CRONOL

MOBRAL
SES
INDEXADO
N.º 0023

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
FUNDAÇÃO MOVIMENTO BRASILEIRO DE ALFABETIZAÇÃO
MOBRAL

Do Presidente da Fundação MOBRAL

Ao Secretário de Assuntos Internacionais do Ministério da Educação e Cultura

Assunto: CNPD - Senegal
Relatório de Missão do MOBRAL.

Of. nº 419 /81/RJ/PRESI
Em 24 de agosto de 1981.

Senhor Secretário,

Tenho o prazer de encaminhar, em anexo, relatório a presentado pelas técnicas Isabel de Orleans e Bragança e Carmen Perrota, relativo aos contatos que tiveram com autoridades senegalesas envolvidas em atividades de educação de adultos e de educação pré-escolar no Senegal.

Esses contatos foram solicitados pela Embaixada do Brasil em Dacar desejosa de atender ao interesse manifestado pelo Senegal em estreitar a cooperação técnica com o nosso país, nas áreas em que o MOBRAL atua.

Aproveito a oportunidade para renovar meus protestos de alta estima e consideração.

Claudio Moreira
Presidente

Ilmº Sr.
Conselheiro
Marcus Vinicius de Souza
Secretário de Assuntos Internacionais do
Ministério da Educação e Cultura
Esplanda dos Ministérios Bloco "L"
70.047 - Brasília - DF.

IOB/lcb.

CRONOL

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
FUNDAÇÃO MOVIMENTO BRASILEIRO DE ALFABETIZAÇÃO
MOBRAL

MOBRAL
SES
INDEXADO
N.º 0023

Do Presidente da Fundação MOBRAL

Ao Secretário de Assuntos Internacionais do Ministério da Educação e Cultura

Assunto: CTPD - Senegal
Relatório de Missão do MOBRAL.

Of. nº 419 /81/RJ/PRESI
Em 24 de agosto de 1981.

Senhor Secretário,

Tenho o prazer de encaminhar, em anexo, relatório a apresentado pelas técnicas Isabel de Orleans e Bragança e Carmen Perrota, relativo aos contatos que tiveram com autoridades senegalesas envolvidas em atividades de educação de adultos e de educação pré-escolar no Senegal.

Esses contatos foram solicitados pela Embaixada do Brasil em Dacar desejosa de atender ao interesse manifestado pelo Senegal em estreitar a cooperação técnica com o nosso país, nas áreas em que o MOBRAL atua.

Aproveito a oportunidade para renovar meus protestos de alta estima e consideração.

Claudio Moreira
Presidente

Ilmº Sr.
Conselheiro
Marcus Vinicius de Souza
Secretário de Assuntos Internacionais do
Ministério da Educação e Cultura
Esplanda dos Ministérios Bloco "L"
70.047 - Brasília - DF.

IOB/lcb.

CRONOL

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
FUNDAÇÃO MOVIMENTO BRASILEIRO DE ALFABETIZAÇÃO
MOBRAL

MOBRAL
SES
INDEXADO
N.º 0023

Do Presidente da Fundação MOBRAL

Ao Secretário de Assuntos Internacionais do Ministério da Educação e Cultura

Assunto: CTPD - Senegal
Relatório de Missão do MOBRAL.

Of. nº 419 /81/RJ/PRESI
Em 24 de agosto de 1981.

Senhor Secretário,

Tenho o prazer de encaminhar, em anexo, relatório a apresentado pelas técnicas Isabel de Orleans e Bragança e Carmen Perrota, relativo aos contatos que tiveram com autoridades senegalesas envolvidas em atividades de educação de adultos e de educação pré-escolar no Senegal.

Esses contatos foram solicitados pela Embaixada do Brasil em Dacar desejosa de atender ao interesse manifestado pelo Senegal em estreitar a cooperação técnica com o nosso país, nas áreas em que o MOBRAL atua.

Aproveito a oportunidade para renovar meus protestos de alta estima e consideração.

Claudio Moreira
Presidente

Ilmº Sr.
Conselheiro
Marcus Vinicius de Souza
Secretário de Assuntos Internacionais do
Ministério da Educação e Cultura
Esplanada dos Ministérios Bloco "L"
70.047 - Brasília - DF.

IOB/lcb.

mobral

INFORMAÇÕES / PARECERES / DESPACHOS

MOBRAL SES INDEXADO N.º 098 doc. 1

N: _____

FL: _____ DE _____

Dr. Wilson Coury

Encaminho 3 coleções dos documentos distribuídos no Seminário do INF, esclarecendo que o nº 1, documento apresentado pelo INF, foi a base das discussões. Deste documento também se extraíu as bases do 1º Documento do Seminário, encaminhado a SEC e cuja cópia receberemos posteriormente. O 2º documento do Seminário, conforme já expliquei a V.Sa. será proposta de constituição de 1 GT entre os órgãos do MEC e, inclusive, com participação efetiva no que diz respeito a recursos humanos e financeiros. Estou às ordens de V.Sa. para maiores explicações.

Sugiro que 1 coleção destes documentos (anexos) circule no DEOPE, uma para V.Sa. e outra para o DETED.

S.H.J. 20.06.83

MARIA LUIZA GONÇALVES CAVALCANTI

S.T. Anexo mais 1 coleção para o SEDOC

D. Maria Luiza

De acordo. Favor providenciar

Wilson B. Coury
Chefe do DEOPE
21/06/83

Ao SEDOC. 21.06.83

MARIA LUIZA GONÇALVES CAVALCANTI

UTILIZE O VERSO

MEC – FUNARTE
Instituto Nacional do Folclore

MOBRAL
SES
INDEXADO
N.º 098
doc. 2

nº 1

ENCONTRO PRODUÇÃO DE ARTESANATO POPULAR E IDENTIDADE CULTURAL

I. IDENTIDADE CULTURAL

Antes de abordar o tema específico deste Encontro, creio ser indicado oferecer uma breve introdução sobre o Instituto Nacional do Folclore.

O preâmbulo da Convenção de Londres, de 16 de novembro de 1946, que instituiu a UNESCO, determinou, em seu artigo sétimo, o estabelecimento, em cada país, de organismos compostos de Delegados Governamentais e de grupos interessados em educação, ciência e cultura, destinados a coordenar esforços nessas áreas. Foi o Brasil o primeiro país a dar corpo político à sua Comissão Nacional, através da criação do IBECC – Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura. Entre as Comissões Técnicas do IBECC, instituído em 1946, estava a Comissão Nacional do Folclore, criada no ano seguinte, da qual emanou, em 1958, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em 1980 incorporada à Fundação Nacional de Arte com o nome de Instituto Nacional do Folclore. A atuação deste órgão, que soma, na realidade, vinte e cinco anos de existência, pautou-se, prioritariamente, pela pesquisa e análise de fatos sociais.

Considerando o volume e o pioneirismo do trabalho realizado pelos folcloristas durante a longa existência do órgão, torna-se evidente a preocupação do Instituto Nacional do Folclore de incorporar à sua ação essa valiosa experiência.

Concomitantemente, é dever do Instituto corresponder, hoje, às exigências de reflexão conceitual e metodológica contemporâneas, entendendo as manifestações culturais geradas por comunidades rurais e urbanas de baixa renda num contexto amplo, que abrange desde as determinantes sócio-econômicas até o fazer inventivo de indivíduos, numa linha de trabalho eminentemente etnográfica.

Nesta perspectiva, no que tange ao nosso assunto, o Instituto Nacional do Folclore, através da Coordenação de Estudos e Pesquisas, do Núcleo de Cultura Material e do Museu de Folclore Edison Carneiro, busca empreender uma leitura etnográfica do produto artesanal e das relações do artesão com seu contexto social e natural, processos de produção do artesanato, tecnologias, tipologias dos objetos, seus aspectos simbólicos e funcionais e formas de comercialização. Há a preocupação de identificar o significado contemporâneo de um objeto como aspecto fundamental para a compreensão do circuito do fazer, usar e comercializar produtos procedentes dos trabalhos artesanais.

A própria Carta do Folclore Brasileiro de 1951, documento normativo dos estudos de folclore no Brasil, reconhece a conveniência de "assegurar-se o mais completo amparo às artes populares, ao artesanato e à indústria doméstica, auxiliando-se as iniciativas que digam respeito ao seu desenvolvimento e à proteção dos artistas populares", resguardadas, entretanto, as características regionais.

É longa, portanto, a preocupação deste órgão com o estudo da cultura material, entendida como parte integrante do Folclore.

Vicente Salles, em sua comunicação no II Encontro Nacional de Artesanato, Painel Integração e Função de Outros Organismos no PNDA, posicionou-se face ao artesanato, colocando que as artes e técnicas populares não devem ser desvinculadas dos hábitos, estilos de vida e costumes vigentes na área de sua produção, circulação e consumo, pois sua explicação está contida na própria cultura.

Outro documento, do Centro Nacional de Referência Cultural, do então IPHAN, ao discutir uma das questões que nos interessa aqui, a do artesanato e do desenvolvimento sócio-econômico, reafirma a necessidade de ter em conta a íntima relação que une a produção artesanal às identidades culturais específicas:

"Pensar o produto artesanal ou processo de produção artesanal isoladamente do contexto cultural em que se origina e a partir do qual se desenvolve, implica o não reconhecimento da fundamental relação entre esse processo e o produto e a cultura que lhe atribui significado e funcionalidade". (*Bases para um trabalho sobre o artesanato brasileiro hoje*, s/data).

Em consonância com as atuais Diretrizes para Operacionalização da Política Cultural do MEC, que objetivam uma reflexão e uma proposta de trabalho sobre o processo cultural brasileiro, o INF, no caso particular do artesanato, coloca-o dentro de uma conceituação ampla e abrangente de cultura, entendida como todo sistema interdependente de atividades humanas na sua dinâmica. O documento da SEC privilegia não só "os bens móveis e imóveis impregnados de valor histórico e/ou artístico, mas também toda uma gama importantíssima de comportamentos, de fazeres, de formas de percepção que, por estarem inseridos na dinâmica do cotidiano, não têm sido considerados na formula-

Levada ao extremo, essa lógica pode resultar na esclerose da humanidade, pois a diversidade é uma fonte indispensável de vitalidade para as sociedades e para toda a humanidade.

Mas, por uma espécie de reação a essa tendência, estamos assistindo ao aparecimento de uma nova e explosiva afirmação de especificidades. Em toda parte vemos comunidades étnicas ou nacionais, coletividades rurais ou urbanas, entidades culturais ou religiosas afirmando sua originalidade e procurando assumir e defender com vigor os traços que definem sua identidade.

A disposição de afirmar e de defender a identidade cultural parece ser agora uma das grandes forças motrizes da história. Longe de representar a retirada para um passado fechado e imutável, a nova atitude busca uma síntese viva, original e em constante renovação. A condição *sine qua non* do progresso das pessoas, grupos e nações é o sentido da identidade cultural, ele é a força que anima e orienta a vontade coletiva, a força que mobiliza recursos internos e faz da mudança necessária uma adaptação criadora.

Hoje se reconhece que o conceito de identidade cultural é a base do desenvolvimento, mas só recentemente isso foi aceito em sua plenitude pela comunidade internacional. Só foi nos últimos anos que a nossa maneira de ver o desenvolvimento, seus caminhos e suas metas adquiriu escopo e perspectiva. Inicialmente equacionado com o simples crescimento linear da economia — essencial, por certo, na medida em que o aumento da produção material é uma contribuição decisiva para a melhoria das condições de vida do povo, quando essa produção é distribuída eqüitativamente — o desenvolvimento passou a ser visto como um processo infinitamente mais complexo, abrangente e multidimensional, e que só será eficaz se baseado na vontade de cada sociedade de se realizar e exprimir corretamente a identidade que a marca.

"O desenvolvimento deve encontrar inspiração na cultura", diz a Declaração aprovada por unanimidade na Conferência de Bogotá (1978). A UNESCO prosseguiu nesse esforço de longo prazo com a Conferência do México (26 de julho — 5 de agosto), na qual se fez um balanço da "primeira década do desenvolvimento cultural" e se procurou "traçar diretrizes para o futuro", calcadas em idêntico princípio.

É patente a adequação do princípio da *valorização dos bens culturais ainda não consagrados* às metas do INF. No que toca ao artesanato, interessa-nos identificar qual seja a relação do artesão com o seu produto, e sua maneira de ver o seu próprio mercado.

Para a SEC do MEC, enfim, interessa identificar *quem* produz o artesanato, *como* o produz, *para quem* é produzido, *em que momento* histórico isto se dá e *em que situação* se encontra o produtor.

M'Bow manifestou-se lucidamente com relação a isto, afirmando que quem precisa "tomar consciência de seu próprio patrimônio e de que a cultura popular não é manifestação meramente folclórica é a elite, freqüentemente formada em outras escolas e às vezes vacilante quanto à sua identidade".

O princípio da *proteção do produto cultural brasileiro* aplica-se com justeza à discussão da questão do apoio oficial ao artesanato, uma vez que coloca a preocupação de defesa deste produto no contexto da disputa do mercado nacional. "O estímulo à criação cultural não deve perder de vista as condições concretas de distribuição e difusão, nem sempre presididas pelo necessário interesse em valorizar a cultura brasileira".

O mesmo princípio enfatiza ser fundamental buscar-se meios para que a comunidade possa deter não só o uso e o benefício, mas também o gerenciamento da produção e da preservação dos bens culturais que produz ou de que está próxima, com o apoio dos órgãos competentes para a efetivação deste trabalho.

Dizem igualmente respeito ao apoio ao artesanato os seguintes indicadores da linha programática *Estímulo à criação, produção e difusão cultural:*

— respeito às especificidades locais e regionais de caráter histórico, sócio-econômico e ecológico dos diferentes contextos em que elas se desenvolvem;

— estímulo e apoio ao desenvolvimento de tecnologias próprias que viabilizem a produção e a difusão dos bens culturais, bem como aos mecanismos capazes de gerar uma justa remuneração à produção desses bens, uma das formas de assegurar a sua continuidade;

— estímulo à formulação de legislação que vise à proteção dos bens culturais, à produção cultural e à autoria;

— ativação dos mecanismos existentes de registro e circulação dos bens culturais, com ênfase à sua difusão nos veículos de rádio e televisão, sobretudo os da rede oficial e estímulos à criação de mecanismos de caráter alternativo.

A linha programática *preservação dos bens culturais em sua dinâmica* compreende o melhor conhecimento das referências básicas da cultura brasileira para adequadamente proteger e preser-

var os bens culturais em sua correlação com os contextos culturais em que estão inseridos, de modo a que a ação oficial sirva de suporte ao interesse das comunidades.

O Projeto Artesanato Brasileiro, do Núcleo de Cultura Material, do INF, desenvolve ações que objetivam, como preconizado por esta linha: identificar, estudar, documentar, compreender e valorizar manifestações artesanais que reiteram e ampliam este repertório simbólico brasileiro, aí entendido o conhecimento técnico imerso e enraizado em grupos sociais ou estratos sócio-culturais específicos.

Embora o INF esteja consciente de que, num Encontro voltado para o debate de um tema específico como Produção de Artesanato Popular e Identidade Cultural, não poderemos nos estender em discussões bizantinas sobre o conceito de matéria tão complexa como o "popular", o "erudito", "arte", "artesanato", é, não obstante, indispensável procurarmos situar estas noções na abertura de nossos trabalhos.

Uma das principais instâncias a ser abordada neste caso é a própria conceituação do que se deseja significar por *folclórico* ou *popular.* Embora por razões operativas, de cunho administrativo, a expressão *cultura popular* possa manter-se no singular, deixa-se claro que, em território de formação social tão diversificada como o do Brasil, visa-se avaliar tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos. Em nenhum momento se conceituará o *popular* como uma categoria indistinta, nivelada por uma oposição ao *erudito,* ou o equivalente a uma cultura de elite.

Sabe-se, na realidade, que é cada vez mais difícil estabelecer os contornos entre as esferas do popular e do culto, que até o século passado eram traçados com diferenciação bem mais nítida. Com a propagação acelerada do ethos urbano, veiculado pelos processos de difusão da civilização industrial, a mudança que se opera nos diversos segmentos da população de um país em desenvolvimento é profunda, ocasionando modificações nas suas visões de mundo e de vida, com inevitáveis reflexos sobre as suas culturas.

