

Saberes-fazeres como práticas de mulheres: uma mirada interseccional para o artesanato tradicional

Priscila Penha Coelho ⁽¹⁾

Luiz Claudio Lagares Izidio ⁽²⁾

Raquel Gomes Noronha ⁽³⁾

Resumo. Este artigo reflete sobre como os saberes e fazeres são frutos de práticas e ancestralidades familiares e, acima de tudo, ontológicas, na construção das mulheres que os realizam. A partir de uma abordagem interseccional que entrecruza o artesanato como produto de um trabalho, como modo de reprodução cultural e prática criativa, buscamos analisar, a partir de alguns casos observados em campo, como é complexa a concepção da sociedade quanto ao significado do fazer artesanal. Nosso percurso discute as causas e as consequências dessas práticas serem concentradas, em sua maioria, nas mãos de mulheres, criticando a formação estrutural da sociedade e da economia capitalista, a fim de mostrar que o artesanato é uma forma de geração de renda que ganha corpo em uma parte da população que está à mercê da sociedade, geralmente mulheres, negras e pobres, em diálogo com abordagens decoloniais do design. Ao final do percurso, mapeamos discursos e práticas que posicionam os saberes e fazeres como práticas produtivas que podem gerar autonomia, sustentabilidade, renda e uma qualidade de vida melhor para aquelas que as realizam sem, contudo, desfocar o lado perverso da formação da sociedade e do patriarcado, por intermédio de uma divisão de gênero notória que desqualifica a mulher desde o ato de ser até nas práticas de autoafirmação de sua existência.

Palavras-chave: Saber-fazer - artesanato - mulheres - autonomia produtiva - gênero

[Resumos em espanhol e inglês e nas páginas 120-121]

⁽¹⁾ **Priscila Penha Coelho.** Mestre no Programa de Pós-graduação em Design, Universidade Federal de Maranhão, NIDA-UFMA, Brasil. Designer (UFMA) e pesquisadora no NIDA – Grupo de pesquisas Narrativas em inovação, design e antropologia (CNPq) pesquisando sobre artesanato e cultura maranhense com foco no bordado tradicional dos bumba boi, práticas criativas, por meio de abordagens de design participativo e design antropologia.

⁽²⁾ **Luiz Claudio Lagares Izidio.** Mestre (Puc-RIO) e doutor em Design (PPGD-UEMG). Atualmente é bolsista de pós doutorado júnior (CNPq) e pesquisador no NIDA – Grupo de pesquisas Narrativas em inovação, design e antropologia (CNPq), pesquisando sobre as relações entre artesãs, materiais, relações de poder, formas de conhecimento e práticas criativas, por meio de abordagens de design participativo e design antropologia.

⁽³⁾ **Raquel Gomes Noronha.** Profa. Dra. no Programa de Pós-graduação em Design, Universidade Federal do Maranhão, NIDA-UFMA, Brasil. designer (ESDI-UERJ), mestre (PPGCSoc) e doutora em Ciências Sociais (PPCIS-UERJ). Professora da Pós em Design da Universidade Federal do Maranhão. Coordena o NIDA – Grupo de pesquisas Narrativas em inovação, design e antropologia (CNPq), pesquisando sobre as relações entre artesãs, materiais, formas de conhecimento e práticas criativas, questões de gênero, por meio de abordagens de design participativo e design antropologia. Entre 2019 e 2022 foi Consultora Regional da América Latina no Programa “Gender Design in STEAM” no Canadá; em 2018 foi pesquisadora no projeto “Knowing from the inside: Anthropology, Art, Architecture and Design”, liderado por Tim Ingold. Fundadora da ReLADyG, Rede Latino Americana de Design e Gênero. Bolsista produtividade em pesquisa do CNPq 2024-2027.

1. Introdução

A relação da mulher com o artesanato no Brasil é uma questão que advém da formação estrutural da sociedade alicerçada no pensamento patriarcal. O artesanato tradicional¹, que se configura como uma zona de contato, conforme analisamos anteriormente (Noronha, 2020), entrecruza problemas de gênero, questões fundiárias e identitárias, entre outras. Tal cenário é complexificado ainda mais com a inserção da produção artesanal em um mercado que objetifica e consome não apenas o produto, mas os corpos femininos que os produzem.

O saber e o fazer presentes na prática artesanal tradicional moldam a existência de um povo e sua cultura, podendo ser lidos como sinônimos de identidade cultural. Essa forma de releitura da ancestralidade é uma prática realizada, em sua maioria, por mulheres, sendo um reflexo da maneira como o desenvolvimento social se deu. “Artesanato é coisa de mulher!” é uma frase que recorrentemente escutamos (Noronha, 2011; Portela, 2018) em diversas comunidades do Maranhão, estado brasileiro que possui um milhão e meio de pessoas vivendo abaixo da linha de pobreza. Em mais de 50 comunidades com as quais trabalhamos, cerca de 90% da produção é de responsabilidade feminina.

A partir de uma abordagem interseccional que entrelaça o artesanato como produto de um trabalho, como modo de reprodução cultural e como prática criativa, buscamos analisar, neste artigo², a partir de alguns casos observados em campo, como é complexa a concepção da sociedade quanto ao significado do fazer artesanal. Nosso percurso discute as

causas e as consequências destas práticas serem concentradas, em sua maioria, nas mãos de mulheres, criticando a formação estrutural da sociedade e da economia capitalista, a fim de mostrar que o artesanato é uma forma de geração de renda que ganha corpo em uma parte da população que está à mercê da sociedade, geralmente mulheres, negras e pobres, em diálogo com abordagens decoloniais do design.

Françoise Vergès (2020) reflete sobre essa perspectiva feminista decolonial, a fim de reconhecer que a marginalização social em relação às mulheres significa mais que uma expressão de dominância patriarcal. Torna-se, segundo ela: “(...) uma manifestação da violência destruidora suscitada pelo capitalismo (Vergès, 2020, p.27).” Ou seja, nada mais que a luta por um direito de existir como pessoa em uma sociedade.

