazer considerando sua trajetória como mulheres. Os relatos demonstram que as experiências levam-nas por caminhos nunca antes percorridos, como é o caso da artesã Eva Eli Kuffner, que conheceu o mundo com o artesanato em lã, como ela coloca.

Refletir sobre sua trajetória ajuda-as a localizarem-se como sujeitos componentes daquele espaço-tempo do seu território. São momentos especiais que as fazem reconhecerem-se como mulheres detentoras e guardiãs do saber-fazer da lã. Também as ajuda a posicionarem-se como mulheres atuantes na família e na comunidade de que fazem parte. Podem assumir então sua condição de cidadãs, ao transformarem seus conhecimentos ancestrais em práticas de resistência que lhes permitirão romper com a sua tripla invisibilidade, enquanto mulheres, artesãs e campesinas.

No entanto, a transformação do labor em trabalho como condição de sobrevivência econômica é um catalisador em prol da sua proposta de militância. Assim, ao se empoderar de sua condição de artesã e trabalhadora, a mulher gera renda e pode adquirir sua autonomia e seu reconhecimento no âmbito da cidadania. Porém, é preciso haver uma contundente mudança legislativa e de políticas públicas na área do artesanato do Rio Grande do Sul, bem como o seu reconhecimento por parte dos agentes da área, nas esferas municipais, estaduais e federais.

A Museologia Social contribui para conectar pessoas e conhecimentos em prol da preservação e salvaguarda do nosso patrimônio cultural. O conceito de museu integral e integrado, consolidado a partir da Mesa Redonda de Santiago de 1972, traz a relação composta entre os museus e as realidades as quais pertencem, estabelecendo um paradigma à Museologia, orientando as diversas tipologias do campo da Museologia. Desse modo, ultrapassam as barreiras da musealização que todo museu tem em sua função, e está calcado na relação espaço-tempo-memória, o que inclui os diferentes grupos sociais que se interessam por temáticas propositivas de transformação social e desenvolvimento humano, como é o caso deste trabalho.

A prática museológica proposta nesta investigação não se limita às fronteiras físicas e simbólicas na medida em que considera o museu como um fenômeno relacional humano-espaço-tempo-memória, matéria-prima para essa musealidade, e vem ao encontro das comunidades em benefício da sociedade numa relação orgânica. No tocante ao artesanato em lã, pode ser conectada a teoria à prática, em que se oportunizam ações que se propõem a incentivar a mediação da educação patrimonial como frente para promoção do patrimônio gaúcho. Desse modo, a apropriação e os resultados dessa experiência constituem-se em exercícios práticos de cidadania.

O artesanato em lã, assim entendido, pode assumir um papel importante como prática popular de valor cultural para o Estado. Enquanto artesanato tradicional e de referência cultural, ele cria certa sinergia entre a mulher, o saber-fazer e a identidade cultural que compõem seu território. A coletividade das práticas culturais faz com que ocorra a dinâmica desse patrimônio, como sendo

representativo deste território. Desse modo, quando o coletivo utiliza-se do território como um espaço para manifestação de suas práticas culturais, proporciona o enraizamento das diversas identidades, reunindo todas as mulheres pelo mesmo sentimento de pertença àquele lugar.

A lã crua como matéria-prima é um elemento enraizado na vivência do gaúcho que, como artesanato próprio da terra, carrega as intensas relações presentes no campo de disputas culturais, sociais e econômicas geradas no âmbito do patrimônio cultural. Pode ser considerada a fibra natural do DNA do povo gaúcho, pois é carregada de representatividades, embora seja ainda tão pouco valorizada. Atribuir novos usos para o patrimônio cultural, o saber-fazer da lã, poderá proporcionar a esse artesanato a dimensão política do patrimônio cultural, constituindo um espaço simbólico e prático das territorialidades da lã, dando voz às mulheres artesãs rurais do RS.

É possível a constituição de um Território da Lã do BioPampa, considerando os preceitos da Museologia Social, tendo como ponto de partida as práticas dessas mulheres que são guardiãs desses conhecimentos tradicionais da lã. Assim, fortalecendo seus processos como artesãs e cidadãs situadas em territorialidades, ou seja, no espaço de subjetividades, atrelando o patrimônio cultural à biodiversidade do Pampa e suas origens.