Diferencia-se essa cultura de massa, também consumida pelo povo, daquela que se manifesta como o resultado de uma experiência vivida coletivamente por grupos sociais de maneira profunda e participante, ativa. Tratam-se aqui de modos de ser e viver do povo, daquela riqueza de ver, de pensar e de dizer que ainda não foi explorada devidamente pelas ciências humanas. Procuramos no Instituto Nacional do Folclore relacionar o popular às demais formas culturais vigentes, eruditas e de comunicação de massa, para que se possa, confrontando-as com um determinado *popular* ou *folclórico,* esclarecer melhor sobre a real fisionomia e significado deste, e facultar o estabelecimento de semelhanças e dessemelhanças.

No que diz respeito às artes populares, há a preocupação permanente de deixar patente tanto o seu caráter tradicional como os seus aspectos de transformação, filtrados pela ação e pelo comportamento dos grupos que as produzem.

Hoje, a conceituação de uma *arte popular,* por oposição a uma *arte erudita,* constitui objeto de inúmeras especulações. Há quem considere a arte popular como uma forma de contracultura em relação à erudita, e há os que a definem, no extremo oposto, como uma imitação rústica dos modelos acadêmicos. Há os que a julgam um potencial de expressão quantitativa, onde se poderá interferir visando unicamente aumento de produção, sem atentar para que a não-consideração dos aspectos culturais acarretará fatalmente a descaracterização de sua *identidade* ou "tipicidade" verdadeira, e conseqüente perda de uma qualidade fundamental exigida pelo seu mercado. E, finalmente, os que imaginam as artes populares como inalteráveis através dos tempos, testemunho a manter de extintas idades áureas, numa visão purista.

Importa, contudo, é perceber como os próprios artesãos definem os seus produtos e a própria noção de "arte", para que possamos, com as suas categorias, chegar a uma taxonomia que não seja etnocêntrica.

Um artesão de jóias de ouro produzidas em Juazeiro do Norte, Ceará, define desta forma sua arte: "As artes são a arte de ourives, arte de sapateiro, de funileiro, marceneiro, espingarda, ferreiro, pedreiro, carroceiro, (...)Flandereiro, madeira: são os imaginários. Gesso, oleiro, louceira, é a louceira porque é mais para mulher. Chapéu de palha, também é mais próprio para mulher, fogueteiro, boneca de pano. Essas são as artes, tem é muita, agora é arte porque fazem à mão e não na máquina". Outro depoimento local: "Qualquer um que desempenha um papel sozinho é artista" (V. Maria Rosilene Barbosa Alvim, Artesanato, Tradição e Mudança Social).

Assim vemos que, independentemente da consciência de criação, diversos critérios interagem nestas definições: o do fazer artesanal, o da divisão sexual do trabalho, o do saber técnico, numa permanente imbricação de utilidade e beleza.

Percebemos que para o entendimento correto tanto das artes populares como das tribais, é preciso aprender a vê-las de *dentro,* já que não há, naturalmente, por parte de seus emissores, uma

classificação dessas manifestações culturais como pertencendo a gêneros estabelecidos por nós como pintura, escultura, desenho, assemblagem, gravura, etc.

Em que gênero classificaríamos por exemplo um "couro" do ritual do bumba-meu-boi do Maranhão, que é veludo cortado, costurado, bordado com miçangas coloridas, ajustado em armação de madeira e depois vestido por um indivíduo numa cerimônia em que o canto, a dança, o drama são todos de igual importância ao da sua configuração material? Este "couro" não será nem uma escultura, nem uma pintura (grande parte de seu veludo é preenchido pelo cromatismo vibrante de figuras bordadas).

A verdadeira aproximação que nos cabe fazer, portanto, é indagar por quem, como, para quem, onde, para que estes objetos são produzidos. É preciso, portanto, recorrer às fontes, para conferir sentido específico a essas produções. Ver como fabricantes e usuários nomeiam matérias e técnicas. Como eles as distinguem e identificam. Em uma pesquisa da cultura material isto corresponde a fazer a listagem dos gêneros e a enumeração das obras produzidas por cada grupo, segundo regras de identificação próprias ao mesmo e segundo os princípios de avaliação dos seus agentes. E, em um segundo momento, proceder, conforme recomenda Jean Cuisenier, ao relacionamento entre os *gêneros* por eles definidos e as *formas* produzidas pelas diversas técnicas.

O fato é que se tornou cada vez mais difícil, numa sociedade complexa, definir um limite entre a esfera popular e a culta, que até inícios do século passado mantinham um certo delineamento, na sua interação no cotidiano.

Ao tocarmos na questão tradição/modernidade, queremos tornar patente que não interessa ao INF a compreensão da cultura sem a história, cultura vista como um mero produto, sem o trabalho científico da pesquisa que afira os modos de vida, os valores e as perspectivas dos grupos sociais que a geram. Interessa considerar uma cultura popular, como refere Carlos Rodrigues Brandão, "que mesmo quando resultante de expropriações e imposições no passado, resiste como modo de pensar, sentir e fazer do povo", e não como algo a-histórico, que se deva preservar e proteger como um objeto sem sujeito.

Assim, não encaramos o "tradicional" como resíduo do passado, e sim como um conjunto de práticas sociais e culturais materialmente presentes e que se reproduzem através do trabalho e do poder de recriação de seus agentes.

Não encaramos, portanto, a tradição como fator de imobilismo ou de defesa de uma "pureza" idealizada, o que teria como resultado uma tentativa de aprisionamento das manifestações vivas de uma comunidade sob o invólucro de um esteticista nostálgico.

A etnografia do INF também não se faz, hoje, em torno do "exótico" ou do "pitoresco", que podiam assinalar para públicos pouco familiarizados com as culturas de um povo um caráter de espetáculo, de manifestações isoladas. Hoje, o INF procura relacionar as manifestações culturais com a sociedade e suas instituições.

Para dar um exemplo da complexidade que o problema oferece, e da necessidade de uma observação atenta do contexto social e natural em que os artesanatos ocorrem, é suficiente citar, a título de exemplo, quatro faixas contemporâneas de representações da cultura material do povo.

Veremos que numa primeira faixa estarão os objetos confeccionados e absorvidos por um mesmo segmento da população. Estão neste caso os ex-votos ou *milagres* do sertão nordestino, esculpidos até hoje em madeira. Como as *carrancas* de proa das embarcações sanfranciscanas de meados do século passado e início deste, os ex-votos têm finalidade exclusivamente ritual.

Neste nível em que o artesanato é absorvido pelo próprio grupo que o produz, vamos encontrar ainda grandes séries de objetos onde a função da utilidade é indissociável da noção de beleza, a arte inseparável da vida. Estes testemunhos materiais encontram-se integrados ao espaço doméstico, ao espaço do trabalho rural, à ecologia local. As atividades que compreendem técnicas de produção como a agricultura, a criação de animais ou a pesca, e os artesanatos delas decorrentes, evidenciam vínculo estreito com a organização social e a economia local ou regional. Tal é o caso da louça utilitária de Porto Real do Colégio, em Alagoas; dos covos para peixe do litoral do Estado do Rio, das selas de couro e cangas para animais do nordeste, sul, sudeste e centro-oeste, enfim de um sem-número de artesanatos tradicionais que, permitindo a invenção pessoal, guardam, por isso mesmo, uma diferenciada uniformidade.

Numa segunda faixa estão, por exemplo, artífices pertencentes a comunidades ligadas, ou recentemente ligadas, a sistemas pré-industriais, com tradição do artesanto que exercem. Têm esses artífices, como denominador comum, no processo de comercialização das suas peças, a modificação do comprador. Este aparece agora ligado à indústria do turismo, já não é mais o usuário vicinal, regional. A alteração do pólo comprador ocasionou na produção destes artífices diversas modificações. No

caso dos bonequeiros, figureiros e oleiras que trabalham com o barro, como no Alto do Moura, Caruaru/PE ou no Vale do Paraíba/SP, estas transformações se traduzem, num primeiro momento, por maior individualização formal, em contraposição à maior uniformidade de peças produzidas pela geração anterior.

Numa terceira faixa estaria a produção ainda mais individualizada de Nhô Caboclo e Vitalino (Pernambuco), de um Antonio Poteiro (Goiás), de um G.T.O. (Geraldo Telles de Oliveira, Minas Gerais), comercializada em galerias de arte do Rio de Janeiro e São Paulo, e destinada a clientela de alto poder aquisitivo. Tendo migrado para grandes centros urbanos, e retornando ou não à própria terra, o fato é que estes indivíduos sofreram o impacto da civilização industrial de maneira muito vincada.

Liminares entre a cultura onde se formaram e a que consome a sua arte — em geral adquirida pelas pessoas da norma culta, com razoável poder aquisitivo das macrometrópoles — eles patenteiam participar de um processo de mudança enfatizado pelas migrações internas que todos realizaram, objetivado na sua individualíssima criação. No entanto, a leitura das suas produções, exatamente por se encontrarem *entre,* é acessível tanto à norma popular quanto à erudita. Longe de constituírem fenômenos isolados, exprimem a condição de vastíssimo contingente da população brasileira, envolvida no referido processo de mudança. A sua produção é expoente da situação desses grupos sociais, exatamente como a obra dos artistas "cultos" que souberam manter a sua integridade reflete a consciência e o inconsciente do seu meio. Participam, portanto, num mesmo pé de igualdade, de um mesmo momento histórico, a que apresentam uma contribuição de idêntica relevância, muitas vezes de superior qualidade expressiva à da norma culta.

Ocorrem casos no Brasil em que identificamos uma quarta faixa. Trata-se do aceleramento provocado da produção artesanal por intervenções externas à comunidade, visando à melhoria de vida do artesão através da intensificação da produção — onde o valor predominante é o da *quantidade* — com o objetivo de abertura maior nos mercados internos e externos. Tais procedimentos, que não levam em consideração os contextos específicos dos artesãos, tendem a homogeneizar a sua produção através de interferências abruptas na tecnologia, no ritmo de trabalho, quando não diretamente efetuadas através da imposição de cópia de modelos alheios à cultura local, ou da alteração dos tipos de produtos.

Nesta tentativa esquemática de procurar evidenciar a complexa tarefa de dar conta das diversidades culturais do país, o que desejamos naturalmente enfatizar é que os universos culturais devem ser entendidos como *sistemas,* um todo coerente, possuidores de *códigos* carregados de *significados* próprios.

II. PRODUÇÃO DE ARTESANATO POPULAR

Atendendo ao tema deste Encontro, passaremos a abordar agora a questão da produção através de casos que constam de registros efetuados de maneira sistemática no decorrer das pesquisas de campo realizadas pelo Núcleo de Cultura Material deste Instituto. Deve-se ressaltar que a amostragem destes casos não tem a pretensão de esgotar o assunto, que está em aberto para a discussão dos participantes deste Encontro.

A produção do artesanato é um processo que implica o cumprimento de etapas que compreendem obtenção e tratamentos específicos das matérias-primas, exercício de tecnologias apropriadas, utilização, formas de escoamento, dentro de uma organização própria de trabalho, observada a motivação do fazer: fazer para usar, fazer para vender na feira local, fazer para atender a encomendas de fora, fazer para satisfazer uma necessidade de realização, de prazer, de lazer.

É sabido que uma das características do artesanato é o emprego, predominante por parte de quem o faz, de matéria-prima de fácil alcance, conseguida por extração gratuita ou mediante pequeno pagamento.

Matéria-prima extraída e tratada de maneira própria de acordo com a técnica empregada e com o tipo de produto a ser feito. O barro depois de retirado do barreiro e transportado para o local de trabalho do artesão deve ser amassado, pisado, limpo, peneirado, preparado para que adquira a liga desejada, para depois ser manipulado, usando técnicas de maior ou menor sofisticação — uso do rolo ou torno. O algodão precisa ser descaroçado, batido com as flechas e no arco, cardado, fiado no fuso ou na roda, transformado em meadas, tingido para então estar pronto o fio para ser usado nos teares.

As matérias-primas industrializadas, semi ou inteiramente prontas para uso, encontradas com facilidade na própria localidade pelo artesão no seu trabalho, sobretudo no que se refere ao fio de lã de algodão, para a tecelagem, bordados e rendas e às madeiras ou ao couro têm tido emprego freqüente pelos artesãos. Tal fato ocorre já em função de uma produção maior, mesmo que de caráter

doméstico, mas que visa não só o autoconsumo, mas a venda de um excedente para a comunidade ou o atendimento a encomendas.

Também a matéria-prima sob a forma de reciclagem, lixo industrial predominantemente, tem grande ocorrência em periferias de centros urbanos, caracterizando uma categoria de material de custo baixo ou nenhum, revelando ainda novas possibilidades de transformação em objetos úteis, funcionais, para autoconsumo, para a comunidade, ou mesmo fora do consumo externo. Retalhos de fábrica de tecidos, ou mesmo de roupas em desuso, transformam-se em tapetes, cobertas, substituindo o fio de algodão ou de lã como matéria-prima. Latas de óleo ou de outros produtos industrializados, principalmente comestíveis, são comumente transformados em canecas, brinquedos, candeeiros e outros produtos e têm uso para o próprio artesão, sua família, a comunidade e mesmo para o consumidor externo.

Como ocorrência marcante os *brinquedos de lata* têm uso pelas crianças, sendo comumente encontrados nas feiras populares sob a forma de miniaturas de mobílias, utensílios de cozinha, carros, caminhões, roda-gigante, entre outros.

Cabe ressaltar que, no tocante às matérias-primas naturais: barro, fibras, madeira, por exemplo, ocorre a sua obtenção por meio de extração pura e simples e portanto gratuita, ou por aquisição. A mera extração desses materiais, sem uma preocupação de reposição, levará à depredação do meio ambiente, podendo mesmo ocorrer a escassez da matéria-prima. Tal fato acontece, por exemplo, no tocante aos barreiros, à utilização de certas qualidades de madeira e de fibra que levará, conseqüentemente, à erosão do solo e ao desmatamento.

Algumas vezes, o impedimento do acesso à matéria-prima decorre do fato de os locais de extração serem isolados pelos seus proprietários, que passam a cobrar, ou mesmo a não consentir em sua exploração.

Assim, a aquisição da matéria-prima é fator que implica diretamente um investimento de capital, por parte do artesão, agindo fortemente na produção e na comercialização. Para o uso dos instrumentos de trabalho e de posturas próprias, segue o artesão seus modelos culturais, que estão impregnados de elementos de seu meio ambiente e do seu próprio lastro étnico.

Modelos culturais vêem-se incorporados naturalmente e, no caso das técnicas para a produção artesanal, estas são aprendidas informalmente de modo não-formal, quase sempre pela observação e experimentação. Tal aprendizado ocorre naturalmente, no âmbito da família, quando a criança começa a dividir, de maneira informal e rotineira, com os adultos, etapas do trabalho, em verdadeira iniciação ao conhecimento da técnica. Pode ocorrer também o aprendizado orientado por um artesão reconhecido na comunidade que transmite seus conhecimentos técnicos para o aprendiz.

A produção é sempre condicionada às possibilidades do material, do conhecimento técnico e da própria organização do trabalho em função do fazer artesanal como atividade secundária do agricultor, do pescador, entre outros, ou pode mesmo assumir o sentido de atividade econômica principal.

Na zona rural, o artesanato é uma das poucas alternativas que fica como alternativa ao desemprego, constituindo o único trabalho nos períodos de entressafra.

Em função das técnicas e dos tipos de produtos, o trabalho artesanal assume características próprias de organização. Esta organização poderá apresentar-se de maneira não-formal ou formal, como se observa hoje no quadro amplo do artesanato no Brasil, norteado por faixas etárias, divisão sexual do trabalho, formação de líderes naturais das comunidades, por sistemas empresariais, por formas associativistas e outras.

O resultado do trabalho artesanal pode destinar-se ao autoconsumo da família nuclear, ao consumo pela comunidade e ao consumo externo.

A forma familiar de produção onde o artesão possui a sua ferramenta e trabalha domiciliarmente pode ser ilustrada pela tecedeira que, ao fazer cobertas, por exemplo, para seu uso, — enxoval para membros de sua família, dedica a este trabalho quase sempre o tempo que lhe resta das atividades da casa e algumas vezes da roça, podendo contar inclusive com a participação de outras pessoas, filhos, marido, vizinhos, não necessariamente fiandeiras e tecelões, mas que podem cumprir tarefas mais simplificadas como o descaroçar do algodão, abrir a lã, encher canelinhas.

Outro caso significativo é aquele em que a partir da estrutura da organização familiar há a ampliação da força de trabalho com o objetivo de aumentar a produção.