Maria Lugones (2008), por sua vez, entende que a indiferenciação e invisibilização das demandas de mulheres negras na sociedade têm a ver com a separação das categorias como raça, gênero, classe e sexualidade, e com a colonialidade do poder. A autora ainda adiciona que os colonizadores brancos construíram uma poderosa força interior nas sociedades colonizadas que permitem cooptar os homens dentro dos papéis patriarcais.

Ao falarmos sobre as práticas artesanais, entramos num campo em sua maioria vivido por mulheres, que se estabelecem nesses espaços devido às questões estruturais da sociedade, visando a buscar sua própria emancipação. Ao utilizar o saber-fazer como fonte de renda e reafirmação de existência no próprio território, a mulher contraria o sistema capitalista criado por e para homens.

E aqui entra o objetivo principal do feminismo de política decolonial que, para além de melhorar o sistema, combate a opressão. Segundo Vergès (2020, p.42): “Justiça para as mulheres significa justiça para todos”. Em termos da relação entre artesanato tradicional e a reprodução material e simbólica das mulheres que os produzem, encontramos a marca do capitalismo cognitivo modificando as apreensões daquilo que era considerado tradicional.

O artigo inicia-se com o entendimento do que intitulamos a questão do artesanato na contemporaneidade, trazendo alguns desafios sobre o saber-fazer em face do mercado, e da colonialidade do saber. Em seguida, acionamos a crítica e os estudos de gênero em relação às múltiplas jornadas das mulheres como artesãs, mães, trabalhadoras e arrimos de suas famílias. Ao longo deste percurso, apresentaremos casos e situações de pesquisa de campo com mulheres artesãs. Para finalizar, trazemos o debate sobre a complexidade da relação entre designers e artesãs, na produção artesanal e a impossibilidade de se pensar o processo criativo descolado das inúmeras opressões vivenciadas pelas mulheres.

2. A questão do artesanato contemporâneo

A decolonialidade tem sido um caminho teórico e uma prática fundamental para pensarmos a complexidade da significação do artesanato na contemporaneidade. Segundo bell hooks (2021, p.95), “os dois movimentos por justiça social que têm tido o maior impacto transformador em nossa cultura são a luta antirracista e o movimento feminista”.

Não por acaso, a questão do artesanato contemporâneo (QAC) opera na interseccionalidade entre gênero e racismo. As mulheres com quem lidamos são pretas e são pobres, reforçando a clássica tríade raça-classe-gênero identificada por Angela Davis (2016), e aqui corroborada por meio de um olhar decolonial, por Lugones (2008).

Na QAC, debruçamo-nos sobre o artesanato tradicional que é aquele vinculado aos valores simbólicos, subjetivos e identitários, relacionando-se ao seu território constitutivo. A ancestralidade direciona as escolhas. O aprendizado é feito pelas matriarcas das famílias – as avós, tias e mães têm papéis fundamentais neste processo. A ligação entre produção e materiais, quase sempre encontrados nos quintais das mulheres que produzem artesanato, é um elemento que fortalece a territorialidade e o caráter situado das produções artesanais tradicionais.

Outra característica que incrementa a complexidade da QAC é a da corporeidade como processo de aprendizagem. Em comunidades em que a escrita não é o principal meio de se transmitir a memória, o corpo inscreve nos materiais as marcas que direcionam a imaginação e a reprodução de formas. Vergés (2020) chama a atenção para os movimentos feministas decoloniais, nos quais as mulheres racializadas lutam para superar modos civilizatórios de feminismos, que são aqueles que “transformam os direitos das mulheres em uma ideologia de assimilação e de integração à ordem neoliberal” (op.cit, p.37).

Neste sentido, a emancipação dos corpos a partir de abordagens ecofeministas estão presentes em inúmeros grupos com os quais pesquisamos. O prolongamento entre corpos e materiais, como observamos em “A oleira ciumenta”, de Pierre Lévi-Strauss (2010), como nas semelhanças entre as denominações para as palavras “mulher” e “barro” e a narrativa sobre a ligação entre o barro e os corpos das mulheres, fortalecem a cosmovisão sobre o vínculo ontológico entre mulheres e natureza.

Por meio da vertente ecofeminista, que se dá por princípios como a igualdade entre mulheres e homens e pela superação do paradigma capitalista, criando uma nova visão de mundo e de cuidado ecológico, essa cosmologia é reforçada e, na atualidade, com o fortalecimento dos pensamentos indígenas no Brasil (Krenak, 2020; Baniwa, 2023), especialmente a partir da pandemia da COVID-19. O entendimento de que somos natureza propicia uma relação não utilitária e instaura o pensamento de que a natureza não é um recurso a ser explorado e, por extensão, também as mulheres não o são.

Outra visão sobre corpo que podemos identificar na QAC é a trazida pelo antropólogo Marcel Mauss (2003), em seus estudos sobre práticas corporais. O autor atribui o saber e o controle do corpo à noção de técnica e a associa imediatamente à tradição. O conhecimento tradicional é passado geracionalmente pelo corpo e isso só é possível porque há memória e tradição. É um fluxo tautológico sem, contudo, ser determinante porque as tradições se atualizam, e os saberes tradicionais não são estáticos. Assim também são os corpos femininos que aprendem e ensinam os saberes e fazeres.

Este breve panorama apresenta a QAC em algumas de suas dimensões: a da memória e tradição corporal, a da ligação ao território que são vinculadas ao caráter engendrado da produção. As questões de classe emergem quando pensamos no artesanato como trabalho. Diferentemente de uma tradição de guildas como aconteceu na Europa, o artesanato tradicional no Brasil, especificamente, não foi valorizado no século XX e demorou a ser “descoberto”. Em um país colonizado e com débil industrialização, a produção artesanal

ficou até muito pouco tempo atrás associada a um saber de segunda linha, que significava atraso e falta de acesso a produtos industrializados; este imaginário do atraso se deve, em muito, à ideia de colonialidade do saber: Walter Mignolo (2014) desenvolve a ideia de que determinadas formas de saber impõem-se e oprimem formas de saberes autóctones. Determinados conhecimentos, identidades e cores de pele são supostamente superiores a outros. O racismo é determinante na colonialidade do saber.