Por fim, registro que um dos desdobramentos já obtidos pela pesquisa foi o convite pelo Museu Antropológico do Rio Grande do Sul para a realização da exposição *Lã Crua, Fios da Memória: O Saber-Fazer da Mulher Gaúcha*, baseada nesta investigação. O evento foi uma homenagem a essas mulheres artesãs da lã que preservam e salvaguardam esse patrimônio rio-grandense. Sendo assim, espero que esta pesquisa possa de alguma forma contribuir para futuras investigações e para novos olhares sobre nosso artesanato como fonte da nossa identidade cultural.

Figura 33

Painel central exposição Lã Crua, Fios da Memória: O Saber-Fazer da Mulher Gaúcha



Fonte: da autora

REFERÊNCIAS

AIKAWA, N. **The UNESCO recommendation on the safeguarding of traditional culture and folklore (1989) actions undertaken by UNESCO for its implementation.** Disponível em: <<https://folklife.si.edu/resources/Unesco/aikawa.htm>>. Acessado em: 21 jun. 2018.

ALVIM, Maria Rosilene Barbosa. **Artesanato, tradição e mudança social: um estudo a partir da arte do ouro de Juazeiro do Norte.** In: RIBEIRO, Berta. O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1983.

AMARILHO-SILVEIRA, F.; BRONDANI, W.C.; LEMES, J.S. Lã: Características e fatores de produção. **Archivos de Zootecnia**, v. 64, p. 13-24, 2015a. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.21071/az.v64i247.502>. Acessado em: 02 jul. 2019.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

ARENDT, H. **A condição humana.** 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BO, João Batista Lanari. **Proteção do patrimônio na UNESCO: ações e significados / Bo.** – Brasília : UNESCO, 2003.

BOFILL, Francisco Jorge. **A reestruturação da ovinocultura gaúcha.** Guaíba: Livraria e Editora Agropecuária, 1996.

BOMFIM, Natanael Reis. **Uma perspectiva educacional da relação entre cultura e ambiente.** Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/NatanaelReisBomfim.pdf>>. Acessado em: 06 mai. 2018.

BONNEMAISON, Jöel .**La Géographie Culturelle,** Éditions du Cths, Paris, 2000.

BOWER, Marvin. **Talento para Liderar.** Rio de Janeiro: Campus, 1999.

BRASIL. **Decreto nº 56.747 de 17 de agosto de 1965.** Institui o dia do Folclore. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-56747-17-agosto-1965-397252-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acessado em: 12 jun. 2018.

_____. **Constituição federal, 1988.** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acessado em: 12 jun. 2018.

_____. **Portaria nº. 1007-SEI, de 11 de junho de 2018.** Institui o Programa do Artesanato Brasileiro, cria a Comissão Nacional do Artesanato e dispõe sobre a base conceitual do artesanato brasileiro. Disponível em: <http://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/34932949/do1-2018-08-01-portaria-n-1-007-sei-de-11-de-junho-de-2018-34932930>. Acessado em: 12 jun. 2018.

_____. Ministério do Desenvolvimento da Indústria e Comércio Exterior. Programa do Artesanato Brasileiro. **Bases conceituais do artesanato brasileiro.** Brasília, DF, Secretaria de Comércio e Serviços, MDICM, 2012. Documento eletrônico. Disponível em: <<https://www.google.com.br/search?q=base+conceitual+do+artesanato+brasileiro&oq=base+conceitual+do+artesanato+brasileiro+&aqs=chrom..69i57j0.8425j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>. Acesso em: 5 out. 2017.

_____. Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento. **Mulheres rurais se destacam em diferentes atividades e buscam acesso a direitos.** Disponível em: <<http://www.agricultura.gov.br/noticias/mulheres-rurais-se-destacam-em-diferentes-atividades-e-buscam-visibilidade-para-seus-direitos>>. Acessado em: 13 jun. 2019.

BRUMANA, Fernando Giobellina. **Antropologia dos sentidos:** introdução às ideias de Marcel Mauss. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CAMPOS, Eudes. Pequena contribuição para o estudo da indumentária dos primeiros paulistanos. **Informativo Arquivo Histórico de São Paulo**, 5 (27): 2010. Disponível em: <<http://www.arquivohistorico.sp.gov.br>>. Acessado em: 14 jul. 2019.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** São Paulo: Global, 2001.

CONTE, Isaura Isabel. A invisibilidade feminina. Mulheres Camponesas. **Diplomatique.** Edição 16, 4 de nov, 2008. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/a-invisibilidade-feminina/>>. Acessado em: 20 jun. 2019.