As oficinas domésticas de redes, onde a organização familiar atua para o controle da produção, funcionam também na manutenção da qualidade do produto. O que é tecido constitui-se num bem desejado por esta organização familiar. Assim, verdadeiras estruturas de hierarquia social

das oficinas de rede se repetem enquanto modelo de organização em muitos pontos do Nordeste, o que foi amplamente constatado nos estados da Paraíba e do Ceará. A família nuclear composta de pai, mãe e filhos, todos artesãos, ou conhecedores profundos de cada etapa do trabalho, atuam na supervisão técnica dos muitos serviços que compõem uma oficina doméstica de rede. O prédio destinado à oficina é quase sempre uma construção geminada à casa dos donos ou muito próxima, ou na mesma rua. Um exemplo peculiar desse caso é o da oficina que surge como uma ampliação natural da casa que abrigava um tear e o aumento da produção que implicou outros teares, outras construções, mais pessoas trabalhando, resultando na estrutura da oficina; ou então houve a intencionalidade em organizar uma atividade dessa monta, reunindo teares, tecelões, encomendando às artesãs especializadas os acabamentos.

O trabalho associativista busca a união de esforços para beneficiar aqueles que, numa mesma comunidade ou numa região, realizam trabalhos afins, buscando soluções comuns para problemas comuns, como, principalmente, obtenção de matéria-prima e formas de escoamento da produção.

Como um exemplo, citaremos o trabalho desenvolvido pelo Clube Artesanal no Município de Mostardas, Rio Grande do Sul. Trata-se de interessante caso de organização associativista, onde as artesãs, em organizada divisão de tarefas, desempenham todas as etapas do processo do fiar e do tecer a lã. Aí, os momentos do trabalho têm ordenação quando as artesãs, conhecedoras do rigor e da tradição de como tratar a lã e usar o tear, mantêm cuidados próprios no lavar, tingir, fiar e tecer os produtos para garantir a qualidade exigida pelo centenário costume de tecer e usar os produtos de Mostardas. Quem assumiu o controle desse organizado sistema de trabalho foi o próprio município de Mostardas, oferecendo a casa, sua manutenção e um funcionário responsável pela contabilidade. Cabe assinalar que o que fazer e como fazer, implicando a aquisição de matéria-prima e linha de produtos é pertinente às artesãs que, em suas tarefas, realizam o que é encomendado ou o que é conveniente para o consumo local ou fora da comunidade. As artesãs diariamente trabalham em sistema de horário integral, havendo folga para o almoço, em jornada de oito horas, aproximadamente. Dessa maneira, um grupo pequeno, dez artesãs em média, se ocupa de todo o processo das técnicas de tratar a lã, fiar e tecer. À disposição das tecedeiras existem dois teares horizontais. O que é produzido adquire consumo na comunidade ou é vinculado a encomendas ou pessoas que compram e vendem em outras localidades. Os lucros das vendas dos produtos são divididos igualmente por todas as artesãs, havendo uma verdadeira ação comunal, sem distinção para quem fia ou tece, recebendo cada uma a mesma parcela resultante das vendas, sem qualquer participação no lucro por parte da Prefeitura.

Outra ocorrência é a organização do trabalho voltado predominantemente para um consumo extracomunidade e que busca a atender às necessidades do mercado, determinando, assim, escolhas de tipos de produtos ou adequações destes em alguns casos. E o caso de oleiros de Maragogipinho, Recôncavo da Bahia, que têm olarias com matéria-prima e produtos estocados, com grupos de artesãos que desempenham tarefas determinadas, no espaço da olaria ou não, como é o caso da etapa da pintura da peça que poderá acontecer na casa da artesã. Para o escoamento desta linha de produtos o transporte e o local da venda, no caso o Mercado São Joaquim em Salvador, são indispensáveis para a continuidade do próprio tipo de atividade artesanal.

Como vemos, aspecto de grande importância no processo de produção é o referente à comercialização nas suas várias formas. Nos casos de uma produção doméstica, as encomendas feitas diretamente ao artesão por pessoas da comunidade ou de fora e as vendas em feiras e mercados locais assumem o escoamento da produção.

Descreveremos uma outra situação onde produção e comercialização estão estreitamente vinculadas:

No Estado do Mato Grosso, nos pólos de tecelagem onde as ações da Casa do Artesão se estabelecem, o regime de encomendas reativou os trabalhos no tear, visto que a técnica de tecer encontrava-se em franco desaparecimento. As localidades de Limpo Grande e Várzea Grande são exemplos de importantes pólos produtores de redes de dormir e tapetes. Atraídas pelo bom preço de venda as artesãs passaram a produzir, garantindo assim o seu sustento e a ampliação da renda familiar. O que é produzido é coletado pela Casa do Artesão da Fundação Pró-Sol, do governo do Estado do Mato Grosso. As peças são comercializadas em loja da própria fundação, que é especializada em produtos artesanais do Estado. O processo da encomenda é realizado pelos técnicos da Casa do Artesão, que fornecem o fio industrializado e tingido às tecedeiras, gerando vínculo com a instituição. A coleta do produto neste caso poderá ser por compra ou por consignação, com o preço estabelecido pela Casa do Artesão, não só no tocante ao pagamento à artesã como ao preço para o consumidor externo.

A tradição imprime às feiras e aos mercados populares funções de canais de comércio e distribuição de alimentos e produtos artesanais. Isto determina a grande ocorrência de lavradores, artesãos, outros produtores e comerciantes que vão a estes locais de consumo para oferecer o resultado do seu trabalho e adquirir o que lhes é necessário.

A feira de Caldas do Cipó, por exemplo, que acontece nessa cidade da Bahia, congrega tudo que uma feira interiorana pode oferecer: comida, música, carnes, fumo de rolo, muitos animais de montaria descansando à sombra e muito artesanato. Aí se reúnem as *redeiras,* cada uma com a sua produção semanal, quinzenal, ou mesmo mensal, e se colocam em grupos expondo seus produtos nas calçadas ou estendidos mesmo nas ruas.

Em Cipó, não apenas comparecem os artesãos da cidade, como também o pessoal proveniente de Itapicuru, Olhos D'Água, Trenhenhé, Tucano e outras localidades. A produção redeira ocorre em pequenas propriedades ou nas fazendas de gado, onde ficam as tecedeiras trabalhando, produzindo para vender em Cipó, em sua tradicional feira.

Outra forma de comercialização à qual, muitas vezes, os artesãos vêem-se submetidos, é a que é feita pelo intermediário. Intermediário que pode ser pessoa da própria comunidade ou de fora. Trata-se de pessoa que adquire a peça junto ao artesão para revendê-la inclusive em feiras e mercados dentro das próprias comunidades ou em outras localidades, quase sempre centros urbanos. A intermediação não atua apenas no comércio do objeto, mas também em muitos casos influi no tipo do produto e no processo do trabalho, ocorrendo inclusive aceleração de tarefas para o cumprimento, por parte do artesão, do compromisso assumido com o intermediário. Este, muitas vezes, pode exercer o monopólio da venda dos produtos.

Feiras de artesanato, de âmbito nacional, regional e municipal, pontos de venda e outros mecanismos de difusão e de comércio, promovidos por instituições governamentais ou entidades privadas, têm como objetivo a produção de manifestações artesanais em geral. Muitas vezes as encomendas dos organizadores dessas promoções interferem no processo do trabalho artesanal e até mesmo influem na escolha de tipos de produtos mais facilmente comercializáveis. Para o atendimento dessa demanda, os artesãos podem até simplificar seus trabalhos. Esse tipo de apoio deve ser cuidadosamente avaliado neste Encontro.

Outro exemplo de instituição que trata da comercialização do artesanato é a Codevale, Comissão Estadual de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, que em seu programa de desenvolvimento da região faz um trabalho de apoio ao artesanato local, garantindo o escoamento da produção, por pagamento direto. O que é coletado é comercializado em Belo Horizonte e em São Paulo, em loja própria da Codevale. Esta ação não implica encomendas ou monopólio de compra, podendo o artesão vender seu produto a quem quiser. Importante observar que o preço da venda da peça é determinado pelo artesão e o pagamento é integral no ato da transação da compra. A garantia da aquisição do que é feito gera novos produtos, menores e mais simplificados, possibilitando uma maior quantidade e maior rentabilidade, levando-se em conta o volume da matéria-prima e do tempo dedicado ao trabalho. Assim, almofadas, caminhos de mesa, bolsas, tapetinhos, panôs, aparecem na linha de produção ao lado da tradicional coberta. Esta ação da Codevale tem possibilitado aos artesãos elevar a qualidade do seu nível de vida, o que se reflete no enriquecimento da dieta alimentar, através da compra de vacas para fornecimento de leite, bem como na melhoria das condições de moradia. Uma ação deste tipo favoreceu também a associação espontânea dos diversos grupos de artífices.

O antropólogo Nelson Graburn, em prefácio a *Ethnic and Tourist Art,* chama a atenção para a industrialização estandardizada da Euro-América, fazendo que a demanda de singularidade se torne cada vez maior.

Há prestígio na associação aos artefatos populares, pela sua remissão ao turismo internacional, a culturas submetidas ou até mesmo ao saber acadêmico, numa permanente busca de *status*

Documento do governo recém-elaborado este ano no Maranhão, com a participação da assessora do INF, considera ainda as seguintes ocorrências em relação ao artesanato:

Há em curso, ainda, diferentes planos para a comercialização do artesanato que são traçados sem uma consulta prévia às comunidades.

Planos de aumento da produção e exportação são realizados à revelia das comunidades envolvidas.

Macroprojetos de comercialização que privilegiam o mercado externo gerado através de propaganda não levam em consideração as questões municipais específicas.

São realizadas feiras a nível nacional onde raramente o artesão está envolvido.

Os empréstimos bancários geralmente são oferecidos ao artesão que produza mais, e cujo produto seja mais vendável no mercado sem consulta aos demais artesãos.

A antropóloga Ana Heye, coordenadora do projeto "Etnografia e Emprego Social da Tecnologia" do Departamento de Antropologia da UFRJ, classifica as manifestações "artesanato" nas categorias *comercializada* e *não-comercializada*. Diz ela:

"Para evitar classificações de cunho "estetizante" onde os perigos da subjetividade e do elitismo estão mais presentes, e também por julgarmos essencial considerar estas manifestações da cultura material dentro do seu contexto social e econômico, preferimos classificá-las nas categorias comercializada e não-comercializada. Por não-comercializado entendemos objetos que não entram no circuito de mercado fazendo parte, por exemplo, da economia interna de uma fazenda onde são feitos e usados; certos objetos feitos com fim devocional, como os palácios-presépio de Augusto de Azevedo, e itens feitos para dar de presente ou pagar favores. Há porém objetos de uso devocional que são comercializados que estão a meio caminho entre o sagrado e o profano, por exemplo a santa de cobre e madeira.

Também na cestaria a produção pode ser comercializada tanto para uso tradicional da região (peneiras para café, fubá, arroz, etc.) como para destinação localmente denominada "de enfeite". Esta expressão corresponde à tradução de um modelo "urbano" da concepção do objeto artesanal que implica na perda de sua função utilitária. Quando uma peneira para lavar arroz, por exemplo, é vendida para destinar-se a suporte de arranjo de flores, muda sua função, mas não sua forma. Em outras instâncias, sem que ocorram mudanças no material e na técnica tradicional, muda a forma do cesto para atender às novas finalidades criadas pela demanda do consumidor. O exemplo mais claro disto são os cestos para "arranjo de neném" e dos cestos para guardar jornais e revistas, feitos por Margarida Maria da Silva Braga, de Werneck."

III – SUGESTÕES PARA DISCUSSÃO

Em primeiro lugar, partindo da assunção do fato de que não será pertinente fazer distinção entre o "artesanato utilitário", onde haveria pouca ou quase nenhuma fruição estética, e o "artesanato considerado como arte", onde uma intenção criadora prevaleceria sobre a elaboração da forma, aí entendida como um domínio da técnica, queremos colocar que em ambos os casos, ainda que de maneiras diferentes, há competência técnica e gosto no ato de criar. A tendência a desvalorizar os ofícios mecânicos na sociedade ocidental é antiga, prendendo-se, possivelmente, ao preconceito para com o trabalho servil. Foi a partir da Renascença que este tipo de categoria – arte – passou a ganhar corpo. E não foi por acaso que surgiu na Renascença o conceito do artista como indivíduo superior, entregue a especulações elevadas, singularizado entre os seres humanos como protótipo do original e do raro. Com este conceito de artista, implantou-se idêntica definição de arte como elaboração do pensamento criador das elites cultivadas.

No entanto, vemos que outras culturas, populares ou tribais, não utilizam este conceito de arte, e que não dissociam o seu viver do seu fazer. É descabido classificarmos um artesanato como "utilitário" ou "artístico", pois, como bem observa Octavio Paz,

> "Jarro de vidro, cesto de vime, "huipil" de algodão, gamela de madeira, objetos soberbos, não por causa de sua utilidade mas graças a ela. A beleza vem por acréscimo; como as flores, o perfume e a cor. Sua beleza é inseparável de sua função: estes objetos são belos porque são úteis. Os artesanatos participam de um mundo anterior à separação entre o belo e o útil".

Há um ponto sobre o qual todos os especialistas se encontram de acordo: o sentimento da forma, com a conseqüente apreciação estética que engendra, está inextricavelmente imbricado ao grau de destreza técnica.

A vontade de beleza – *Kunstwollen* – ao exercitar-se contra a resistência dos materiais, faria surgir e concretizarem-se as formas, na concepção de Alois Riegl.

Franz Boas, sem contrariar as asserções de Riegl, modifica-as no sentido de atribuir ao artista das sociedades "primitivas" uma condição que também é válida para o artista "civilizado". Não basta uma intenção de beleza, afirma ele, para a consecução de uma obra de arte. É essencial um domínio crescente da técnica, que pressupõe um controle gradual do elenco de gestos que desencadeará o surgimento das formas.

O que chamamos de arte advirá portanto, segundo Boas, das pesquisas técnicas e da expressão das emoções e do pensamento. A existência de um "estilo" estaria assim condicionada à estabilidade da forma daqueles artefatos de uso socialmente reconhecida por um grupo.

A estabilidade das formas dependerá, por sua vez, da manutenção de uma boa técnica, ou, em alguns casos, da familiarização com o tratamento de determinados materiais.

No entanto, embora uma arte pressuponha o perfeito exercício de uma técnica, nem toda técnica bem exercida será necessariamente uma arte, já que o objeto estético, conforme aponta Mauss, é reconhecível pela presença de uma noção mais complicada do que aquela exclusiva de utilidade.

É preciso não esquecer, contudo, que ao analisar seus aspectos estéticos, estaremos avaliando apenas um dos seus componentes, que coexiste com o técnico, o ritual, o econômico.

Dessa forma, muitas vezes o que alguns chamam de "aspectos decorativos" participam no mesmo nível de importância da "utilidade" de uma peça, além de constituírem uma de suas marcas culturais. Entre os Mehináku, por exemplo, a decoração de uma louça de barro constitui para o índio elemento essencial à integridade do objeto, sem o qual ele não estaria completo para o uso.

Dificilmente um oleiro do Rio Vermelho, na Bahia, por exemplo, também considerará completos um pote ou panela sem os seus belíssimos desenhos em tauá.

Da mesma maneira, os desenhos mais belos pintados nas panelas Waurá estão exatamente na base das mesmas, que fica sobre o chão, e, portanto, nunca visível. Disto se depreende que estes desenhos não são "ornamentais", no sentido que atribuímos a esta palavra.

Tanto para as artes populares quanto para as tribais, é o conceito de *fato social total* que permite abranger a vida e a visão de mundo em toda a sua plenitude, nos seus aspectos sociais, econômicos, políticos, jurídicos e religiosos.

Fazemos ainda estas considerações para deixar bem claro que em nenhum momento tem o INF a intenção de supervalorizar o "cultural" em detrimento do "econômico" ou de qualquer outro fator integrante da vida social. Assim, não nos qualificamos como portadores de uma visão "culturalista" ou "folclorizante", que ignoraria o valor dos fatores sócio-econômicos na avaliação de qualquer manifestação da cultura do povo.

Por outro lado, não podemos aceitar uma visão que absolutize os fatores econômicos, minimizando e desconhecendo o conteúdo cultural destas manifestações.