Essa depreciação do saber artesanal tradicional só foi superada, em parte, com a aceleração dos processos de globalização, que buscaram, por meio de políticas de assimilação, incorporar estéticas e saberes locais ao global como estratégia de enraizamento e caracterização das identidades da pós-modernidade, conforme afirma Stuart Hall (2006).

Com o olhar direcionado ao artesanato como representação do local – “para ser global, olhe para seu quintal” era um mantra dos anos 1990 difundido pelos Estudos Culturais – os campos do design, da moda e da indústria de luxo, entre outros, voltaram-se aos saberes locais como forma de diferenciação de suas produções. Em seu texto clássico sobre a produção artesanal no México, Canclini (1983) descreve e analisa o processo de comoditização da produção artesanal e sua conversão em “enfeite”, distanciando-se de suas funções originárias, utilitárias, religiosas e cerimoniais, para transformarem-se em objetos de consumo. O trânsito intercultural do produto artesanal – ou de partes deste produto, como a iconografia – provoca a circulação materializada de tradições, visões de mundo e formas de ser e de fazer sem a ligação com o lugar de origem, a territorialidade. Temos a produção artesanal no desterro, conforme observamos anteriormente (Noronha, 2012).

Neste processo, passando-se 40 anos deste texto importante (Canclini, 1983) para entendermos estas questões, o artesanato tradicional alcançou contextos de usos e ressignificações profundas nas formas de produção e relação com o mercado. As relações subjetivas e articuladas com a constituição ontológica da produção com as mulheres, especificamente nestes casos aqui narrados, foram esgarçadas e assim deixaram expostas as mazelas e os problemas interseccionais.

Tendo em vista essa ideia geral sobre a questão do artesanato na contemporaneidade, é importante discorrermos sobre os impactos sociais dessa prática e como ele está presente nas sociedades como mão de obra concentrada na figura feminina, suas relações com a sociedade e a visão patriarcal que subjugava a capacidade das mulheres para o trabalho.

3. Artesanato como trabalho: cooptação da criatividade

Podemos dizer que a criatividade é o carvão do capitalismo cognitivo. Para Pelbart (2011), a pulsão de vida no seu misto de inteligência coletiva é o que fornece elementos para que possamos nos afetar e nos deixar ser afetados pelo mundo, possibilitando a invenção de novos desejos, novas associações e formas criativas de vida. Afinal, a invenção e a criatividade não são prerrogativas dos grandes gênios nem monopólio das indústrias ou da ciência, ela está na potência do comum (op.cit).

A constituição ontológica de mulheres que dão forma e alma à produção artesanal na contemporaneidade é moldada por subjetividades que constantemente são pressionadas

por situações de vulnerabilidade. Este *locus* de crise também se caracteriza como espaço de resistência.

Contudo, este lugar de resistência não é constante. Este quadro é caracterizado pela alternância entre resistência e opressão. O fazer artesanal quando caracterizado como trabalho insere as mulheres artesãs em ciclos de aprisionamento. Isso acontece porque o artesanato como trabalho afasta-se das questões do prazer e bem-estar, que identificamos como elementos estruturantes e motivadores da produção artesanal no Maranhão, e direciona-se ao mercado, transformando o produto artesanal em um produto como outro qualquer e inserindo as suas criadoras em reprodutoras materiais. Ainda que o fazer artesanal seja em si emancipatório, porque é uma atividade criativa, quando é cooptado pelo capitalismo cognitivo, converte as artesãs (e seus corpos) em produtos de consumo.

Para entender os saberes e fazeres envolvidos na produção de uma comunidade é preciso que compreendamos não só seu espaço, mas também seus processos produtivos. Existe uma relação entre os saberes e os fazeres tradicionais e a autonomia dos grupos, visto que estes normalmente respeitam os tempos da comunidade, o ritmo do meio ambiente e o consideram em suas escolhas, seja no uso da matéria-prima e sua renovação seja nas formas de produção, consumo, moradia, comunicação, nutrição, transporte e relações entre as pessoas e seu ambiente, considerando valores éticos, solidários e democráticos.

Nessa perspectiva, a observação de e o convívio com uma comunidade facilitam a identificação de problemas que estão presentes no cotidiano particular desses ambientes. Identificadas as demandas, torna-se possível a criação de possibilidades de oportunidades para minimizar os impactos da vulnerabilidade da comunidade.

Quando apropriados como forma de acumulação do capital, conforme debate Lélia Gonzalez (2020), ainda que haja espaço para resistência, a produção que envolve grupos racialmente subordinados é afetada de forma mais profunda porque tais grupos internalizam de forma mais profunda a colonialidade (op.cit, p.37).

O ciclo de acúmulos se mantém e torna-se mais crítico quando a produção artesanal é envolvida na lógica do capitalismo cognitivo. A caracterização tradicional do artesanato como “coisa de mulheres” é comumente aceita e internalizada nas comunidades com as quais trabalhamos. Neide de Jesus, artesã septuagenária que durante quase 40 anos foi líder da Associação de Mulheres de Itamatatua, quilombo localizado no município de Alcântara, narra algumas memórias sobre sua infância e juventude. O pai de Neide, antigo encarregado das terras (como um cargo de prefeito) era responsável por vender toda a produção de cerâmica feita pelas quatro filhas, esposa e sua mãe. A artesã informa que na década de 1960, a família produzia cerca de 300 potes por mês. O seu pai carregava o barco e ia para povoados vizinhos vender a produção. Os homens eram encarregados, além da venda, de acender o forno para a queima da cerâmica. Mas nenhum homem produzia louça, nem no passado nem nos dias de hoje.

A dimensão da presença feminina na produção da louça era restrita ao ambiente doméstico. Além de produzirem a louça, as mulheres cuidavam das crianças, faziam a comida, produziam azeite e carvão a partir do coco babaçu. Aos homens, cabiam a negociação financeira, o contato com o mundo exterior à casa e ao povoado. Eles traziam o dinheiro da venda para casa e, muitas vezes, o recurso não era dividido de forma igualitária, porque ele era o provedor.