COSTA, Manuela P. Glossário de termos têxteis e afins. **Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Patrimônio.** Porto, 2004 I Série vol. III, pp. 137-161. Disponível em: <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4088.pdf>>. Acessado em: 14 jul. 2019.

DAMASCENO, Athos. Apontamentos para o estudo da indumentária no Rio Grande do Sul. In: **Fundamentos da cultura rio-grandense.** V.2. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia, UFRGS, 1957.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Editores). **Conceitos-chaves de**

museologia. Bruno B. Soares e Marília X. Cury (tradução e comentários). São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de. Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de. Estado da Cultura de SP, 2013.

DI MÉO, Guy. **Extrait de géographie sociale et territoire**. Paris: Ed.Nathan, 1998.

_____. L'identité : une médiation essentielle du rapport espace / société. In: **Géocarrefour**. Vol. 77 n°2, 2002. pp. 175- 184.

_____. Composantes spatiales, formes et processus géographiques des identités // Spatial components, geographical forms and process of identities . In: **Annales de Géographie**. 2004, t. 113, n°638-639. pp. 339-362.

FLEURY, Lorena. Uso do Nvivo em estudos rurais. In: **Pesquisa em desenvolvimento rural: técnicas, bases de dados e estatística aplicadas aos estudos rurais (Vol.2)**. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 2015.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 4.ed. Rev. Ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

_____. **Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural**. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memórias e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

FONSECA, T. M. G. & KIRST, P.G. **Cartografia e devires: a construção do presente**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

FOUCAULT, M. "Outros espaços".In: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos**. Vol.III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.411-422

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Cidade**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: Iphan, n. 23, p. 94-115, 1994.

_____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. 1ed. Buenos Aires: Paidós, 2005.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memórias e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

GUTFREIND, Ieda. O gaúcho e sua cultura. In: GOLIN, Tau ; Ieda Gutfreind (Org.) ; CAMARGO, F. (Org.) ; REICHEL, Heloisa Jochims (Org.) ; BOEIRA, Nelson (Org.) . **História Geral do Rio Grande do Sul - Colônia**. 2. ed. Porto Alegre; Passo Fundo: Uergs; PPGH-UPF; Méritos, 2006. v. 6. 365p . p. 241-254.

HAESBAERT, Rogério. Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade. In: HEIDRICH, A. L.; DA COSTA, B. P.; PIRES, C. L. Z.; UEDA, V. (Orgs.). **A emergência da multiterritorialidade**. A resignificação da relação do humano com o espaço. Porto Alegre: Ed. da UFRGS/Ed. da ULBRA, 2008. p. 19 – 36.

HALBWACHS, M.. **A Memória Coletiva**. Centauro Editora. São Paulo, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós- modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Noções básicas de cartografia**. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/geociencias/cartografia/manual_nocoos/introducao.htm. Acessado em 10 jun. 2019.

ICOMOS. **Declaração do México**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1985. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20do%20Mexico%201985.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2018.

INSTITUTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Inventário Nacional de Referência Cultural**. Brasília : IPHAN, 2000. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf. Acesso em: 30 mai. 2018.

_____. **Patrimônio imaterial: fortalecendo o Sistema Nacional**. Brasília : IPHAN, 2014. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002277/227771POR.pdf> Acessado em: 30 mai. 2018.

JIMÉNEZ-ESQUINAS, Guadalupe. El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista. In: **El género en el patrimonio cultural**. URTIZBEREA, Iñaki Arrieta. Bilbao, Universidad del país Vasco / Euskal Herriko unibertsitatea, argitalpen Zerbitzua. servicio Editorial, 2017.

KELLER, Paul F. **O artesanão e a economia do artesanato na sociedade contemporânea**. Política & trabalho . Universidade Federal da Paraíba. Revista de Ciências Sociais, n. 41, Outubro de 2014, pp. 323-347

KERGOAT, Danièle. **Les ouvrières**. Paris: Le Sycomore, 1982.

_____. Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo. In: EMÍLIO, Marli et al. (Orgs.). **Trabalho e cidadania ativa para as mulheres: desafios para as políticas públicas**. São Paulo: Coordenadoria Especial da Mulher, 2003. p. 55-63.