Fica patente ainda que, ao falarmos em proteção do produto cultural brasileiro, não preconizamos uma atitude "preservacionista", que pressupõe imobilismo na conservação inalterável de padrões de comportamento e de tecnologias. Muito pelo contrário, sabemos que o país atravessa um período de vincada mudança social, e que é necessário serem entendidas e apoiadas todas as expectativas de elevação do nível de vida que partam espontaneamente das comunidades. Sabemos ainda que devemos entender tais comunidades, especialmente as rurais, através da ótica simultânea que abranja as sociedades complexas tradicionais e as modernas industriais.

Como contribuição a este Encontro, o INF coloca para discussão os seguintes pontos:

- identificar o *status*, papel e função dos artesanatos em seu ambiente social e cultural;
- identificar qual seja a relação do artesão com o seu produto, e sua maneira de ver o seu próprio mercado;
- definir a relação do produto artesanal com as formas artísticas dominantes na sociedade de massas (tematização, técnicas, materiais) e as virtualidades do processo artesanal enquanto tal;
- estabelecer tipologias, através de levantamentos sistemáticos das técnicas regionais;
- localizar as formas de perpetuação do saber artesanal, da reprodutibilidade da tecnologia (análise do grau de participação da família nuclear na atividade artesanal, verificação da existência de associativismo, etc.);
- estimular as formas de descentralização da produção artesanal que fixam os indivíduos em seu meio;
- definir a inserção do artesão no espaço geográfico da comunidade e/ou da região, e a interação existente entre processos sociais e meio ambiente; discutir a questão da obtenção da matéria-prima, e as partes de estrangulamento do fazer;
- identificar a significação e a importância do seu espaço de trabalho (a cidade, a rua, a oficina);
- investigar a organização sócio-econômica do trabalho (as unidades de produção e distribuição), as formas cooperativistas, a existência de competição, o grau de especialização; e principalmente discutir a questão da comercialização, o outro grande ponto capital para o artesanato se libertar do gerenciamento alheio;

MAPEAMENTO DO ARTESANATO BRASILEIRO
PROPOSTA I

MOBRAL
SES
INDEXADO
N. 098
doc 3

II. 1.2. MODELO DA PESQUISA: ELABORAÇÃO DE CONCEITOS

Não constitui, por certo, um procedimento eficaz estabelecer, como ponto de partida para a abordagem de uma problemática do tipo desta aqui considerada, definições esquemáticas, acabadas e rígidas; aliás, isso se afigura, no caso, tão pouco viável quanto oportuno. Já Bourdieu (1963) assinalou a inépcia das fórmulas propostas de maneira usual para assim "enquadrar" o artesanato: elas, conforme observou o referido autor, sempre se investem de um tal caráter de generalidade que na prática se torna muito difícil, senão impossível, descobrir um fenômeno em plena correspondência com seu enunciado, pois, feito o confronto, sempre faltam ou sobram algumas características básicas no horizonte das ocorrências concretas examinadas.

Tampouco se justifica, todavia, a atitude simplista que consiste em dar como notória a natureza do fato abordado, assim como é insustentável a estratégia, paralelamente a esta muito empregada, de recorrer a esquemas impressionistas para a indicação do objeto, num jogo retórico cujo único efeito vem a ser a camuflagem de perspectivas mais ou menos conscientes. Em ambos os casos, a remissão do sentido crítico se denuncia no apelo ao óbvio, ou seja, às categorias ideológicas de que este figura a simples cristalização.

Merece destaque, no particular, o artifício de atribuir à realidade em foco uma "fluidez" absoluta, que autorizaria a por de parte, em seu exame, qualquer referência teórica precisa, e a desistir de analisá-lo num plano conceitual, ou contextualizá-lo devidamente. O artifício, embora primário, é digno de nota por suas implicações: já vimos que quando se qualifica o artesanato como "uma essência variável no tempo e no espaço", nem por isso se deixa de seguir uma linha bem firme (aliás já predelineadas) no tratamento pragmático da questão...

/VS

É o caráter "vago", ultra-"abstrato", ou "indeterminado" (por falta de sentido, inclusive) desta formulação inicial de modo algum impede um desdobramento subsequente – com recurso a elementos caracterizadores cujo significado e pertinência não se trata de elucidar, e segundo pressupostos deixados sem exame – de colocações categóricas sobre o assunto, as quais, segundo se mostrou, desembocam em uma proposta de atuação muito taxativa; na verdade vai-se aí das indeterminações teóricas ao mais rígido esquema de [illegible] controle prático.

Para isto, sem dúvida o procedimento "simplificador" que no domínio dos conceitos instaura e consagra o equívoco se mostra mesmo profundamente oportuno. De um modo semelhante, ou seja, com um sentido tático elusivo, e resultando também na "indeterminação" mais equívoca, encontra-se reiterado em diversos estudos e documentos a respeito da problemática do artesanato brasileiro o apelo a um discurso "erudito" onde certa gradiloquência se combina à adoção de uma perspectiva "historicista", ou antes pseudo-histórica; não se dispensa, no caso, um "apanhado" sobre a produção artesanal entre os "povos primitivos" (com graves conotações etnocêntricas), na pré-história, no mundo antigo do próximo-oriente e das culturas clássicas, na Idade Média e na Renascença européias, etc. – apanhado este feito sempre com uma superficialidade extrema, e uma inconsistência que chega, não raro, ao nonsense. Todavia, o mais notável quanto a isto é que a consideração algo caótica, bizantina e gratuita do artesanato em épocas, civilizações e culturas distintas nessas "sinopses" apenas se destina a reforçar a indeterminação conceitual – por aí, inclusive, chega-se ao mote da "essência variável no espaço e no tempo" por cujo meio, além do mais, se esquiva de fato qualquer possibilidade de uma abordagem histórico-científica do fenômeno em pauta.

O impressionismo, o "eruditismo" e a retórica neste caso servem, pois, entre outras coisas, para eludir uma análise

/VS

aprofundada do assunto, ou seja, para dispensar a reflexão teórica sobre o mesmo; esta é assim "substituída" por digressões cuja função precípua reside no disfarce de pressupostos ideológicos dados de forma subreptícia como matéria de um pleno consenso. Todavia, tais pressupostos ficam logo evidenciados num exame mais atento.

Se a conceituação é a princípio diferida, logo depois se recorre a critérios e meios empíricos para identificar e caracterizar o fenômeno artesanato, pelo estratagema de reduzi-lo a um complexo de traços ("positivos" e "negativos", inclusive, segundo ocorre na definição geral contida em um estudo que serve de fundamento à proposta do PNDA-MTB; cf. COSTA PEREIRA, 1979, VII. 77. sq; a respeito, cf. hic. Quadro I., V. ainda II.1.1) Com idêntico sentido, ensaiam-se "aproximações" em que a referida "atividade humana" se vê situada - V.g., entre a Arte Popular e a Pequena Indústria, e como um ponto de referência para a concepção do ideal do "industrianato" (v. Quadro II. cf. hic. loc. cit. supra); ou caracterizada segundo imperativos "operacionais", de maneira ainda algo impressionista, pelo menos no concernente a certos valores não ponderados nem examinados, como "grau de originalidade e tipicidade", "criatividade e/ou habilidade manual" contidos, conforme é suposto, nos produtos do fazer em causa (v. Quadro IV. cf. hic, loc. cit. supra); ou ainda considerada do ponto de vista de suas "funções", quando melhor se exprime a intencionalidade das intervenções estimadas oportunas no campo em questão... (v. Quadro III. cf. loc. cit. supra; cf. também Quadro V.). Ora, antes de mais nada, é inegável que não corresponde às exigências reais de conceituação de um semelhante fenômeno descrevê-lo como um complexo de traços, mesmo quando muitos dos assinalados se mostram pertinentes; o procedimento tem precário valor, não só pelas razões apontados por Bourdieu, no caso particular do artesanato, mas ainda por assim se omitir a análise das relações e processos subjacentes ao conformar-se do objeto em exame. Mas fora isso, afigura-se muito significativa a constância, nas definições mencionadas acima,

/VS

de certos recursos bem característicos. Seja, por exemplo, a de composição do fato considerado em dimensões que polarmente se relacionam: de um lado, o seu aspecto artístico-cultural, referido aos valores da "tipicidade", da "originalidade" e da "criatividade"; de outro seu aspecto "utilitário", visto como suporte de sua inserção no domínio econômico. Soma-se a este procedimento a (mais ou menos explícita) avaliação do fenômeno em causa nos dois "planos" assinalados, de acordo com um modelo hierarquizante das práticas passíveis de inscrever-se em cada uma dessas esferas; a [illegible] modelo faz com que, primeiro, o artesanato seja percebido como um fazer ambíguo (não tem, por exemplo, a "pureza" da Arte Popular, a qual "não corresponde a uma finalidade econômica determinante... situando-se no campo de interesse da Antropologia": cf. COSTA Pereira, 1979, .VII. 79), nem possui o inequívoco sentido da "indústria"). Em segundo lugar, assim mesmo se passa à caracterização (depreciativa) do dito objeto por suas "carências", pelo que tem de deficiente nos dois horizontes já discriminados de sua configuração: é quando se acusa o caráter secundário e 'frágil' de seus elementos estéticos (por isso se considera que "os programas assistenciais nessa linha devem ter um enfoque primacial na qualidade dos produtos... conforme uma adequada orientação artística que lhes atribua significado e valor de inspiração antropológica"; cf. op. cit., p. 84); é quando, também, se denuncia a falta de uma verdadeira racionalidade neste fazer enquanto processo econômico (aí se aponta, por exemplo, como sua característica, a "inexistência de critérios racionalizados para o trabalho, o que onera os custos e diminui a produtividade", cf. ibidem p. 80). A partir deste ponto, relacionam-se funções que o artesanato pode ou deve ter; nessa altura toda uma proposta, e uma perspectiva ideológica, se vêm projetadas no próprio campo da "definição" do fenômeno: descobre-se então, por exemplo, que "O Artesanato propicia mais emprego com menos dispêndio de capital e, por isto, se torna importante fator de fomento social e econômico" (loc. cit. p. 81); ou que com recurso a ele "seriam evita-

/VS

das as tensões sociais causadas pelo desemprego tecnológico" (ibidem); revela-se mais que "o Artesanato" também pode representar uma forma de controle social, desde que absorva e ocupe, ainda que com baixa remuneração, um enorme contingente da massa proletária, contribuindo, assim, para que se reduza a ociosidade e a vadiagem, como as suas funestas consequências" (p. 82). E acrescenta-se: "Nas regiões pouco desenvolvidas, esta função de controle social cresce em relevo no tocante à mão de obra feminina que, dedicada ao artesanato caseiro de bordado, rendas, do labirinto, da tapeçaria e afins – as chamadas "prendas domésticas", que se conotam com um valor moral – para ele transfere ou sublima impulsos susceptíveis de fazer com que determinados meios pudessem justificar os fins essenciais da subsistência, ou superficiais da fantasia" (p. 82). E assim por diante...

Outra constante notável que se acusa nos ensaios de conceituação do artesanato encerrados em documentos e estudos vários no Brasil também se correlaciona a um enfoque grosseiramente "evolucionista", cujas bases ideológicas (desenvolvimentistas) coincidem com as das colocações já antes examinadas. Assim ocorre com a caracterização do artesanato pelo que "diz respeito ao conhecimento dos procedimentos técnicos e a maneira como se opera sua transmissão, ou seja (sic.), o complexo técnico está vinculado a uma tradição oral não erudita, objetiva e subjetiva a uma só vez. Não é outra a razão da 'aprendizagem', sempre demorada e custosa, pois nunca se trata de copiar o mestre, mas de reproduzir movimentos certos e ritmados que irão permitir ao aprendiz operar por si mesmo, sem prejuízo de sua individualidade (...), criando na sua pessoa hábitos neuromotores harmônicos e adequados à tarefa proposta. Daí a teimosa resistência dos artesãos às modificações tecnológicas que lhes são oferecidas...." (cf. ANALISE GLOBAL DA ECONOMIA BAIANA, Vol. I 622). Pouco antes, no mesmo documento, esclarece-se que "os esforços desprendidos pelo artesão são muito mais uma das 'técnicas do corpo' do que o resultado de um aprendizado ligado exclusivamen

/VS

te às características mecânicas do equipamento utilizado" (cf. ibidem; 621); de novo aí, noutra parte, fala-se também a este propósito de um "processo assistemático de aprendizagem" (p.640).

Aqui a negação da racionalidade do fazer artesanal ultrapassa de fato o campo de sua consideração como processo econômico, segundo vulgarmente esta se realiza na mesma perspectiva; vai-se além do preconceito comum que opõe um domínio ou setor "desenvolvido", onde prevalecem "ações eficientes e racionais", a um "conjunto inarticulado de ações arcaicas e irracionais" (M. Santos, 1978:52), vigentes no setor ou domínio "não desenvolvido" (em cujo interior o artesanato é de modo regular localizado). Postula-se com clareza uma redução da dita atividade a um processo onde a tradição opera, curiosamente, apenas definindo esquemas elementares nos quais o vezo de mimar e reproduzir movimentos cifra a aprendizagem, e todo o saber adquirido se resume assim em "hábitos neuromotores"; segundo este ponto de vista, no caso a rigor não vigem os "modelos para a realidade" que caracterizam e orientam a práxis humana (Geertz, 1979); nega-se a mediação do projeto consciente que, segundo Marx, assinala todo o trabalho propriamente dito (humano). O absurdo de equacionar o artesanato a "técnicas corporais" não mereceria ser considerado se não fosse hiperbolicamente indicativo do viés que identifica essa perspectiva ideológica. Chega-se aí ao extremo exagero de um ponto de vista que, por exemplo, opõe o "moderno" ao "tradicional" com base na presença ou ausência de uma racionalidade econômica (v. a respeito Santos, opus cit.; cf. Godelier, 1967: 298; Santos cita ainda muito a propósito Lukács (1959), a cujo ver essa noção weberiana de racionalidade constitui, de fato, um ataque à razão).

O mesmo viés está presente quando se fala, a respeito do artesanato, por exemplo, de um caráter "assistemático" (que assinalaria a aprendizagem, ou o corpo de conhecimentos e práticas implicados); ou, por fim, quando se qualifica de "informal" o âmbito onde se inscreve e o modo como se estrutura esta forma

/VS

de produção (a respeito do sentido de "informal" e sua aplicação em estudos sócio-econômicos deste tipo ver ainda Santos, op. cit.). Refletem, inclusive, um preconceito semelhante às considerações sobre o conteúdo estético dos produtos artesanais (e, em termos amplos, das formas de expressão plástica no horizonte do "popular" e do "primitivo") de estudiosos para quem, neste caso, por contraste com o que sucede no plano da Arte "propriamente dita", há um predomínio, ou um exclusivo império do "emotivo", do "sensível", com uma paralela redução do ingrediente "intelectual" (como exemplo, v. Valladares, 1971). Os estereótipos que circulam nessa literatura a respeito das criações anônimas e "ingênuas", sua "espontaneidade" e imediata fixação no "sensível", denunciam, é claro, uma profunda desinformação antropológica, assim como uma atitude gravemente preconceituosa. Tal atitude, aliás, também se manifesta de modo recorrente em incontáveis estudos sobre o artesanato que o enquadram no impreciso horizonte do folclore...

Os reparos feitos por Bourdieu às definições em voga de artesanato aplicam-se, de fato, inclusive à sua própria tentativa de caracterizar este fenômeno (segundo o estudou o autor na sociedade tradicional argelina); e o problema decorre de que na verdade ele mesmo apela a um procedimento a rigor empírico-descritivo, e assim reproduz o esquema do "complexo de traços"[1]. Ora, como já se apontou aqui, no caso não importa obter uma tal definição, nem cingir os fatos considerados a uma fórmula "exata", mas antes interessa por a manifesto as bases a partir das quais o objeto em causa se configura como uma realidade sócio-econômica e cultural determinada. A exemplo de Barbosa Alvim (1972), autora de uma excelente monografia neste campo, partiremos aqui do conceito-chave de modo de produção em sentido restrito (ou seja, referido de imediato ao horizonte da atividade econômica enquanto tal). Assim entendido, o modo de produção implica o desenvolvimento de uma forma de trabalho, e tem como pressuposto um processo onde entram em combinação certos ele-

/VS

mentos invariantes (trabalhador; meios de produção: meio e objeto de trabalho; não trabalhador. Sobre o significado dos "invariantes", ver Balibar, 1980: 170 sq.).