Essa situação reflete a discussão sobre o acúmulo de funções das mulheres e como a produção e o trabalho de reprodução, o do cuidado com as crianças e com a casa sobrecarregam os corpos femininos. Essa é uma narrativa constante em diversos grupos produtivos com os quais temos pesquisado (Figura 1).



Figura 1. Neide modelando um pote. Fonte: Fotografia de Raquel Noronha.

Hoje, a produção artesanal em Itamatatuiua e em outros diversos lugares já não é feita para a subsistência dos povoados próximos. A chegada da água encanada deixou obsoletos os potes para armazenamento. O crescimento do turismo cultural nos quilombos instaurou a era do souvenir, no bojo do processo de comoditização da identidade étnica narrado por Canclini (1983) e que vimos acompanhando desde 2011 (Noronha, 2011; 2012; 2020).

Contemporaneamente, as mulheres de Itamatatuiua comercializam seus produtos em uma loja própria, no povoado; negociam com outros espaços de venda fora do quilombo; recebem turistas interessados nas histórias; organizam apresentações de tambor e dança para recepcioná-los. A produção da louça acompanha as atualizações no quilombo: já não se produzem potes como antes, mas sim, bonecas. As bonecas do quilombo foram introduzidas por meio de uma consultoria de design pelo SEBRAE, como forma de fortalecer a comercialização para o turismo. Um produto de alto valor agregado, que carrega a imagem e os fazeres das mulheres quilombolas em um formato fácil de se embalar e colocar em uma bolsa.

A complexidade desse processo está na compreensão do território e das forças dissonantes que constituem essas relações de cocriação de novas possibilidades de reprodução cultural.

Em momento de diálogos no quilombo, durante a pesquisa de campo, realizamos uma experiência para entender as inspirações na produção da boneca do quilombo. As bonecas até então produzidas eram bonecas que falavam da ancestralidade (Figura 2): mulheres amamentando crianças enquanto produziam potes; mulheres carregando lenha na cabeça; mulheres carregando potes na cabeça. Eram nomeadas com os nomes de suas avós, tias e mães. Em nossa experiência, pedimos que modelassem umas às outras, as artesãs da atualidade. E elas incluíram óculos, bolsas, cadernos e canetas nas novas bonecas (Figura 3).



Figura 2. Bonecas do quilombo. Fonte: Fotografia de Raquel Noronha.



Figura 3. Bonecas contemporâneas. Fonte: Fotografia de Raquel Noronha.

Esse resultado mostra um percurso paradoxal: elas não deixaram de ser mulheres da roça, agricultoras e artesãs, mas incluíram em suas atividades a saída do quilombo para fazerem compras; algumas alfabetizaram-se; outras cuidaram da contabilidade da loja e, ainda, escreverem projetos para o fortalecimento da comunidade. Colocam suas bolsas no ombro e saem para resolver coisas na “cidade”, conforme relatam.

As múltiplas atribuições demonstram a ocupação dos espaços pelas mulheres e a sua inserção no mercado e na construção dos quilombos contemporâneos. Contudo, as bonecas de antigamente é que continuam sendo produzidas e expostas na loja. São estas as bonecas que vendem! Ao responder às questões cotidianas da vida contemporânea, as artesãs ligaram-se à sua ancestralidade e às questões dos saberes e fazeres tradicionais.

4. De mãe para filha: artesanato e vulnerabilidade social

Comumente, o artesanato tradicional advém de uma linhagem familiar, uma tradição passada de geração em geração, pela oralidade e, em sua grande maioria, de mãe para filha. Essa é uma questão cultural que se conecta com a formação da sociedade e do patriarcado, por intermédio de uma divisão de gêneros notória que desqualifica a mulher desde o ato de ser até nas práticas de autoafirmação de sua existência. Silvia Federici (2017) faz relato denso e importante sobre a apropriação do corpo feminino pelo Estado como instrumento de reprodução do capitalismo. Associando as mulheres ao trabalho doméstico e aos cuidados da família e dos filhos, extirpou-se delas a autonomia e a liberdade, encerrando-as neste papel. Quando a partir das lutas feministas, iniciadas no final do século XIX, as mulheres encontram possibilidades de emancipação, buscando o trabalho, caem em uma segunda pedra de tropeço: acumulam funções, porque as linhas de força do capitalismo são sinuosas e, ao mesmo tempo que se pensa que a autonomia econômica é uma forma de liberdade, as mulheres não foram liberadas do cuidado e trabalho domésticos.

Outras questões emergem, como a interseccionalidade: a questão do feminismo negro e a desvalorização do trabalho assalariado feminino. Para isso é necessário entendermos o que é gênero. Dorlin (2020) considera que este conceito

(..) não foi “inventado” pelo saber feminista. Ele foi elaborado por equipes médicas que, durante a primeira metade do século XX, encarregaram-se das crianças recém-nascidas nomeadas “hermafroditas” ou *intersexo*. Foram os médicos comprometidos com o tratamento –sobretudo hormonal e cirúrgico– da intersexualidade, isto é, com os protocolos de redesignação de sexo, que definiram o que inicialmente foi chamado de “papel de gênero” (Dorlin, 2020. p.20)

Essa diferença entre o feminino e o masculino sempre acentuou as diferenças nos papéis sociais impostos obrigatoriamente pela cultura patriarcal herdada desde o período colonial. A visão colonizadora acabou por impor fortes padrões de comportamento que reafirmadas pelo capitalismo fortaleceram as diferenças de classes. Vêrges (2020) discorre sobre

essa segregação do mundo como uma divisão entre o que é limpo e o que é sujo baseado numa divisão racial do espaço urbano.