LANGER, P. P.. Projetos civilizatórios e sobrevivência étnica: os guarani-missionários. In: GOLIN, Tau ; Ieda Gutfreind (Org.); CAMARGO, F. (Org.) ; REICHEL, Heloisa Jochims (Org.) ; BOEIRA, Nelson (Org.) . **História Geral do Rio Grande do Sul** - Colônia. 2. ed. Porto Alegre; Passo Fundo: Uergs; PPGH-UPF;

Méritos, 2006. v. 6. 365p . p. 135-152.

LEMOS, Carlos A. C. **O que é patrimônio histórico**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

LENCLUD, Gerárd. La tradition n'est pas plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie. **Terrain**, n.9, outubro de 1987. Tradução de José Otávio Nogueira Guimarães. Os resumos, versões em português e francês, são de responsabilidade do Comitê Executivo da revista. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/hh/article/viewFile/9366/6958>>. Acessado em: 17 jun. 2018.

LIMA, Ricardo Gomes. **Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda**. Brasília: Ministério da Cultura - Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2009. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato_e_Arte_Pop/CNFCP_Artesanato_Arte_Popular_Gomes_Lima.pdf>. Acessado em: 06 jul. 2018.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo?** A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.

MARTINS, Paulo Henrique. A sociologia de Marcel Mauss: Dádiva, simbolismo e associação. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, ed. 73, 2005. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rccs/954>>. Acessado em: 30 abr. 2018.

MEIRELLES, M. PEDDE. V. Ver, tocar, preservar: pensando a noção de patrimônio a partir de sua tangibilidade. **Revista Estudos Sociologia**. v. 1, n. 20 (2014). Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/rt/printerFriendly/235510/28497>>. Acessado em: 03 mai. 2019.

MELO, Getúlio Costa. **Evolução histórica do conceito de cidadania e a Declaração Universal dos Direitos do Homem**. JusBrasil. 2015. Disponível em: <<https://getulio.jusbrasil.com.br/artigos/112810657/evolucao-historica-do-conceito-de-cidadania-e-a-declaracao-universal-dos-direitos-do-homem>>. Acessado em: 30 abr. 2018.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas**. In: IPHAN. I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, Ouro Preto/MG, 2009. Brasília: IPHAN, 2012. p. 25-39. (Anais; v.2, t.1).

MOUTINHO, Mário Canova. Sobre o conceito de museologia social. **Cadernos de Sociomuseologia**, [S.l.], v. 1, n. 1, may 2009. ISSN 1646-3714. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

NASCIMENTO JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos. (Org.). **Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo**: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. Vol. 1. Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibero museos, 2012.

NEVES, Hugo Alberto Pereira. A criação de ovinos e o comércio de lã No Rio Grande do Sul (1851-1889). **BIBLOS**, [S.l.], v. 4, p. 55-61, jul. 2007. ISSN 2236-7594. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/biblos/article/view/71>>. Acesso em: 29 ago. 2019.

OLIVEIRA, Letícia de Cássia Costa de. **Garimpo das artes artesanais do RS: saberes e fazeres**. Porto Alegre: Ed. Camila Kielling, 2015.

PACE, Guérin. **Sentiment d'appartenance et territoires identitaires, L'Espace géographique**, France: 2006/4 Tome 35, p. 298-308.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia. Sobre a validação da pesquisa cartográfica: acesso à experiência, consistência e produção de efeitos. **Fractal, Rev. Psicol.**, Rio de Janeiro , v. 25,n. 2,p. 391-413, Aug. 2013 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922013000200011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 Jun. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S1984-02922013000200011>.

PAZ, Octavio. **Convergências** – ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PEDRO, J. M. Mulheres do sul. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1997. p. 278-321.

PESAVENTO. Sandra Jatthy. Mulheres e história: a inserção da mulher no contexto cultural de uma região fronteiriça (Rio Grande do Sul, Brasil) **Travessia**. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. n. 23, 1991.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos: História, Tramas, Tipos e Usos**. São Paulo: Editora Senac, 2007.

PRADO FILHO, Kleber; TETI, Marcela Montalvão. A cartografia como método para as ciências humanas e sociais. **Barbaroi**, Santa Cruz do Sul ,n. 38, p. 45-49, jun. 2013 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-65782013000100004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 16 jun. 2019.

PRADO, Rossanna. **Ofícios antigos de Porto Alegre**. Porto Alegre: Rossanna Prado Perez, 2011.

RAMIL,V. **A estética do frio**. Conferência de Genebra. Porto Alegre: Satolep, 2004.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIO GRANDE DO SUL. Fundação Gaúcha do Trabalho e Ação Social: **Manual de orientação do artesanato gaúcho**. Porto Alegre: 2014.