Apoiando-se nas análises fundamentais de Marx[2], descobre Balibar que esses elementos se articulam segundo duas relações (ou ordens de ligações) mais ou menos "homólogas", e sua combinação exprime "não a simples relação entre si de 'fatores' de qualquer produção, mas a relação dessas duas ligações e sua interdependência" (idem, ibidem). Pode-se assim falar, de um lado, num sistema das relações de produção correspondente ao plano da divisão social do trabalho, onde se definem os nexos entre trabalhador e não trabalhador segundo o regime da propriedade (a qual, no caso, cabe distinguir, com Marx, de sua expressão jurídica, ou seja, do direito de propriedade), e de outro num sistema das forças produtivas (a propósito, v. Balibar, opus cit., p. 193: "as 'forças produtivas' são também uma relação de produção"), correspondente ao plano da divisão técnica do trabalho, onde se definem os vínculos entre trabalhador, objeto e meio de trabalho conforme o regime da "apropriação" (formal/real). Tanto a "propriedade" quanto a "apropriação" se precisam ao determinar a união ou a separação entre os elementos compresentados em cada "nível" ou "sistema", caracterizando o modo de produção (stricto sensu); por exemplo, no caso do capitalismo (forma econômica) verifica-se, no concernente à propriedade, que o trabalhador é separado de todos os meios de produção, dos quais o capitalista se apresenta como proprietário, e possui apenas sua força de trabalho; no concernente à apropriação (que então se verifica "real") "ela é também exercida pelo capitalista na medida em que o trabalhador é separado de sua capacidade de colocar (por si mesmo) em execução os instrumentos de trabalho" (Barbosa Alvim, opus cit. p.14), quer dizer, o controle do processo de trabalho não está mais ao alcance de seu executor, conforme sucede nos casos anteriores do artesanato e da manufatura.

(Já aqui cabe um esclarecimento da maior importância. Como diz ainda Barbosa Alvim, ibidem, um modo de produção pode ser visto dentro da periodização histórica, na medida em que a história está formada por períodos determinados, justamente, pela maneira como a vida material é produzida; mas é lícito também, com o emprego restrito desse conceito, "caracterizar modos de produção que não existiram de forma independente" ou se acham "dominados por outros modos de produção (sentido amplo), e não caracterizam nenhum período histórico por si mesmos"; a propósito v. ainda Harnecker, 1973, p.140).

Mas, tornando ao ponto em exame, segundo se verifica na análise marxiana da passagem da manufatura à grande indústria, a forma da apropriação determina o sentido da subsunção do trabalho ao capital, e se correlaciona aí ao tipo de cooperação estabelecido: quando, através da cooperação simples, se forma uma força de trabalho coletiva que se vende ao capital, ocorre a chamada "subsunção formal" deste àquele, na medida em que o processo de trabalho quase não se diferencia do vigente no artesanato, pois o trabalhador constitui ainda uma unidade com o meio de trabalho - graças à habilidade fruto de longa aprendizagem, o sujeito exerce um controle do processo transformador por si desenvolvido. Neste contexto se verifica a exploração da mais valia absoluta; todavia "a produção da mais valia relativa revoluciona pouco a pouco os procedimentos técnicos e as formas de agrupamento social. Ela supõe, portanto, um modo de produção especificamente capitalista (...) Este modo de produção se aperfeiçoa naturalmente com base na subsunção formal do trabalho sob o capital. A subsunção real do trabalho pelo capital substitui então a subsunção formal" (Marx, apud Balibar opus cit. 194).

Donde, de certo modo, como quer Balibar, a manufatura apenas radicaliza o aspecto distintivo do artesanato, ou seja, a unidade da força de trabalho com o meio de trabalho, configurada na vigência de dois "requisitos": adequação da ferramenta

/VS

ao organismo humano, de um lado, e de outro o fato de que seu emprego no desempenho produtivo está condicionado à posse de um saber bem determinado, fruto de aprendizado e hábito... representa o dito "saber" uma técnica, que se define neste contexto como "um conjunto indissociável de um meio de trabalho (...) com o trabalhador. Balibar assinala ainda que a técnica no dito sentido "é em essência individual, mesmo que a organização do trabalho seja coletiva" (opus cit., p. 196); observa depois que "a manufatura mantém rigorosamente a coincidência do processo técnico... com o processo antropológico que torna as capacidades individuais cada vez mais especializadas" (ibidem). Já a introdução da máquina-ferramenta conforma o novo horizonte da tecnologia quando se verifica a unidade do meio de trabalho com o objeto de trabalho - na grande indústria (capitalista), onde ocorre assim uma apropriação completa que faculta a subsunção real do trabalho pelo capital...

Na manufatura, pois, ao contrário do que sucede com o artesanato, há uma "dissimetria" entre o sistema das relações de produção e o sistema das forças produtivas: a força de trabalho detém o "métier", o controle dos meios de trabalho, mas está separada dos mesmos em termos de propriedade.

Com o emprego do conceito de modo de produção em sentido restrito, segundo conclui Barbosa Alvim (p. 31), "pode-se dar conta das relações que o trabalhador (produtor direto) desenvolve com os meios de produção (objeto e meio de trabalho), tirando-se daí a importância que ele tem no processo produtivo". e ao mesmo tempo consegue-se "detectar as relações do trabalhador com o não trabalhador, ou seja, as relações de produção". Eludir o exame desses aspectos fundamentais equivaleria a mistificar e obscurecer plenamente a problemática abordada. Mas além de facultar-lhes o esclarecimento, o apelo ao referencial teórico aqui utilizado permite um enfoque globalizante do fenômeno examinado, em toda a sua complexidade, e na variada configura

ção de suas interfaces e conexões com outros elementos de um contexto dinâmico.

De certa maneira, os múltiplos planos em que se desdobra a totalidade do fazer discutido podem ser integrados já na abordagem da constituição e das articulações do "processo técnico" e do "processo antropológico" no interior da forma de trabalho em causa, situada no campo da produção correspondente: pois claro está que o conteúdo de ambos se reporta a uma trajetória histórica e a um horizonte cultural determinantes de sua especificidade. Aliás, esses conceitos acima referidos, como os propõe Balibar, concernem, antes de mais nada, a aspectos do "socializar-se" (formar-se e informar-se) dos sujeitos diretamente empenhados na atividade produtiva.

Tratamos, pois, aqui, não de propor um "tipo ideal" como modelo definitivo do nosso objeto, mas de discernir os elementos de uma estrutura básica a que cabe reportar, inclusive, formas diversas, embora conexas, de atuação num mesmo amplo domínio econômico e sociológico. Fundamentalmente, tentamos sempre visualizar o artesanato (a realização artesanal) como processo e não como resultado. Preocupamo-nos também em situar a atividade examinada com respeito a outras com ela de vários modos relacionadas, tanto em termos abstratos (analíticos) como imediatamente, no plano concreto onde cumpre efetuar nossas investigações. Devemos, assim, fazer referência a distintas "categorias econômicas" que se identificam como afetas a realidades vigentes num mesmo contexto geral.

Acreditamos que para discriminar seja "classes" de artesanato (em sentido estrito) seja formas de trabalho correlatas, tem importância crucial o exame tanto das "maneiras de produzir" como dos "modos de consumo" implicados. Um marco geral de relações capitalistas (configurando o sistema econômico dominante no país) se apresenta como definitivo do contexto mais am

plo da investigação; as "formas" aludidas se enquadram objetiva e ineludivelmente nesse contexto maior, em graus diversos de pertinência, ainda quando não correspondam do ponto de vista de sua lógica interna à estrutura desse back-ground; por outro lado, mesmo neste caso não constituem vagas "sobrevivências" paradoxais ou anacronismos sem significado; sua presença então determina, inclusive, a especificidade de uma situação econômica (cf. Novelo, 1976: 43 sq). Assim sendo, não tem validade ver aí um "pré-capitalismo" fóssil, tal como não é lícito proceder ao estudo do artesanato nesses casos "como si se estuviera analizando una situación medieval". As "categorias econômicas" em questão de modo algum devem ser pensadas em uma perspectiva evolucionista linear; segundo observa Novelo, (opus cit. p.44), "lo que la historia económica aisla como categorias, en la realidad viviente son formas que se combinan, saltan y retroceden. Junto a la progresión, lineal o multilineal, en el curso de la evolución humana, existe la ley del desarrollo desigual. Y así como en la actualidad podemos estudiar sociedades contemporáneas que presentan formas de producción de fases ya superadas por el capitalismo, y que sin embargo pueden dar el salto hacia el socialismo, también encontramos sociedades industrializadas en las que subsisten formas de producción anticuadas desde el punto de vista de la productividad capitalista."

Ocorre, por exemplo, como no domínio estudada pela autora referida, que "la producción artesanal subsiste, tanto porque la fábrica no ha sustituido a muchos oficios que aún producen para un mercado amplio, sobre todo rural, como porque la burguesía de la sociedad industrial de consumo ha redescubierto la apreciación por el trabajo manual, original, precisamente por oposición a la producción industrial, en serio. En este último caso la producción de artesanías va dirigida a un consumo suntuario en el que las artesanías se identifican como obras de arte que merecen ser coleccionadas y expuestas en vitrinas.

/VS

De este modo, no sólo hay diversas formas de producir las artesanías, sino que éstas cumplen distintas funciones, según haya diferentes pautas de consumo."

Em suma, devemos ter em mira no raio da nossa pesquisa um verdadeiro "gradiente" de formas de atividade econômica que se inscrevem todas num campo circunscrito por um sistema capitalista amplo, e se especificam tanto a partir dos diferentes arranjos nelas configurados a nível da divisão social do trabalho (de acordo com o regime da "propriedade" em vigor: ver supra), com seus reflexos sobre os tipos das unidades produtivas estabelecidas, como a partir dos modos de circulação e das pautas de consumo correspondentes (cf. Novelo, opus cit.). Nesse quadro há que considerar desde expressões do artesanato "em sentido próprio", - por exemplo, o desenvolvido em oficinas independentes nas quais não se estabelecem relações de produção capitalista, e em outros tipos de organização com esta característica, ou o realizado através do desempenho de grupos domésticos (familiares) atuantes como tais - até ao que se elabora em pequenas empresas e em manufaturas, isto é, em organizações capitalistas de fato (considerado o sistema das relações de produção); a estrutura do campo assim descrito, que corresponde ao domínio da <u>produção artesanal</u> (de artefatos ou artesanias) <u>lato sensu</u>, é dada pela vigência da unidade, verificada aí em todos os casos, do trabalhador com os meios de trabalho: uma unidade expressa no controle de tais meios a partir do exercício de uma <u>técnica</u> (no estrito sentido do termo segundo o define Balibar, quando opõe o horizonte respectivo ao da <u>tecnologia</u>); vai-se, logo, até ao limite em que se verifica a coincidência do "processo técnico" e do "processo antropológico". O referido limite é de fato alcançado na manufatura, onde o regime da apropriação não determina ainda o fato da chamada <u>subsunção real</u>, em termos de Marx.

Neste ponto devemos, evidentemente, encampar a ressalva de Novelo (op. cit. p. 210): "la organizacion del trabajo en

/VS

contrada en estos casos como manufactura presenta diferencias importantes con lo que Marx llamó 'el verdadeiro período manufacturero'. En lo fundamental, las diferencias se deben a que nuestros casos se ubican en otra fase del desarollo capitalista, en la que el proceso de producción está altamente socializado y (...) la organización manufacturera del trabajo ha sido ya superada desde mucho". Seja como for, isto não nos impede de falar no presente contexto em manufatura, sempre a propósito de uma "organización del trabajo que se desarrolla a partir del taller artesanal y que tiene como característica la cooperación basada en la división del trabajo, trabajo que aunque descompuesto en varias operaciones parciales conserva su caracter manual; el oficio manual sigue siendo la base del processo de producción" (v. ibidem, 209). Cabe fazê-lo conquanto importe advertir ainda, com a mesma estudiosa, que frequentemente "es el tipo de consumidor al que está dirigida esta producción manufacturera el que explica la utilización de una técnica manual (...)". Assim ocorre desde quando "la sociedad de consumo actual impone, como uno de sus patrones, el consumo de objetos y articulos que salgan de las manos de los productores y no de las máquinas."

Volvendo, porém, ao ponto básico, falamos, pois, de uma producão artesanal lato sensu que define uma faixa de atividade econômica possível de identificar pela análise do comportamento das forças produtivas; está claro que, isolando essa faixa, onde o artesanato propriamente dito figura, entre outras formas de trabalho descritíveis com recurso a categorias econômicas correlatas, como um destacado modo de produção em santído restrito, sublinhamos o enfoque da técnica implicada. Preferimos acentuar o fato da configuração particular da técnica (tal como a entende Balibar) para assumir uma perspectiva mais abrangente, em vez de fazer apelo ao indicador, caracterizado com demasiada estreiteza, do "manualismo". A importância de estabelecer todas essas distinções ressalta com clareza de uma outra advertência de Novelo (op. cit. 42) sobre o risco de confundir

/vs

"cuestiones tan diversas como una manufactura - que implica la existencia de relaciones capitalistas de producción, especialización en el proceso y hasta cierto punto maquinización - que produce para un mercado amplio de anónimos consumidores, para lo cual cuenta con sistemas de distribución bien definidos, y el taller de un platero que produce para un mercado tan limitado como lo es el grupo de consumidores para los que trabaja por encargo. Tampoco es lo mismo una familia campesina que hace cazuelas y ollas que vende una vez a la semana en el mercado regional, que un individuo que también vende cazuelas pero que no interviene con trabajo directo en su producción, sino que por virtud del capital dinero que maneja, mantiene a varios productores que maquilan para él; esto es, que la mercancía com que se presenta al mercado es para ser revendida y procede de una forma de organizar el trabajo que se asemeja a la industria a domicilio."

Cabe em vez disso falar, como o faz a autora, de "diferentes formas de organizar el trabajo para producir artesanías" - distinguindo, portanto, a produção artesanal lato sensu do artesanato senso strictu como uma das instâncias aí compreendidas. (Faz falta um sentido claro dessa diferença de planos em estudos econômicos onde se passa de imediato a discriminar "categorias-tipos fundamentais", assinalando, v.g., a existência de um "... Artesão proprietário de uma habilidade técnica profissional", de um "Artesão proprietário de bens de capital por excelência..." e de um "Artesão proprietário de capital financeiro por excelência...".[3])

Da mesma maneira procede Barbosa Alvim (opus cit.), que inclusive analisa casos concretos da "subordinação do artesanato à manufatura" (p. 31). Criticando Bourdieu (que classifica como artesanais inclusive os trabalhos realizados "pelos açougueiros, padeiros, cabelereiros, mecânicos de automóvel a toda uma infinidade de serviços"), observa ela: "o tipo ideal a que se refere o autor serve, na verdade, como uma tipologia descritiva, sem uma elucidação do caso que analisa (...)". Explica

em seguida que a necessidade de apelar para o referencial teóri co por ela utilizado se evidenciou no confronto com o procedi mento corrente de estender sem medida o conceito de artesanato, dando oportunidade a muitas confusões. Sem dúvida, é pertinente sua observação.

Sahlins (1979:150) ensina que "Na realidade, o siste ma de produção como um todo, visto que não é a reprodução de uma existência física humana, mas sim a reprodução de um "modo de vida definido' (...) é um domínio da intencionalidade cultu ral." De certa maneira, num plano mais limitado, o mesmo eviden temente se aplica às considerações sobre um modo de produção strictu sensu, sobre "formas de trabalho" historicamente deter minadas: elas refletem sempre essa intencionalidade. Sahlins frisa ainda (ibidem, p. 184) que "a efetividade material, a pra ticabilidade, não existe em nenhum sentido abs duto, mas somen te na medida e na forma projetada por uma ordem cultural. Ao se lecionar seus meios e seus fins materiais, dentre todos os pos síveis, bem como as relações nas quais são combinados, a socie dade estabelece as intenções e as intensidades produtivas, de uma maneira e medida apropriadas a todo o sistema estrutural." Na dita perspectiva, o estudo do artesanato como "referência cul tural" manifesta claramente todo o seu sentido e procedência.

NOTAS

(1) Segundo Bourdieu (op. cit., 521-522), "Le fait essentiel est sans doute le caractère familial de l'entreprise, autrement dit la coincidence de l'unité professionel et de l'unité familial, avec toutes conséquences qui en écoulent. Il s'agit en effet de métiérs généralement héréditaires, cela parce qu'ils comportent un élément de propriété important (....), parce qu'ils demandent une direction personelle,parce qu'ils tiennent une bonne partie de leur valeur du contact personel avec la clientèle, ce qui fait qu'ils peuvent être difficilement vendus à un prix correspondant à leur rentabilité,parce que les techiques nécessaires sont rélativement spécifiques et s'acquièrent par expérince, l'apprentissage s'accomplissant souvent dès l'enfance, parce qu'enfin ils sont le plus souvent solidaires de toute una tradition et d'une véritable culture qui se transmet en même temps que les techniques professionelles..." Tal descrição, como se vê, termina sendo muito limitativa; Bourdieu é muitas vezes obrigado a fugir de seu traçado.