Em um universo onde a maioria das mulheres adeptas às práticas do artesanato são em grande parte, marginalizadas, negras e mães solteiras é importante entendermos que essa construção social foi capaz de aumentar as barreiras e diferenças entre elas e os homens. Sendo esta uma questão estrutural da formação social, é possível afirmar que o conhecimento empírico das práticas artesanais acabou se perpetuando dentro dos espaços femininos, fomentando os papéis atribuídos à mulher, no seu dever de cuidar do bem-estar da família. Por isso, quando esta mulher (em grande maioria negra, periférica e pobre) se lança ao provimento de renda, seja para sustento seja apenas como complemento, cabe-lhe práticas manuais que se adequem à estrutura de trabalho (escassa na nossa sociedade) diante da permanência dessa pessoa num ambiente em que cuidar do outro ainda faz parte de suas atividades diárias e onde não lhe foi permitida a qualificação necessária para atividades que lhe garantam uma renda maior.

O cuidar é uma prática arraigada ao universo feminino. Podemos observar isso em alguns dados que indicam que as mulheres se dedicam mais aos cuidados e afazeres domésticos que os homens, segundo o IBGE (2018). Tanto que, em 2016, essa diferença foi de 73% a mais de horas, cerca de 18,1 horas para mulheres contra 10,5 horas para homens, alcançando o valor máximo de 19 horas semanais, no Nordeste do país (IBGE, 2018, p.1). Isso reflete na reprodução cultural e material, pois os territórios nos quais existem são constituídos em grande parte por mulheres que se posicionam nas margens da sociedade – suburbanas, em sua maioria negras e pobres.

Essa diferença social é tão aparente que Vèrges (2020) reflete sobre os papéis sociais desse grupo durante a pandemia de COVID-19, ainda que sob um ponto de vista europeu, levando em consideração as similaridades entre o que ocorreu na Europa e no Brasil:

Há os/as confinados/as e os/as não confinados/as, e estes últimos garantem a vida dos primeiros, levam os produtos aos comércios abertos porque são “essenciais” ao funcionamento da sociedade, arrumam as mercadorias nas prateleiras, organizam os caixas; são os coletores e coletoras de lixo, as funcionárias e os funcionários dos correios, os entregadores, os motoristas de transporte público, as mulheres responsáveis pela limpeza de clínicas e hospitais, os motoristas de transportes rodoviários, as babás e tantas outras profissões. Todas essas pessoas, indispensáveis ao confinamento, trabalham sem proteção alguma, sem máscara e sem luvas, e precisam deixar suas crianças sozinhas porque as escolas estão fechadas. Classe, gênero, idade, racialização, problemas de saúde, problemas de babás para as crianças, preocupações com o próximo perpassam os dois grupos, mas as pessoas não confinadas são mais expostas ao estresse, à inquietude, ao cansaço e à contaminação (Vèrges, 2020. p.14).

Apesar das diferenças sociais, tornar-se artesã dentro de uma comunidade é também uma forma de ser aceito em um grupo, de pertencer a algo. Segundo Lave e Wenger (1991 *apud* Ferreira, 2016) isso se dá pelo processo da participação periférica legitimada, que permite que determinado indivíduo seja inserido num determinado universo (...) a partir das

mudanças de perspectivas e posições de poder que vão se modificando com as trajetórias de aprendizado, o desenvolvimento de identidades e os posicionamentos do indivíduo enquanto participante daquele grupo.

Podemos perceber como o artesanato e as artesãs dialogam com seus territórios em contextos diferentes, pois ao falarmos sobre os casos com os quais trabalhamos, podemos entender como cada comunidade carrega uma especificidade.

Uma das festividades mais importantes da cultura maranhense é o São João, caracterizado por arraiais e manifestações culturais como o Bumba-meu-Boi^{3,4} (Figura 4). O “boi” remete à fé e à religiosidade do festejo e traz dinâmicas que são acessadas através de suas histórias. Aqui aprofundaremos as questões sociais relacionadas ao Bumba-meu-Boi e os seus territórios, mais especificamente falaremos do Boi da Floresta, um dos bois que fazem parte do circuito de representações histórico-culturais deste período.



Figura 4. Boi da Floresta em apresentação. Fonte: Fotografia de Luiza Fernandes.

Uma das representações mais significativas no contexto do Boi da Floresta é identificada ao falarmos de artesanato, pois esta é a principal forma de sua construção. Suas indumentárias são feitas por mãos que, em grande parte, também são brincantes e simpatizantes do próprio boi. Pessoas da comunidade da Liberdade, reconhecida como um quilombo urbano, trabalham arduamente para que a festa aconteça e continue se reproduzindo simbólica e materialmente ao longo dos anos.

O artesanato faz parte desta cadeia produtiva, e está presente na produção de instrumentos musicais e na indumentária, composta por plumagens e bordados. Durante pesquisa de campo realizada na comunidade do Boi da Floresta, depois de acompanharmos o processo produtivo, nos veio a seguinte questão sobre a produção dos bordados feitos pelos artesãos do Boi: “E depois da festa, para onde vão os bordadores?”



Figura 5. Bordado do Bumba meu boi da Floresta.
Fonte: Fotografia de Priscila Penha.



Figura 6. Produção coletiva dos bordados no Boi da Floresta.
Fonte: Fotografia de Priscila Penha.

Constituído por homens e mulheres, os artesãos do Boi da Floresta trabalham o bordado como forma de representatividade e autonomia (Figura 5). É importante ressaltar que neste artigo fizemos um recorte voltado para as mulheres como foco desse universo artesanal, já que, em sua maioria, são mães solteiras que custeiam o sustento de seus lares.

E justamente pela necessidade de renda, surge o questionamento sobre a mão de obra do Boi da Floresta, dentro do contexto da festividade. Observamos um *boom* na demanda de produção no período de cinco a seis meses que antecedem o São João, com bastante significância para o mês de maio, quando as demandas estouram de uma forma que os artesãos perdem noites de sono e se organizam de acordo com suas entregas (Figura 6). No mês de junho, a demanda de bordado é mais amena já que a maioria das bordadeiras são também brincantes do Boi.