_____.**Decreto Lei nº 22.801.** Disponível em:

<https://fgtas.rs.gov.br/upload/arquivos/201510/21122806-manual-de-orientacao-pga-versao-final-c-correcao.pdf>. Acessado: 20 jul. 2019.

_____. **Lei nº 13.516 de 13 de setembro, 2010.** Criação e de ação de valorização do artesanato no Estado do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:iCBsCaXoNQJ:www.al.rs.gov.br/FileRepository/repLegisComp/Lei%2520%25C2%25BA%252013.516.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clink&gl=br&client=safari>>

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental:** transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROSÁRIO, Nisia Martins do. Mitos e cartografias: os novos olhares metodológicos na comunicação. In: ROSÁRIO, Nisia Martins do. **Perspectivas metodológicas em comunicação:** novos desafios na prática investigativa. Salamanca: Ed. Comunicação Social Edições e Publicações, 2013.

SAINT-HILAIRE, A. de (1779-1853). **Viagem ao Rio Grande do Sul.** Tradução de Adroaldo Mesquita da Costa. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

SANTONI RUGIU, Antônio. **Nostalgia do mestre artesão.** Campinas, SP: Autores Associados, 1998.

SANTOS, P. A. A Mesa de Santiago para pensar o futuro. In: NASCIMENTO JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos. (Org.). **Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo:** Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. Vol. 1. Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibermuseos, 2012. p. 9-10.

SAUER, C. O. A morfologia da paisagem. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Paisagem, tempo e cultura.** Rio de Janeiro: UERJ, [1925]1998. p. 12-74.

SCHEINER, Tereza Cristina. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan.-abr. 2012.

SCOTT, Joan. "A mulher trabalhadora". In: FRAISSE, G. & PERROT, M. (org.) **História das mulheres no Ocidente.** Século XIX. Porto: Edições Afrontamento Ltda.1991. V. 4, pp. 442-475.

SOUZA, Severino R. L.; Ana Lúcia, FRANCISCO. O método da cartografia em pesquisa qualitativa: estabelecendo princípios... desenhando caminhos...**Investigação Qualitativa em Saúde**, Volume 2. Atas CIAIQ, 2016 .

TEDESCO, J. C. O artesanato como expressão de um sistema de autarquia econômico-familiar no meio rural: subsídios para uma história econômica regional. **Teoria e Evidência Econômica**, Passo Fundo, v. 14, Ed. Especial, 2006.

TRAMPE, Alan. Recuperando um tempo perdido. In: NASCIMENTO JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos. (Org.). **Mesa redonda sobre la**

importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. Vol. 1. Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibramuseos, 2012.

UNESCO. **International Symposium on Crafts and International Markets.** Manila, Philippines - 6-8 October 1997. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001114/111488eo.pdf>>. Acessado em: 30 mai. 2018.

_____. **Convenção para salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.** Tradução Ministério das Relações Exteriores. Brasília, 2006. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>> Acessado em: 29 jun. 2017.

_____. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural.** Brasília, 2002. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>. Acessado em: 30 mai. 2018.

_____. **Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular.** Tradução Ministério das Relações Exteriores. Brasília, 2006. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>>. Acessado em: 30 mai. 2018.

VARGAS, Daiane Loreto de. **Tecendo tradição:** artesanato e mercado simbólico em uma comunidade rural do pampa gaúcho. 2016. 182f. Tese (Doutorado em Extensão Rural) – Universidade de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2016.

VIANA, J. G. A. **Evolução da produção ovina no Rio Grande Do Sul e Uruguai:** Análise comparada do impacto da crise da lã na configuração do setor. Tese de Doutorado (Programa de pós-graduação em Agronegócio), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil, 2012.

VIANNA, Letícia. Participação e gestão. In: INSTITUTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Patrimônio imaterial:** fortalecendo o Sistema Nacional. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília : IPHAN, 2014.

VIEIRA, G. V. N.; SANTOS, V. T. dos. **Criação de ovinos.** São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.