(2) Ver a respeito sobretudo os capítulos XI,XII e XIII de O Capital (Marx, 1980).

(3) Referimo-nos aqui ao documento "Artesanato, Integração e Desenvolvimento" (CPE-SEPLANTEC); ver principalmente pp. 34-35 sq. No dito trabalho, ponderam-se também fatores "sócio-psicológicos e culturais" para distinguir entre "artesanato sistemático" e"artesanato assistemático"; o "assistemático" compreenderia "objetos, sem nexos significativos causais entre si (Buda, Batman, etc.)", segundo diz aí, às pp. 24-26. Fica ainda mais difícil a inteligência desta proposta de classificação quando se explica: "Note-se que a figura de Buda se relaciona ao sistema cultural budista, mas não constitui um objeto vinculado à sistemática da cultura universal e muito menos à cultura local". (Quanto a Batman, nada se acrescenta).

ENCONTRO SOBRE PRODUÇÃO DE ARTESANATO POPULAR E IDENTIDADE CULTURAL

14/15/16 de junho de 1983

MOBRAL
SES
INDEXADO
N.º 098
doc. 4

INF/FUNARTE

A falsa solução e o problema efetivo: algumas reflexões preliminares sobre o espaço do artesanato no contexto atual da economia brasileira.

George E. M. Kornis

A gravidade dos problemas econômicos e sociais colocados pela crise em meio a qual ainda nos debatemos era de tal ordem significativa que tornava-se, simplesmente, impossível desconsiderá-la. Assim, nos anais do "I Simpósio Brasileiro do Artesanato" realizado em setembro de 1980 registra-se uma manifesta preocupação em pautar a ação de apoio do Estado brasileiro face ao Artesanato enquanto um elemento de solução dos graves problemas econômicos e sociais expressos na crise atual. Estes problemas seriam fundamentalmente uma aceleração inflacionária, uma deterioração do balanço de pagamentos, uma pronunciada assimetria na distribuição de renda e um incremento nas taxas de desemprego que tende a agravar-se em função da recessão com a qual se defronta a nação.

Configurado este quadro o artesanato passa a importar aos formuladores de políticas públicas pois estes consideram que a contribuição deste segmento da produção nos campos social, econômico e turístico-cultural é especialmente relevante enquanto elemento de solução dos nossos já referidos problemas econômicos e sociais. Consideram que no campo social o artesanato teria a propriedade de gerar empregos, deter o fluxo migratório, promover uma descontração espacial e de capacitar profissionalmente um contingente significativo da mão-de-obra. No campo econômico acreditam que o artesanato teria a propriedade de gerar renda interna requerendo pouco capital, de equilibrar o mercado de trabalho no quadro de uma e

conomia na qual a relação investimento/emprego tem se elevado expressivamente nos últimos anos, de garantir condições de subsistência aos segmentos sociais envolvidos em sua produção . . . e comercialização além de gerar divisas e não utilizar insumos importados. No campo turístico-cultural é imediato o apelo ao potencial turístico derivado deste segmento de produção e ao poder de preservação da memória nacional.

Admitindo que os mencionados problemas econômicos e sociais derivam estruturalmente da natureza perversa de nosso processo de industrialização propõem estes formuladores de políticas públicas que "devemos...urgentemente atuar é no setor tradicional: fortalece-lo e revitalizá-lo para compensar e corrigir as mazelas do tipo de crescimento a que fomos expostos até agora" (1) . Observe-se que o setor tradicional referido é uma categoria analítica que se constitui por uma antinomia a um setor moderno dinâmico e eficiente, ou seja o setor tradicional é apreendido como um setor tecnicamente rudimentar, com altos custos de operação e que além do mais carrega sub-empregada parte de mão-de-obra que o setor moderno não foi capaz de absorver em função de sua estrutura de produção. Pois é justamente deste precário setor - do qual a produção artesanal é um segmento - que se pretende partir para esta ação compensadora e corretiva das mazelas do padrão de crescimento da economia brasileira.

A expansão do setor informal da economia brasileira, nesta perspectiva, deixa de se constituir num problema para o Estado brasileiro e passa a se colocar como uma via de atenuação de conflitos engendrados por este padrão perverso de crescimento de economia brasileira. Assim, a expansão do setor informal no qual a produção artesanal se insere passa a ser tomada como panacéia de um padrão de crescimento em pronunciada crise. Opera-se aí uma curiosa inversão: a

(1) Vélez, Carlos - "Perspectivas do Artesanato Brasileiro" in Anais do I Simpósio Brasileiro de Artesanato - Ministério do Trabalho - Rio de Janeiro - 8 a 12 de setembro de 1980.

produção artesanal passa a ser pensada como solução e não como um problema. Um problema que envolve não só a dimensão da produção material mas também a da dimensão simbólica ou cultural.

Partindo desta inversão o interesse por parte destes formuladores de políticas públicas pelo setor informal e pela atividade artesanal é simples decorrência dos seguintes fatores: a) aqui existe uma geração de emprego proporcionalmente maior do que no setor formal de maior intensidade de capital; b) aqui a demanda por insumos dirige-se para a produção doméstica sendo mínimo seu impacto sobre as importações; c) aqui a utilização de mão-de-obra é menos seletiva do que no setor formal atenuando, portanto, a intensidade do desemprego; d) aqui a produção volta-se para a geração dos produtos de baixo preço tornando-se compatível, portanto, com uma distribuição de renda iníqua: e) aqui a produção artesanal é tomada como produção voltada para exportação. Observe-se que o interesse pelo setor informal e pela atividade artesanal se dá, nesta perspectiva, por fatores essencialmente exógenos, ou seja, o setor informal no qual se insere a produção artesanal não se constitui enquanto sujeito da ação do Estado.

Assim não surpreende que esta perspectiva proponha como ação do Estado para o conjunto do setor informal as seguintes medidas: a) apoio técnico para a formação de unidades produtivas mais eficientes ainda que intensivas em trabalho, estímulo ao treinamento/aperfeiçoamento e ao uso de novas técnicas que simultâneamente melhorem a qualidade do produto, maximizem o aproveitamento da matéria-prima e reduzam os custos de produção; b) melhoria das condições de acesso ao crédito e de financiamento às pequenas unidades e/ou a trabalhadores autônomos, incentivos fiscais e acesso aos direitos previdenciários; c) melhoria dos sistemas de comercialização e criação de centrais de insumos; d) assistência direta aos trabalhadores que desejem instalar-se em pequenas unidades de produção ou como trabalhadores independen-

tes; e) apoio à vinculação entre as empresas do setor formal e as unidades do setor informal estimulando aquelas demandas de bens e serviços provenientes do setor informal. Observe-se que estas proposições estão informadas por uma racionalidade que é própria do setor formal da economia e cuja simples transposição para o âmbito do setor informal não lhe assegura nenhuma eficácia, equidade maior nem muito menos qualquer capacidade de superar problemas sócio-econômico do país.

Não deve também surpreender que esta perspectiva proponha como ação do Estado para o específico da produção artesanal o seguinte: a) implementação da atividade artesanal como um elemento importante do desenvolvimento das comunidades; b) uso da demanda como estímulo ao aumento e à organização da produção incentivando e fortalecendo as formas associativas, fornecer garantia de compra para fomentar a produção nos moldes da política de preços mínimos para a produção agrícola; c) estímulo à seleção de produtos e ao contrôle de qualidade de produção; d) orientação para que o artesão não descaracterize sua produção. Além de reinterar que estas proposições estão informadas por uma racionalidade exógena a do segmento da produção artesanal cabe observar que elas atuam no sentido de caracterizar o artesanato enquanto um não-sujeito, ou seja,atuam no sentido de não caracteriza-lo não como um problema específico - de uma produção simultâneamente material e simbólica históricamente determinada - mas como uma pretensa solução de problemas sócio-econômicos que, embora fortemente manifestos neste segmento da produção social, lhe são alheios posto que não gerados no interior das relações sociais de produção constitutivas da produção artesanal.

Acredito que uma ação consistente do Estado brasileiro face a produção artesanal só se verificará quando a questão for reposta nos seus devidos termos, ou seja, quando a produção artesanal se constituir num problema efetivo e não mais numa panacéia.

MOBRAL SES INDEXADO M.: 098 doc. 5

BIBLIOGRAFIA DE ARTESANATO

ABDIAS, a tristeza de uma arte sem dinheiro. Jornal da Bahia, Salvador, 8 maio 1972. il.

ADOLFO, Agostini. Cuca: cultura capixaba, Vitória (0): 18-21, fev. 1977. il.

ALMEIDA, Renato. Artes plásticas folclóricas. Rev. Brasileira de Folclore, Rio de Janeiro, 10(27): 99-105, maio/ago. 1970.

——— As artes folclóricas. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 14 maio 1960.

——— Artes e artesanatos folclóricos. Jornal de Piracicaba, São Paulo, 1 ago. 1963.

——— Manual de coleta folclórica. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1965. 221p. il. (Coleção Folclore Brasileiro, 1).

——— Proteção do artesanato folclórico brasileiro. Jornal de Letras, Rio de Janeiro, dez. 1960.

ALMEIDA, Rômulo. Exposição sobre o problema do artesanato na Bahia. Salvador, Comissão de Planejamento Econômico da Bahia, 1956. 49f. mimeo.

ALVARENGA, Oneyda. Catálogo ilustrado do Museu Folclórico. São Paulo, Discoteca Pública Municipal, 1950, 2v. 259p. il.

ALVAREZ, Glória Sueli. A arte milenar do homem trabalhar a terra. Desfile, Rio de Janeiro, 119: 136-141, ago. 1979.

——— Onde há redes há rendas. Desfile, Rio de Janeiro, 118: 118-122, jul.1979.

ALVES, Marieta. Mestres ourives de ouro e prata da Bahia. Salvador, Museu do Estado da Bahia, 1962. (Publicaçao n. 6).

ANDRADE FILHO, Oswaldo de. Pop-arte e arte folclórica. Rev. Brasileira de Folclore, Rio de Janeiro, 8(20): 11-16, jan./abr., 1968. il.

——— A sala de milagres de Iguape. Rev. Brasileira de Folclore, Rio de Janeiro, 8(20): 11-16, set./dez. 1962. il.

ANTUNES, Paranhos. Os prateiros do Rio Grande do Sul. Rev. do Inst. Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, 1950. Tomo especial dedicado ao Congresso de História Nacional, 4., Rio de Janeiro, 1949. Anais, 5: 553-568,1950.

ARAÚJO, Alceu Maynard. Populações ribeirinhas do baixo São Francisco. Rio de Janeiro, Min. da Agricultura. Serviço de Informação Agrícola, 1961. 126p. il.Bibliografia.

ARAÚJO, Iaperi. Arte popular no Rio Grande do Norte. Tempo Universitário, Natal, 1(2): 196-202, jul./dez. 1976.

——— Aspectos antropomórfos da arte popular. Tribuna do Norte, Natal, 28 jun. 1975. il.

——— Elementos da arte popular. Natal, /s.ed./, 1978. 71p. il. Bibliografia: p.71.

AREÃO, João dos Santos. Os trançados no folclore catarinense. (Contribuição ao 2º Congresso Nacional de Folclore). Florianópolis, 1953. 17p.

ARTE popular da América. Barcelona, Blume, 1981. 320p. il.

ARTE popular reflete a economia do interior. O Fluminense, Niterói, 17 out. 1976. il.

ARTE popular no nordeste: com areia e garrafa. O Tibagi, Telêmaco Borba, 1. out. 1974.

ARTESANATO, folclore e culinária. A Gazeta, Vitória, 10 dez. 1981. il. (2f.)

ARTESANATO: um assunto em debate na cidade de Patos. A União, João Pessoa, 9 set. 1977. (2f.)

ARTESANATO: uma nova e promissora realidade. O Trabalho, Natal, 1(3): 2, set. 1980.

ARTESANATO brasileiro; brazilian handicraft. Brasília, Min. do Trabalho-MTb, Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato - PNDA, 1980. 29p. il.

ARTESANATO de Minas Gerais, Brasil. Belo Horizonte, Secretaria de Estado do Trabalho. Ação Social e Desportos /198 / 22p. il.

ARTESANATO de pedra-sabão na antiga Vila Rica. A Gazeta, São Paulo, 16 abr.1959. il.

ARTESANATO deve ser bem protegido. A Gazeta, São Paulo, 14 jan. 1965.

O ARTESANATO do Vale do Jequitinhonha. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 maio 1978. il. (2f.)

O ARTESANATO molda um modo de conquistar mais mercado. Fotos Pedro Lobo. Interior, Brasília, 7(35): 16-19, nov./dez. 1980. il.

ARTESANATO nordestino, um novo "produto" de exportação. O Globo, Rio de Janeiro, 27 mar. 1978. (2f.)

ARTESANATO pode ser fonte de divisas. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27 out. 1967. il.

ARTESÃO, profissão e fé. SUDENE informa, Recife, 14(4) out./dez. 1976. 34p. il. color.

ARTESÃOS fazem movimento. Jornal de Brasília, Brasília, 3 jul. 1979. il. (2f.)

BARATA, Frederico. As artes plásticas no Brasil: arqueologia. Rio de Janeiro, /Ed. de Ouro, 1968/. 228p.

——— Uma análise estilística da cerâmica de Santarém. /Rio de Janeiro/ Min. da Educaçao e Saúde/Serviço de Documentaçao. (Separata de Cultura n. 5, 1953).

BARATA, Mário. Conceito e metodologia das artes populares. Cultura, 1(3):27-46, maio/ago. 1949.

BARROS, José Márcio Pinto de Moura & VASCONCELOS, Adriana Ferreira de. Benedito escultor. In: SIMPÓSIO DE COMUNICAÇÕES SOBRE PESQUISAS EM FOLCLORE, 2., Belo Horizonte, 1980. Síntese. Belo Horizonte, Secretaria de Estado do Governo. Coordenadoria de Cultura, 1981. p.53-69.

BARROS, Manuel de Souza. Arte, folclore e subdesenvolvimento. 2 ed. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1977. 240p.

——— Cercas sertanejas (traços ecológicos do sertão pernambucano). Il. de Luís Jardim e Percy Lau. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do MEC,1959. 93p.

BARROS, Sousa. Artesanato e arte popular. Rev. Brasiliense, São Paulo,(16): 83-92, mar./abr. 1958.

BARROS, Viviane Paes de. Arte e artesanato. In: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. Feira Nacional de Cultura Popular. São Paulo, 1976. p.31-37.

BASES para um trabalho sobre o artesanato brasileiro hoje. Brasília, Centro Nacional de Referência Cultural /s.d./ 14p. il.

BASSETO, José Renato. A escultura e o escultor. Anuário do Folclore, Olímpia, 6(7): 40-1, ago. 1976. il.

BECK, Anamaria et alii. Roça, pesca e renda: trabalho, feminino e reprodução familiar. Boletim de Ciências Sociais, Florianópolis, (23): 21-32, out./dez. 1981. mimeo.

A BELEZA da cultura nordestina em palha, couro, barro e madeira. Tribuna do Ceará, Fortaleza, 12 mar. 1977. il.

BONS negócios com artesanato. Visão, São Paulo, 51(5): 86, 5 set. 1977.

BORBA, Fernando de Barros. As santas estão entre nós. Recife, Fundação Joaquim Nabuco. Instituto de Pesquisas Sociais, 1981. 7p. (Folclore, 116).

BORBA FILHO, Hermilo e outros. Arte popular do Nordeste. Il. de Wilton de Souza. Recife, Depto. de Turismo e Recreação, 1966. 112p.

BORBA FILHO, Hermilo e RODRIGUES, Abelardo. Cerâmica popular do nordeste. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1969. 204p. il.

BRASIL. Ministério da Agricultura. Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária. PRODARTE, Programa para Implantação e Desenvolvimento do Artesanato. Brasília, 1976. 23p.

BRASÍLIA conhece os ídolos de barro de Tracunhaém. Diário de Pernambuco, Recife, 5 dez. 1976. il.

BRANS, Isolde H. O retalho de pano, é uma arte popular. A Hora, Porto Alegre, 29 mar. 1958.