Nessa perspectiva, a grande questão é o período que sucede ao festejo, quando há uma menor frequência de demandas de bordado, o que resulta na evasão das bordadeiras, quando elas acabam procurando em outros espaços trabalhos que lhes rendam sustento certo e imediato. Por consequência, acabam abandonando a arte do bordado e, em alguns casos, sem retorno, por trabalhos de faxina, serviços domésticos e, dependendo da idade, por trabalhos no comércio.

As bordadeiras são multitarefas. Usam a arte do bordado como fonte de renda, pois permite a concomitância do trabalho remunerado e dos afazeres domésticos, que colabora na realidade do dia a dia de cuidar de suas famílias. Já as mais jovens atraem-se pelo bordado e combinam o bordar com os estudos e com a participação na comunidade, seja saindo no boi como índias, seja auxiliando nas oficinas realizadas por eles ou, ainda, participando dos processos administrativos do boi.

É importante ressaltar que, apesar de todas essas reflexões e questionamentos, um dos grandes quesitos para a permanência no boi, em qualquer setor, é a fé, pois é a partir de promessas e crenças que as pessoas continuam a participar da comunidade como forma de pertencimento e de esperança, para o fortalecimento da identidade individual e coletiva. Maria⁶, 34 anos, moradora do bairro da Liberdade, desempregada, bordadeira, tem o bordado como uma “honra, pois faz parte da nossa cultura maranhense e do bumba-meu-boi”. Borda há 18 anos. Aprendeu por conta própria, no dia a dia, com o ingresso no Boi. Escolheria o bordado como profissão se assim pudesse viver dele, considera-se uma ótima bordadeira. Atualmente, o bordado é sua terapia, seu exercício físico e mental, e pratica o bordar por 8h diárias, sendo esta sua única fonte de renda.

Joana⁷, 35 anos, moradora do bairro da Liberdade, dona de uma produtora cultural (registrada como MEI⁸), trabalha com projetos, eventos, principalmente, projetos com desenvolvimento de atividades culturais de educação dentro dos grupos tradicionais. Formada em administração, técnica em logística e, atualmente, mestrande em Artes Cênicas, participa do Boi da Floresta e do Carnaval como passista. O bordado para ela

“é um saber muito antigo, dos meus ancestrais, também como fonte de renda do meu trabalho. Além de toda arte que envolve o bordado, ele também pode ser profissional, pode gerar renda. Eu vejo o bordado como uma oportunidade de sair do lugar, mais uma oportunidade de nós da periferia, para nós com poucos estudos, com esse universo da periferia, com tantas mazelas sociais, o

bordado é uma oportunidade de você mudar um pouco o rumo disso, né? Não se deixar levar por essas problemáticas... (entrevista com Joana, na sede do Boi da Floresta, 2023).”

Com esses relatos, é possível notar como as realidades podem ser diversas dentro da dinâmica de uma comunidade. O bordado figura como uma oportunidade de fonte de renda, auxiliando também na saúde mental, física e espiritual das envolvidas. Uma alternativa de pertencer a um lugar, de trocar conhecimentos e de esquecer da realidade que os cerca por alguns momentos.

É notório como a relação do artesanato com o meio em que é produzido e as pessoas com as quais dialoga cria espaços para desenvolver o que entendemos por autonomia produtiva. Ao falarmos sobre autonomia, compreendemos como o artesanato é capaz de ser um agente de transformação social, a partir da união de uma prática capaz de atribuir uma profissão e o sustento de um grupo.

5. O artesanato, o design e a relação com as mulheres: autonomia produtiva

Para falarmos de autonomia, é preciso compreendermos que a geração de renda é um dos principais agentes capazes de fomentar mudanças sociais. Ao propormos o uso do saber-fazer encontrado nas comunidades criativas e sua relação com o design, estimulamos a emancipação social por meio do fomento da percepção de pertencimento dos indivíduos ao território, seu uso como possibilidade criativa, além de propor melhoria nos processos de produção e desenvolvimento de produtos. Como consequência desse movimento, esperamos que aconteça o incremento de renda para os habitantes dessas comunidades.

Para que esse processo seja justo e que não converta as artesãs e trabalhadoras exploradas pelo próprio ritmo e armadilhas capitalistas, sobre os quais tivemos oportunidade de discorrer no item dois deste artigo, é primordial que aconteça um redirecionamento das ações para que essa comunidade possa ter a autonomia criativa em todo o processo criativo e de produção. Essa abordagem tensiona a maneira como as práticas de design normalmente acontecem, posicionando o designer no centro do processo e, ainda, possibilitando novas maneiras de pensar as relações com os processos de produção capitalista, indo além do hiperconsumo, criando um distanciamento do discurso capitalista.

Segundo Noronha e Furtado (2021), o Antropocentrismo norteou o pensamento social moderno, instaurando as separações raciais, coloniais, disciplinares e a grande cisão entre os humanos e a natureza. Ao dialogar com essa proposta de se ter o humano no centro dos processos, favorecemos a (in)sustentabilidade e o (des)envolvimento que atualmente povoam as práticas de design. No entanto, quando posicionamos as relações com a comunidade como centro no processo de design e realocamos a vida para o centro dessas relações, acionamos outras formas de se fazer design, nas quais o foco expande-se para os meios, fendas e intersubjetividade (Noronha e Furtado, 2021).

Tendo em vista esses discursos, do ponto de vista capitalista, é possível percebermos que a ideia de autonomia é maquiada para as classes mais baixas, por meio dos discursos como

empreendedorismo social, empreendedorismo negro. A inclusão produtiva pautada na subjugação da criatividade da população que está à margem da sociedade é a que vem sendo mais facilmente cooptada pelo capitalismo cognitivo.

A socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui aborda a autonomia como forma de identidade, contudo uma identidade de território típica dos homens. No seu livro *Ch'ixinakax utiwa*: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores, a autora se refere às formas de organização adotadas pelos indígenas da Bolívia que são definidos pela visão colonialista de exclusão das mulheres. No projeto de “Renovação da Bolívia”, Cusicanqui faz uma reflexão sobre essa estereotipação da multiculturalidade e reverte o logocentrismo machista que indica o que pertence às mulheres e quem elas são.