APÊNDICE A

ROTEIRO DA ENTREVISTA

Artesanato em Lã Natural

Idade: _____ Escolaridade: _____

1. Produção e Técnica

- 1.2 Quais as técnicas e equipamentos você trabalha?
- 1.3 Quais produtos artesanais resultam? Rústico ou contemporâneo?
- 1.4 Em que ambiente você trabalha?
- 1.5 Você trabalha em grupo?
- 1.6 Pessoas da família ajudam na produção? Quem são (nível de parentesco)?
- 1.7 Como é seu processo de produção artesanal, da matéria-prima a comercialização?
- 1.8 Quais foram as principais mudanças que ocorreram no processo de produção do artesanato em lã do passado para o presente?
- 1.9 Você fez ou costuma fazer cursos sobre o ofício?
- 1.9 Você sabe os usos da lã natural?

2. Memória, ancestralidade e gênero

- 2.1 Como você aprendeu o ofício?
- 2.2 Você ensinou ou ensina outras pessoas o artesanato com lã?
- 2.3 No passado o trabalho era realizado individualmente ou em conjunto?
- 2.4 A produção artesanal, no seu contexto, sempre foi realizado por mulheres? Caso negativo, quais seriam as funções dos homens?
- 2.5 Você compreende o artesanato em lã como patrimônio do Rio Grande do Sul?

3. Autonomia

- 3.1 Qual o papel do artesanato em lã em sua vida?
- 3.2 Você tem renda com a produção? É sua principal renda?
- 3.3 Tem familiares dependentes de você?
- 3.4 Você mesmo comercializa?
- 3.5 Existe um sentimento de sua valorização em relação ao artesanato em lã?

APÊNDICE B

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezada Senhora:

Com o objetivo de contribuir para o patrimônio cultural do Rio Grande do Sul, está sendo realizado, junto ao Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o projeto de pesquisa denominado SABERES E FAZERES DA MULHER GAÚCHA: O artesanato feminino como patrimônio cultural do Rio Grande do Sul, sob responsabilidade da Pesquisadora Profa. Dra. Ana Maria Dalla Zen e da Mestranda Letícia de Cássia Costa de Oliveira.

A senhora está sendo convidada a autorizar a sua participação nesta pesquisa, que tem como objetivo é compreender o processo de inserção dos saberes e fazeres artesanais produzidos por essas mulheres no processo de constituição do patrimônio cultural gaúcho.

Ao participar deste estudo, a Senhora permitirá que a pesquisadora/professora faça perguntas em relação a sua produção artesanal e suas implicações como modo de vida e convívio social. Essas respostas serão utilizadas na redação da dissertação de mestrado, acima.

A Senhora tem liberdade de se recusar a participar e ainda se recusar a continuar participando em qualquer fase da pesquisa, sem qualquer prejuízo para a pesquisa. Sempre que quiser poderá pedir mais informações sobre a pesquisa/aula através do telefone da pesquisadora/professora, Ana Maria Dalla Zen, pelo celular (51) 998075491. Se necessário, poderá entrar em contato com Comissão de Ética da UFRGS, pelo telefone (51) 3308-3738.

Esclareço que alguns questionamentos sobre a sua vida podem provocar sentimentos de tristeza, saudades, mágoas, ou outros tipos de incômodos ao lembrar-se de histórias e situações passadas que a Senhora pode não querer descrever, motivo pelo qual poderá se recusar a responder, ou até mesmo afastar-se da pesquisa, a qualquer momento, sem que isso provoque qualquer prejuízo para a pesquisa. Todas as informações coletadas

neste estudo são estritamente confidenciais, e somente as pesquisadoras/professoras terão conhecimento dos dados. Para preservar a sua identidade, seu nome será substituído por um nome fictício, de sua livre escolha, para poder acompanhar o resultado final.

Espero que este estudo traga informações importantes sobre o papel da mulher na produção do artesanato gaúcho, e que isso possa ser divulgado pela Professora Ana Maria Dalla Zen e pela mestranda Leticia de Cássia Costa de Oliveira, para dar visibilidade ao trabalho feminino na promoção desses saberes e fazeres do Rio Grande do Sul.

Após estes esclarecimentos, solicito o seu consentimento de forma livre para a sua participação nesta pesquisa. Preencher, por favor, os itens que se seguem:

Tendo em vista os itens acima apresentados, eu, de forma livre e esclarecida, manifesto meu consentimento em participar da pesquisa/aula.

Nome: _____

Assinatura da Entrevistada

Assinatura da Pesquisadora

Data: ____/____/____

CONTATOS:

Pesquisadora: azen@ufrgs.br

Mestranda: leledecassia@gmail.com

CEP/UFRGS: etica@propesq.ufrgs.br