BROGNOLI, Dinah. A cerâmica. Florianópolis, Faculdade Catarinense de Filosofia, 1956. 20p. mimeo.

BRUNO, Ernani Silva. A propósito de folclore e artesanato. Diário de São Paulo, São Paulo, 15 ago. 1971.

BUENO, Nancy. Bibliografia sobre artesanato brasileiro 1962-1972. Rev. de Biblioteconomia de Brasília, Brasília, 5(2): 993-1013, jul./dez. 1977.

CABRAL, Oswaldo R. Calungas de barro cosido. Boletim da Comissão Catarinense de Folclore, Florianópolis, 3(11): 33-45, mar. 1952. il.

CAMARGO, Gentil. Cerâmica popular de Taubaté. Folclore, São Paulo, 1(2): 27-34, 1952. il.

CAMARGO, Iseh Bueno de. Abrolhos e abrolheiras. Anuário do Folclore, Olímpia, 9(10/12): 5-8, ago. 1982. il.

CAMPOS, Vanessa. Tracunhaém, cidade de barro. Jornal do Commercio, Recife, 30 jul. 1978. il. (3f.)

CARVALHO NETO, Paulo de. La creación artística popular en Brasil. Montevideo, Asociación de Relaciones Culturales Americanas, 1959. 29p.

——— A ergologia folclórica em Sergipe. Rev. Brasileira de Folclore, Rio de Janeiro, 18: 107-16, maio/ago. 1967.

A CASA da Flor. Rio de Janeiro, Secretaria de Estado de Educação e Cultura, 1978. 15p. il. (Coisas nossas).

CASCUDO, Luís da Câmara. Monólogo sobre arte popular. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, março, 1960.

——— Prelúdio do artista popular. In: SANTEIROS imaginários. (São Paulo, Paço das Artes, 1977). p.33-36. il.

CASTRO, Arcídio Gonçalves. Feira de artesanato baiano. A Gazeta, São Paulo, 24 nov. 1977. il. (2f.)

CASTRO, Haroldo e CASTRO, Flávia de Faria. Entre as areias coloridas e as rendeiras de Majorlândia. Estado de Minas, Belo Horizonte, 24 nov. 1976. il.

CATALÃO, Tetê. O povo é mais. 1ª Mostra de Artesanato da Região Centro Oeste. Folha de Goiás, Goiânia, 19 abr. 1977.

CAXIXIS, cerâmica. Viverbahia, Salvador, 4(40): 18-24, abr./jun. 1977. il. color.

CENTRO DE ARTESANATO MINEIRO. Artisanat de Minas Gerais. Belo Horizonte,/1973/ /29/p. il.

——— Artesanato de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1973. /10/p.

——— Belo Horizonte, 1973. (14)p. il.

——— Seminário "Bases culturais do artesanato". Belo Horizonte, Coordenadoria de Cultura de Minas Gerais; Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978. 80p.

CENTRO NACIONAL DE REFERÊNCIA CULTURAL. Amaro de Tracunhaém. Brasília, 1977. 53p. il., tab.

OS CENTROS de artesanato da Bahia. O Estado de São Paulo, São Paulo, 17 ago. 1979. il. (4f.)

CERÂMICA popular do nordeste. Rev. Brasileira de Folclore. Rio de Janeiro, 17: 53, jan./abr. 1967.

CERTEAU, Michel de. Cultura popular e religiosidade popular. Cadernos do CEAS, Salvador, (40): 52-9, nov./dez. 1975.

CHAVES, L. G. Mendes. Pesca artesanal no Ceará: tecnologia, sistema cognitivo e relações de produção. Rev. de Ciências Sociais, Fortaleza, 6(1/2):5-28, 1975.

CHENIER, Carlos. Das bonecas de pano, passando pelo universo das rendas ao mundo maravilhoso das conchas. A Gazeta, Vitória, 20 ago., 1981. il.

CHIVELDER, Suely. Viagem à terra do barro. Fot. de Frederico Mendes. Rev. Geográfica Universal, Rio de Janeiro, (45): 62-81, jul. 1978.

CHRISTENSEN, Erwin O. Arte popular e folclore. Rio de Janeiro, Ed.Lidador,1965.

COELHO, Enytho Paixão. Baú Campeiro, artesanato em couro cru. Porto Alegre, Fundação Gaúcha do Trabalho, 1978. 122p. il. (Mão Gaúcha, 2).

COELHO, Oleone. Vitalino, o mestre da arte figurativa do Nordeste. Jornal do Comércio, Recife, 5 jun. 1979. il. (2f.)

COIMBRA, Heloisa Serafe. Maria José Ojeda. Folclore, Guarujá, ago. 1976, p.9.

——— Nascimento Feliciano. Folclore, Guarujá, ago., 1976. p.8.

COIMBRA, Sílvia Rodrigues et alii. O reinado da lua, escultores populares do Nordeste /por/ Sílvia Rodrigues Coimbra, Flávia Martins e Maria Letícia Duarte. Rio de Janeiro, Salamandra, 1980. 305p. il. Bibliografia: p.299-304.

COLONELLI, Cristina Argenton. Bibliografia do folclore brasileiro. São Paulo, Conselho Estadual de Artes e Ciencias Humanas, 1979. (Coleçao folclore, n.19).

COMNÉNE, Angela. A cerâmica cárpato - danubiana e suas similitudes com a marajoara. Rev. Brasileira de Folclore, 7(18): 139-152, maio/ago. 1967. il.

COMUNICAÇÃO de Léa Vinocur Freitag. Rev. Brasileira de Folclore. Rio de Janeiro, 19: 243-6, set./dez. 1967.

CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTESÃOS, 1º. Rio de Janeiro, 1973. Anais. Rio de Janeiro, Cooperativa da Produção Artesanal da Guanabara, COOPAG. 1973. mimeo.

CONGRESSO INTERNACIONAL DE ETNOGRAFIA; promoyido pela Câmara Municipal de Santo Tirso, de 10 a 18 de julho de 1963.

COOPERATIVAS de arte. Rev. Brasileira de Folclore, Rio de Janeiro, 24: 174-5, maio/ago. 1969.

COOPERATIVAS fortalecem arte popular. O Trabalho, Natal, 1(0): 5, dez. 1979. il.

COSTA, Iveraldo Lucena da. Defesa e valorização do folclore. Documento, João Pessoa, 1(3): 3-4, nov. 1979.

COSTA, Mauro Sá Rêgo. Manifestações populares e educação em arte. Boletim de Intercâmbio, Rio de Janeiro, 1(4): 34-42, out./dez. 1980.

COUTINHO, Valdi. I Semana de arte popular em Pernambuco; em contato mais íntimo com o povo. Diário de Pernambuco, Recife, 17 maio 1961, il.

CRAVEIRO, Léa Pabst. Neste domingo, vamos à praça? Jornal do Commercio, Recife, 11 jun. 1978. il. (2f.)

CRULS, Gastão. As artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1968.

CULTURA popular. São Luís, Fundação Cultural do Maranhão, 1981. 66p. Bibliografia.

DAMANTE, Hélio. Na aculturação, a origem do artesanato paulista. Estado de São Paulo, São Paulo, 22 ago. 1979. il. (2f.)

——— Raízes no artesanato paulista. Folclore, Guarujá, (4): 5 e 14, ago.1979.

DANIEL, Maria Martins. Trançados de Guarujá. Folclore, Guarujá, (2): 9 ago.1977.

DANNEMANN, Manuel et alii. Teorias del folklore en America Latina. Caracas, CONAC, 1975. 297p. (Biblioteca INIDEF, 1).

DANTAS, Carmen Lúcia Tavares Almeida. Carrapicho: cerâmica e arte. Maceió, 1980. 65p. + 15 fot. Bibliografia: p.53.

DANTAS, Djair. A herança viva da dinastia dos santeiros. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 20 nov. 1973. il.

DANTAS, Paulo. Vive em Aracaju na pobreza e esquecimento escultor primitivo. O Tempo, São Paulo, 4 out. 1955. il.

D'ARCE, Valdelusa. Fanatismo e mistério na coleção de Lívio Xavier. Diário de Pernambuco, Recife, 29 maio 1977. il. (3f.)

DESCENDENTES de mestre Vitalino em Resende: oleiros, cesteiros e artes devotas nas capelas de barro. O Fluminense, Niterói, 24 out. 1976. il.

DIAS, Alves. As coisas do Nordeste na gravura popular. Jornal do Comércio, Recife, 5 set. 1978. (3f.)

DIAS, Jorge. Etnologia, etnografia, volkskund e folclore. Caderno de arte e tradições populares, Paranaguá, 2(2): 91-104, maio, 1975.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Rendas e rendeiras no nordeste. Folclore, Vitória, 18 (83): 5, jan./dez. 1967.

DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Educação e Cultura. Cerâmica popular do Distrito Federal. Texto de Maria do Carmo de A. Goes Recena Grassi e Maria Fernanda Mee Fonseca. Brasília, 1979. 119p. il. Bibliografia: p.119.

DIVINA pastora /coord./ Lourdes Cedran. São Paulo, Paço das Artes, 1979.32p. il. Bibliografia.

DOCUMENTO final. Mercado Global. III Salão de Arte Global de Pernambuco. Rio de Janeiro, /1976/ p.7-8.

DOMINGO a III EXANOR foi das crianças. O Povo, Fortaleza, 14 mar. 1977. il.

DOURADO, Maria Clara. Tracunhaém. Recife, IJNPS, 1979. 4p. Bibliografia: p.4. (Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Centro de Estudos Folclóricos . Folclore, 87).

DREYFUS, Jenny. Artes menores. São Paulo, Anhambi, 1959.

——— Das relações entre a cerâmica indígena brasileira e a sul-americana. Rev. do Arquivo Municipal de São Paulo, 5(59): 83-110, jul. 1939.

DUARTE, Márcia. O artesão à manifestação artística e cultural do brasileiro. Fotos: Hugo Sopena. Jornal de Minas, Belo Horizonte, 19 dez. 1976. il.

DURAN, Rene. Thesaurus de artesanias y artes populares; version provisional.Cuencas, Centro Interamericano de Artesanias y Artes Populares, 1980. 59p.

ENCONTRO CULTURAL DE LARANJEIRAS, 6., Laranjeiras, 1981. Folclore e mostra nacional de artesanato. Programa. Aracaju, Secretaria de Educaçao e Cultura; Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981. 2p.

ENCONTRO de folclore foi sucesso em Caruaru. Diário de Pernambuco, Recife, 12 abr. 1977. il. (1f.)

ENCONTRO NACIONAL DE ARTESANATO, 1. Brasília, 1975. Anais. Brasília, Secretaria de Mão-de-obra do Min. do Trabalho, 1975. 110p.

ENCONTRO NACIONAL DE ARTESANATO, 2. Brasília, 1977. Anais. Brasília, Secretaria de Mão-de-obra do Min. do Trabalho, 1977. 114p.

ERNESTO, Luiz. Giolo, caboclão - barbeiro, é o aleijadinho de Taubaté. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 3 out. 1956. il.

ESPINHEIRA, Ariosto. Arte popular e educação. São Paulo, Cia. Ed.Nacional,1938. 182p. il.

ESTRUTURAÇÃO e potencialidades do Setor Artesanal do RN. O Trabalho, Natal,1(3): 4-5, set. 1980. il. map.

ETZEL, Eduardo. Imagem sacra brasileira. São Paulo, Melhoramentos; Ed. da Univ. de São Paulo, 1979. 157p. il.

EXANOR integra arte nordestina. O Povo, Fortaleza, 21 fev. 1975. il.

EXPOSIÇÃO de artesanato; municípios omissos perdem prestígio. Jornal do Artesanato, Goiânia, 1(1): 8, ago. 1980. il.

EXPOSIÇÃO de presépios no Museu de Arte Popular. Notícias Populares, São Paulo, 21 dez. 1976.

FERRARI, Alfonso Trujillo. Potengi, encruzilhada no Vale do São Francisco. São Paulo, Ed. Sociologia e Política. Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. 1960. 334p.

FERRAZ, João Evangelista. A vida cabocla nas mãos de um artista: Mestre Dito, glória humilde de Araraquara. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, ago, 1959. il.

FERREIRA, Clésio S. A cultura da Serra do Talhado. Cultura, Brasília, 10(37): 36-41, jul./set. 1981. il.

FERREIRA, Francisca. Inventário de cultura popular matogrossense. Cuiabá, Fundação de Promoção Social Pró-Sol, 1978. 5v.

FESTA Nacional do Folclore: exposição de artes e técnicas populares. Brasília, MEC-DAC, 1974. 9p.

FIGUEIREDO, Ilídia Veleda Villela de. Perfil de um artista: José Ribeiro. Folclore, Guarujá (2): 18-19, ago. 1977.

FOLCLORE: a arte secular dos figueiros. Correio Popular, Campinas, 22 ago. 1972. il.

FONSECA, Ribamar. O traço do passado no artesanato do Pará. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 20 dez. 1973. il.

FONTENELLE, Luiz R. Raposo. Rendas e rendeiras do Arraial do Cabo. Boletim da Comissão Catarinense de Folclore, Florianópolis, 11(25-26): 69-86, jan. 1959/jan. 1960. il.

FREYRE, Gilberto. O ânimo folclórico no comportamento e na cultura do brasileiro. Rev. Norte Rio-Grandense de Folclore, Natal, 1(1): 11-3, jun. 1979.

——— A propósito de artes populares. Jornal do Commercio, Recife, 4 jul.1976.

——— A propósito de sociologia das artes populares. Diário de São Paulo, São Paulo, 5 nov. 1968.

——— Sociologia e folclore. Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976. 3p. (Folclore, 1).

FRIAS, Lena. Paneleiras, a arte que nasce da lama. Fot. de Almir Veiga. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 3 dez. 1976. il.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Xilógrafos nordestinos. Rio de Janeiro, 1977. 218 p. il. Três artigos de Lourival Gomes Machado: p.211-218.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO MARANHÃO. Rendas e bordados do Maranhão. São Luís, s. d. (11)p. Bibliografia: p.11.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Artesanato brasileiro. Pesquisa e legendas: Raul Giovanni da Motta Lody. Texto introd.: Clarival do Prado Valladares. Textos capítulos: Vicente Juarimbu Salles. Rio de Janeiro, 1978. 165p. 165il. (incl: color.) Bibliografia.

——— Artesanato brasileiro: rendas. Rio de Janeiro, 1981. 95p. il. Bibliografia.

FURTADO, Jorge Alberto. Estímulos governamentais à atividade artesanal. Mercado Global. III Salão de Arte Global de Pernambuco. Rio de Janeiro, /1976/ p.22-5.

GARCIA, Marcolina Martins. Tecelagem artesanal: estudo etnográfico em Hidrolândia - Goiás. Goiânia, Ed. da Univ. Federal de Goiás, 1981. 188p. il. Bibliografia: p.181-188.

GIRÃO, Valdelice Carneiro. Rendas do Ceará. Rev. Brasileira de Folclore, Rio de Janeiro, 3(6): 131-169, maio/ago. 1963. il.

——— Rendas e bordados do Ceará. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1965. 18p. il.

GOIÁS. Universidade Federal. Instituto de Artes. Seminário sobre folclore, 1., Folclórica, Goiânia, 3(4): 39-57, jul./set. 1974.

GOIDANICH, Osvaldo. Mãos calejadas criam beleza. Correio do Povo, Porto Alegre, 19 maio 1957. il.

GONÇALVES, Hass. Carrancas, das origens a Goiás. O Popular, Goiânia, 15 fev. 1977. il.

GOULART, José Alípio. Brasil do boi e do couro. Rio de Janeiro, Ed. GRD, 1965-6. (C. ensaios brasileiros Homens e fatos). Bibliografia.

GOULART, Péricles. As carrancas de nossos barcos vieram de Portugal. O Popular, Goiânia, 31 out. 1976. il.

A GRAVURA em madeira. Salão de exposições do BADEP. Curitiba, BADEP, 1979. 32p. il. Bibliografia: p.30.

GREGÓRIO, Irmão José. Contribuição indígena ao Brasil: lendas e tradições, usos e costumes, fauna e flora-língua-raízes, toponímia-vocabulário. Belo Horizonte, Univ. Brasileira de Educação e Ensino, 1980. 3v.

GROPPER, Symona. Artesãos baianos imprimem arte ao material do cotidiano. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 30 out. 1975. il.

——— O realismo barroco em panos e cabelos, dos santos de "Roca". Fot. de Wagner Berger. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 5 jan. 1977. il.