A noção de identidade das mulheres assemelha-se à tecelagem. Longe de estabelecer a propriedade e jurisdição da autoridade da nação –ou povo, ou autonomia indígena– a prática feminina tece a teia da interculturalidade por meio de suas práticas: como produtora, comerciante, tecelã, ritualista, criadora de linguagens e símbolos capazes de seduzindo o “outro” e estabelecendo acordos de reciprocidade e convivência entre diferentes pessoas. Este trabalho sedutor, aculturador e envolvente das mulheres permite complementar a pátria território com um tecido cultural dinâmico, que se desdobra e se reproduz até englobar os setores fronteiriços e mesclados (...) que contribuem com sua visão de responsabilidade pessoal, privacidade e direitos individuais associados à cidadania (Cusicanqui, 2010, p. 72-73).

De acordo com o que aciona Cusicanqui (2010), a identidade e a autonomia das tecelãs bolivianas são constituídas na sua relação múltipla com a identidade de comerciante, produtora, criadora de linguagem etc. Nesse sentido, a autonomia pode ser entendida, também, como identidade de valor. Para além das visões capitalistas e dos lugares que elas nos colocam junto ao colonialismo e ao racismo, é importante que entendamos sobre formas subversivas para desenvolver e valorizar todos os tipos de conhecimentos e recursos, a fim de transformar e renovar o território e as tradições que nos tornam únicos.

Em sua grande maioria, as práticas advindas do saber-fazer contempla as mulheres, entretanto, as coloca em um patamar inferior em relação ao estereótipo majoritário de uma cultura machista e patriarcal. A mediação do design nesses processos vem como forma de cocriar possibilidades de potencializar os valores marcados dentro da produção e do consumo de artefatos fomentados por uma cultura determinada. Com isso, além de resultados positivos sobre geração de renda e sustentabilidade dos recursos da comunidade, há o despertar de uma valorização do que é feito, dando às artesãs orgulho e autoestima sobre o que produzem. Isto atribui também o questionamento sobre quais valores são importantes para tais identidades com o processo de tomada de consciência sobre a existência de um patrimônio a ser salvaguardado.

6. Considerações finais

É notório o papel da mulher como mola propulsora nas estruturas sociais. Ainda que subjugada e descredibilizada, ela é capaz de utilizar-se dos conhecimentos tácitos para o desenvolvimento de artefatos ricos da cultura de seu território. Mesmo que a aprendizagem seja uma herança familiar, ela é capaz de transformar seus conhecimentos em renda e qualidade de vida que gire em torno de um contexto sócio-histórico de fim inovador.

Ao refletirmos sobre a existência dos espaços como comunidades, percebemos que o saber-fazer é uma prática fortalecedora e propagadora de anos e anos de história. Intermediado, em sua grande maioria, por mulheres, ajuda na concepção de comunidades criativas capazes de gerar autonomia produtiva e sustentabilidade para os territórios.

A partir do processo de cocriação entre comunidades criativas com saberes e fazeres artesanais e designers, é possível criar espaços de diálogo que orientam quais direções devemos tomar na interpretação dos processos e produtos de um grupo. Revisitar essa herança de conhecimento, os padrões de comportamento e as formas de organização nos possibilita recriar e reconectar perspectivas de mudanças significativas na relação que construímos com o território em que vivemos, os meios naturais e toda a forma de vida.

Para que o processo de autonomia aconteça de fato, é essencial a diluição de estruturas de poder para que as comunidades possam dominar todo o processo criativo e de produção. Isto porque o fazer como prática de autonomia tem relação direta com a identidade cultural e sua valorização.

Ainda que estas mulheres se encontrem marginalizadas, a construção de um novo enredo sobre as suas vidas lhes confere e reafirma uma identidade de valor como ser humano pertencente a algo: os seus territórios. A fé, as crenças, as histórias que permeiam seus espaços de convivência estarão sempre presentes nos artefatos moldados por suas mãos, mesmo que a estrutura de pensamento colonial da sociedade ainda esteja fortemente presente no seu dia a dia.

Urge refletirmos a forma como podemos minimizar os impactos negativos sobre a vida dessas pessoas como reconstruir uma estrutura social que inclua essas mulheres e os seus familiares, a fim de apoiar as suas práticas produtivas e garantir seu sustento.

Notas

1. Artesanato tradicional: Conjunto de artefatos mais expressivos da cultura de um determinado grupo[...] Sua importância e seu valor cultural decorrem do fato de ser depositária de um passado, de acompanhar histórias transmitidas de geração em geração, de fazer parte integrante e indissociável dos usos e costumes de um determinado grupo (Mascène, 2010, p.14).

2. Este artigo relaciona-se com as pesquisas financiadas e desenvolvidas no âmbito do Programa da CAPES PROCAD-AM: Comunidades criativas e saberes locais: design em contexto de baixa renda.

3. O Bumba-meu-boi é uma celebração da religiosidade popular, organizada como forma de agradecer por uma graça concedida que necessita de retribuição. Daí o surgimento de vários grupos de Boi. Pois há um compromisso entre o promesseiro e uma entidade religiosa que denota a obrigação na promoção e/ou participação das brincadeiras (IPHAN, 2011. p.78).
4. Só na década de 1970, o Bumba-meu-boi “começa a ser exportado como representante, por excelência, da ‘cultura popular maranhense’, por iniciativa do Governo do Estado.” (IPHAN, 2011).
5. Boi é uma redução do Bumba-meu-boi, um termo pelo qual se faz referência ao Bumba-meu-boi a partir de um linguajar coloquial (IPHAN, 2011).
6. Nome fictício.
7. Nome fictício.
8. MEI significa Microempreendedor Individual, ou seja, um profissional autônomo. Segundo o Sebrae, quando se faz um cadastro, a pessoa passa a ter um CNPJ, a fim de facilitar a abertura da conta bancária, no pedido de empréstimos e na emissão de notas fiscais. Além disso, o MEI possui obrigações e direitos de uma pessoa jurídica. Acesso: <https://sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/tudo-o-que-voce-precisa-saber-sobre-o-mei,caa7d72060589710VgnVCM100000d701210aRCRD#entenda-o-que-e-mei>.

Referências

- Baniwa, F. (2023). *O umbigo do mundo*. Dantes.
- Canclini, N. G. (1983). *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Cusicanqui, S. R. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Lemon Ink.
- Davis, A. (2016). *Mulher, raça e classe*. São Paulo: Boitempo.
- Dorlin, E. (2021). *Sexo, gênero e sexualidades: introdução à teoria feminista*. São Paulo: Ubu Editora.
- Federici, S. (2017). *Calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo. Elefante.
- Ferreira, T. B., Helal, D. H., Paiva, K. C. M. (2016) Artesanato, aprendizagem social e comunidade prática: um estudo com rendeiras em Alcaçuz (RN). *Revista Brasileira de Gestão e Desenvolvimento Regional*. G&DR. v.12; n.1, 29 p.
- Gonzalez, L. (2020). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Hall, S. (2006). *As identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- hooks, b. (2021). *Ensinando comunidade*. São Paulo: Elefante.
- IBGE. (2018). *Estatísticas de Gênero: Indicadores sociais das mulheres no Brasil*. Estudos e Pesquisas - Informações Demográficas e Socioeconômicas. N° 39, Recuperado de: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101551_informativo.pdf. Acesso em: 10.08.22.

- IPHAN. (2011). *Dossiê de Registro do Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão*. São Luís - MA. 2011. Recuperado de: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bumba_meu_boi\(1\).pdf](chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bumba_meu_boi(1).pdf). Acesso em: 10.10.22.
- Krenak, A. (2020). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das letras.
- Lévi-Strauss, C. (2010). *A oleira ciumenta*. Lisboa: Edições 70.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*. Bogotá, Colômbia, n.9, p.73-101. Jul-Dez.
- Mascêne, D. C. (2010). *Termo de referência: Atuação do Sistema SEBRAE no artesanato*. Brasília: SEBRAE.
- Mauss, M. (2003). *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.
- Mignolo, W. (2014). O controle dos corpos e dos saberes. Entrevista com Walter Mignolo. Tradução André Langer. *Revista IHU*, São Leopoldo. Recuperado de: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/533148-o-controle-dos-corpos-e-dos-saberes-entrevista-com-walter-mignolo> Acesso em: 19 de maio de 2023.
- Noronha, R.; Furtado, P. (2021). Designs do por vir: vida, movimento e corporeidade. *Anais do VII Simpósio de Design Sustentável*. p.10-20. Curitiba: UFPR, Recuperado de: <https://eventos.ufpr.br/sds/sds/paper/view/4570/1060>
- Noronha, R. (2020). *Dos quintais às prateleiras: as imagens quilombolas e a produção da louça em Itamatatua – Alcântara – Maranhão*. São Luís, EDUFMA.
- Noronha, R. (2012). Sobre a louça, o linho e a rede: processos contemporâneos de construção de valor e identidade entre artesãs de Alcântara (MA). *Revista Pós-Ciências Sociais*, n.17, v. 9, p. 175-200.
- Noronha, R. (2011). *Identidade é valor: às cadeias produtivas do artesanato de Alcântara*. São Luís: EDUFMA.
- Pelbart, P. P. (2011). *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras.
- Portela, R. L. *Correspondências por meio de ferramentas de design: artesanato e empoderamento (ou aprisionamento?)*. 133f. Dissertação - Mestrado em Design. Programa de Pós-Graduação em Design – UFMA, São Luís, 2018.
- Vergès, F. (2020). *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu Editora.

Resumen: Este artículo reflexiona sobre cómo los saberes haceres y las prácticas son resultado de prácticas y ascendencias familiares y, sobre todo, ontológicas, en la construcción de las mujeres que las llevan a cabo. Desde un enfoque interseccional que entrelaza la artesanía como producto del trabajo, como modo de reproducción cultural y como práctica creativa, buscamos analizar, a partir de algunos casos observados en campo, cuán compleja es la concepción que tiene la sociedad sobre el significado de hacer artesanal. Nuestro viaje analiza las causas y consecuencias de que estas prácticas se concentren mayoritariamente en manos de las mujeres. Criticar la formación estructural de la sociedad y de la economía capitalista, para mostrar que la artesanía es una forma de generación de ingresos que se concreta en una parte de la población que está a merced de la sociedad, generalmente mujeres, negras y pobres, en diálogo con enfoques descoloniales del diseño.

Al final del recorrido, mapeamos discursos y prácticas que posicionan conocimientos y prácticas como prácticas productivas que pueden generar autonomía, sostenibilidad, ingresos y una mejor calidad de vida para quienes las llevan a cabo sin, por tanto, desdibujar el lado perverso del camino. formación de la sociedad y del patriarcado, a través de una notoria división de género que descalifica a las mujeres del acto de ser para las prácticas de autoafirmación de su existencia.

Palabras clave: Saber hacer - artesanía - mujer - autonomía productiva - género

Abstract: This article reflects on how the knowledge and crafts are the fruit of family practices and ancestry, and above all, ontological, in the construction of the women who make them. From an intersectional approach that intersects handicrafts as a work product, as a mode of cultural reproduction and as a creative practice, we seek to analyze, based on some cases observed in the field, how complex society's conception of the meaning of handicraft making is. Our path discusses the causes and consequences of these practices being mostly concentrated in women's hands. Criticizing the structural formation of society and the capitalist economy, to show that handicraft is a form of income generation that is embodied in a part of the population that is at the mercy of society, usually women, black and poor, in dialogue with decolonial approaches to design. At the end of the journey, we mapped discourses and practices that position the knowledge and skills as productive practices that can generate autonomy, sustainability, income and a better quality of life for those who make them without, however, blurring the perverse side of the formation of society and patriarchy, through a notorious gender division that disqualifies women from the act of being to the practices of self-affirmation of their existence.

Keywords: Know-how - craftsmanship - women - productive autonomy - gender

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