G.T.O. e a crítica. Belo Horizonte, Centro de Artesanato Mineiro, 1979. 25p. il. Bibliografia: p.22-23.

AS GUARDIÃS DA RENDA. Rio de Janeiro, Secretaria de Estado de Educação e Cultura, 1978. 15p. il. (Coisas nossas).

GUTIÉRREZ, Tonactiuh. Não deixar morrer a cultura do povo. Mercado Global. III Salão de Arte Global de Pernambuco. Rio de Janeiro, 1976. p.9-10.

HALLIDAY, Tereza. Arte popular brasileira nos Estados Unidos. Diário de Pernambuco, Recife, 2 mar. 1977. il.

HELENA, Arcelina. Tecedeiras mantêm arte medieval no século XX. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16 maio 1974. il.

HERNÁNDEZ, Manuel. La artesanía, simbolo de una contradición. Boletim de Información. /del/ Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, Cuenca, (8): 9-12, ene./abr. 1981.

HORA, Abelardo da. Arte e cultura popular. Última Hora, Recife, 29 dez. 1963. il.

A IMPRENSA de Fortaleza, CE e o Dia do Folclore. Rev. Brasileira de Folclore. Rio de Janeiro, 25: 305-6, set./dez. 1969.

INSTITUTO DO DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO-SOCIAL DO PARÁ. Arte popular do Pará. Belém, 1973. 180p. il. Bibliografia.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL. Divisão de Folclore, Rio de Janeiro, O artesanato de balões na zona norte do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1978. 18p. il. Bibliografia: p.18.

——— Divisão de Folclore, Rio de Janeiro. A cultura do barro na região de Itaboraí. Rio de Janeiro, 1978. 34p. Bibliografia: p.32-34. (Patrimônio Cultural. Pesquisa).

——— Divisão de Folclore, Rio de Janeiro. Rendeiras de bilro no Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1978. 37p. il. Bibliografia: p.37. (Patrimonio Cultural, Pesquisa).

INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE. Atlas folclórico do Brasil, Espírito Santo: artesanato, danças e folguedos. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982. 95p. il. mús.

IZAR, Margarida. Exprime a matéria talhada e moldada a fé simples e a fantasia do caboclo. Diário de São Paulo, São Paulo, 14 mar. 1959. il.

JANGADA feita de piúba, berço de muitas lendas é fascínio dos turistas. Diário de São Paulo, São Paulo, 22 jul. 1977. (2f.)

JEAN, Yvonne. Surge e desenvolve-se rapidamente um novo artesanato brasileiro. Paratodos, Rio de Janeiro, jan. 1957. il.

JORGE, Raimundo. Tracunhaém; um artesanato puro e morto à fome. Diário de Pernambuco, Recife, 31 jul. 1978. (3f.)

KARMAN, Ernestina. Arte folclórica e artesanato no Brasil. Folha da Tarde, São Paulo, 21 jul. 1972.

KAWALL, Luiz Ernesto. Mestre Dézinho. In: SANTEIROS imaginários. /São Paulo,Paço das Artes, 1977/. p.45. il.

KOPTE, Johanna Martha e LOURO, Ana. Um estudo de olaria no contexto do folclore. São Paulo, Conselho Estadual de Artes e Ciencias Humanas, 1979. 108p. il. Bibliografia: p.103-106. (Coleção folclore, 17).

LACERDA, Regina. Artesanato e arte popular. Jornal do Artesanato, Goiânia,1(1): 2, ago. 1980. il.

——— Aspectos sócio-econômicos do artesão. Goiânia/Superintendência do Desenvolvimento da Região Centro-Oeste, SUDECO, 1977. 9p. 1ª Mostra de Artesanato da Região Centro-Oeste. Simpósio para estudo da problemática do artesanato.

——— Cerâmica popular: artesanato vivo em Goiás. Goiânia, Sec. de Estado da Educaçao e Cultura, 1957. 23p. il.

LEAL, Willis. Comercialização adulterando a cultura, não! Mercado Global. III Salão Global de Pernambuco. Rio de Janeiro, /1976/ p.36-8.

LEÃO, Sinval de Itacarambi. Por um "marketing" do artesanato. Mercado Global. III Salão Global de Pernambuco, Rio de Janeiro, /1976/ p.33-5.

LESSA, Luís Carlos Barbosa. Introdução ao artesanato sul-riograndense. Porto Alegre, Fundação Gaúcha do Trabalho, 1978. 141p. il. (Mão Gaúcha, 1).

LIMA,Josephina Paes de Barros. Manifestações do artesanato matogrossense. Cuiabá, Casa do Artesão, 1975. 28p. il.

——— Manifestações do artesanato matogrossense: tecelagem. Cuiabá,Empr. Gráf. Correio da Imprensa, 1975. 28p. il. Bibliografia: p.28.

——— Manifestações do artesanato matogrossense: a rede cuiabana. Cuiabá, Fundação de Promoçao Social PROSOL, 1979. 24p. il. Bibliografia.

——— e FERREIRA, Francisca. Manifestações do artesanato matogrossense (A cerâmica). Cuiabá, Fundação Cultural de Mato Grosso, 1977. 29p. il.

LIMA, Roldão. Vida e morte de Nhozinho. São Luís, Fundação Cultural do Maranhão, 1979. 81p. il. Bibliografia: p.81.

LIMA, Rossini Tavares de. Cultura material espontânea: fragmentos do discurso de paraninfo. Anuário do folclore, Olímpia, 6(7): 3-5, ago. 1976.

LIMEIRA, Eudenise de Albuquerque. A comunicação gestual de danças folclóricas nordestinas. Rio de Janeiro, PUC, 1975. 123p.

LINHARES, Paulo. Um artesanato de mentira para servir de enfeite. Folha de São Paulo, São Paulo, 5 set. 1977. il. (2f.)

LODY, Raul Giovanni da Motta. Artesanato religioso afro-brasileiro. Pref.de Clarival do Prado Valladares. Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Administração Municipal (IBAM), 1980. 52p. il.

——— Pano da Costa. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977. 16p. il. (Cadernos de folclore, 15). Bibliografia: p.16. Glossário, p.11-6.

LOPES, Juarez Rubens Brandão. O artesanato. In: ___ Desenvolvimento e mudança social; formação da sociedade urbano industrial no Brasil. 5. ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1980. p.37-49.

MACHADO, Clotilde de Carvalho. O barro na arte popular brasileira. Rio de Janeiro, Lídio Ferreira Júnior, 1977. 214p. il.

MACHADO, Cristina Mata. Pesquisa etnomusicológica no Nordeste. Boletim da Comissão Mineira de Folclore, Belo Horizonte, 1(3): 71-3, ago. 1976.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. Arte popular. O Estado de São Paulo, São Paulo, 25 ago. 1949.

MAGALHÃES, Aloísio. Da invenção e do fazer. Mercado Global. III Salão de Arte Global de Pernambuco. Rio de Janeiro, /1976/ p.18-21.

MAGNANI, José Guilherme. Cantor. Ideologia, lazer e cultura popular: um estudo do circo - teatro nos bairros da periferia de São Paulo. Dados. Rev. de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 23(2): 171-84, 1980.

MAIA, Isa. O artesanato da renda no Brasil. João Pessoa, Editora Universitária UFPb, 1980. 131p. il. Bibliografia: p.127-131.

——— Ensino e aperfeiçoamento do artesanato. Mercado Global. III Salão Global de Pernambuco. Rio de Janeiro, /1976/ p.29-32.

MANHÃES, Luís Carlos & ARANHA, Florilena. "Mode fazê". São Luís, Fundação Cultural do Maranhão, 1981. 52p. il.

MANXA, pseud. de Ziltamir Sebastião Soares de Maria. Xilogravuras populares. Natal, Fundação José Augusto, 1973. 7f. 15 xilogravuras populares. 34 x 30cm.

MARCONI, Marina de Andrade. Achegas ao estudo do artesanato de colchas de Franca. São Paulo /s.ed./ 1981. 101p. Bibliografia: p.100-101.

MARIANTE, Hélio Moro. A idade do couro no Continente D'el Rey. 2.ed. rev. e aum. Porto Alegre, Inst. Gaucho de Tradiçao e Folclore, 1979. 168p. il. Bibliografia: p.165-168.

MARQUES, Lilian Argentina B. O pescador artesanal do Sul. Rio de Janeiro, FUNARTE, Inst. Nacional do Folclore, 1980. 75p. il. Bibliografia: p.75.

MARTINS, Antônio. Artesão nordestino já faz da arte um meio de vida. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 30 jun. 1968. il.

MARTINS, Itajahy. Xilogravura, arte documentária. In: ENCONTRO com o Folclore, 1., São Paulo, 1979. São Paulo, Sec. de Estado da Cultura; Inst. Mackenzie, 1979. p.11-13.

MARTINS, Saul. Arte e artesanato folclóricos. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1976. 23p. il. (Cadernos de Folclore, 10). Bibliografia: p.19-21.

——— Artes e ofícios caseiros. Rev. Arquivo Municipal, São Paulo, 27(164): 155-185, jul./set. 1959. il.

——— Arte popular figurativa. Belo Horizonte, Carranca, 1977. 32p. Bibliografia: p.30-2.

——— O artesanato no Serro (pesquisa de campo). Belo Horizonte, Sec. de Estado do Trabalho e Cultura Popular, 1964. 27p. il. (Série artesanato, 1).

——— Os artesãos do Vale da Amargura. Folclore, Guarujá, (6): 10-1, 1981.

——— Artesanato na escola. Boletim da Comissão Mineira de Folclore, 2(5): 5-9, ago. 1977.

——— Artesão. Boletim da Comissão Mineira de Folclore, 1(2): 5-7, maio 1976.

——— Contribuição ao estudo científico do artesanato. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1973.

——— A cooperativa da produção artesanal. Boletim da Comissão Mineira de Folclore, (4): 5-8, maio 1977.

——— Do artesanato à cidade. Folclore, Guarujá, (3): 12, ago. 1978.

——— Do artesanato à fábrica. Folclore, Guarujá, (2): 10, 12 ago. 1977.

——— Do artesão ao artista. Folclore, Guarujá, ago. 1976. p.10.

——— A indústria caseira em Pitanqui. (pesquisa de campo). Belo Horizonte, Sec. de Estado do Trabalho e Cultura Popular, 1966. 47p. il. (Série artesanato, 2).

——— Messianismo e artesanato. Boletim da Comissão Mineira de Folclore, 1(3): 39-42. ago. 1976. il.

——— A pesquisa artesanal. Folclore, Guarujá, (4): 10, ago. 1979.

——— Proteção ao artesanato. (Relatório). Belo Horizonte, Sec. de Estado do Trabalho e Cultura Popular, 1966. 29p. (Série artesanato, 3).

MEIRELES, Cecília. As artes plásticas no Brasil: artes populares. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1968. 156p.

——— Aspectos da cerâmica popular. Folclore, São Paulo, 2(1): 38-58, 1953.

MELATTI, Delvair Montagner. Cerâmica marúbo. Cultura, Brasília, 7(25): 70-77, abr./jun. 1977. il.

MELO, Alcyr Correa de. A lembrança de Vitalino nessas feiras de arte. A Tribuna, Santos, 3 abr. 1978. il. (4f.)

MELO, Veríssimo de. Arte popular. Correio da Manhã, Rio de Janeiro,13 ago.1960.

——— Arte popular. Porto, Museu de Etnografia e História. /1964/ 11p. il. Separata da Rev. de Etnografia, Porto, v.2. t.1(3): 38-47, jan. 1964.

——— Arte popular. A República, Natal, 10 nov. 1957.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Museu Goeldi. Vogue arte, Rio de Janeiro, (24-B): 54-79, maio 1977.

MENDONÇA, Hamilton Muniz. A memória da tecelagem. Cultura, Brasília, 10(38):49-51, out./dez. 1981. il.

MESEL, Kátia. A arquitetura artesanal e suas variações. Mercado Global. III Salão Global de Pernambuco. Rio de Janeiro, /1976/ p.42-5, il.

MESQUITA, Aldenora Maria Vasconcelos. Santeiros do Piauí. Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Arte, 1980. 291p. il. Bibliografia: p.289-291.

MESQUITA, Samira Nahid de. O lugar do cordel na escola. Artefato, Rio de Janeiro, 2 (12): 11-7, 1979.

MEZAN, Leila. Origens, expansão e declínio do uso da rede de dormir no Brasil. In: MUSEU da Casa Brasileira. São Paulo, Sec. de Estado da Cultura /s.d./ p. 9-25. Bibliografia: p.23-25.

MIGUEZ, Renato. Ceramistas populares de Pernambuco. Rev. Brasileira de Folclore, Rio de Janeiro, 28: 228-58, set./dez. 1970.

1982 Año Interamericano de las Artesanías. Boletín de Información /del/ Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, Cuenca, (10): 23-6, oct. 1982.

MILLER JÚNIOR, Tom O. Tecnologia cerâmica dos caingáng paulistas. Curitiba, Museu Paranaense, 1978. 51p. il. Bibliografia: p.37-38. (Arquivos do Museu Paranaense. Nova Série. Etnologia, 2).

MOBRAL. Mapa cultural: artesanato, folclore, patrimônio ecológico, patrimônio histórico. Rio de Janeiro, 1980. 2v. il.

MOLITERNO, Carlos. Artesanato nordestino. Cultura, Brasília, 8(30): 4-16, jul./dez. 1978. il. color.

MORAIS, Frederico. Salão Global, Recife: um caminho para o homem integral. Mercado Global. III Salão de Arte Global de Pernambuco. Rio de Janeiro, /1976/ p.4-6.

MORRIS, James R. Looking ahead: a challenge for the future. In: FESTIVAL OF AMERICAN FOLKLIFE, Washington, 1976. Washington, Smithsonian Inst. 1976. p.8.

MOSTARDAS. Caminhos do turismo. Porto Alegre, 3(28): 9-11, jan./fev. 1977. il. color.

MOTA, Mauro. Votos e ex-votos: aspectos da vida social do nordeste. Recife, Imprensa Universitária, 1968. 157p. il.

MOURA, Carlos Francisco. O cavalo como figura de proa no Brasil. Recife, Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1980. 7p. Bibliografia: p.6-7. (Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Centro de Estudos Folclóricos. Folclore, 94).

——— Figuras de proa do Tocantins e carrancas do São Francisco. Rio de Janeiro, Serviço de Documentaçao Geral da Marinha. Separata do Navigator, Rio de Janeiro, (10): 71-89, dez. 1974. il. Bibliografia: p.87-9.

——— Figuras de proa portuguesas e brasileiras. Rio de Janeiro, Serviço de Documentaçao Geral da Marinha. Separata do Navigator, Rio de Janeiro (11): 45-64, jun. 1975. il. Bibliografia: p.63-4.

MOURA, Mirian Occioly de Lima e. Assistência ao artesanato pela Univ. Federal da Paraíba. 18f. mimeo. Conferência no Simposio de Artesanato da Paraíba. Patos, 1977.

OS MOVIMENTOS ligados à promoção da cultura popular. In: PAIVA, Vanilda Pereira. Educação popular e educação de adultos. São Paulo, Loyola, 1973. pt. 3. p. 230-43.

NA arte de um povo, sua história. O Trabalho, Natal, 2(5): 6, nov. 1981. il.

NASCIF, Maria Cecília Jabel. A personalização do habitat no Espírito Santo. In: SIMPÓSIOS DE COMUNICAÇÕES SOBRE PESQUISAS EM FOLCLORE, 2., Belo Horizonte,1980. Síntese. Belo Horizonte, Sec. de Estado do Governo. Coordenadoria de Cultura, 1981. p.75-77.

NO DOCE balanço da rede. Estado de Minas, Belo Horizonte, 28 nov. 1976. il.

NUNES, Terezinha. A universidade e os artesãos do Recife. Educação, Brasília, 11(37): 20-2, jan./mar. 1982. il.

OITICICA, Francisco de Paula Leite e. A arte da renda no Nordeste. Recife, Instituto do Açúcar e do Álcool, 1974. 41p. il.

OLIVEIRA, Gilka Corrêa de. Ex-votos. Recife, IJNPS, Centro de Estudos Folclóricos, 1976. 8p. (Folclore, 16). Bibliografia: p.7-8.

OLIVEIRA, Marilêa C. Pereira. As rendas. Boletim da Comissão Catarinense de Folclore, Florianópolis, 14(27-28): 48-58, jan. 1962. jan. 1963. il.

PACHECO, Renato. Rendas de bilro no Espírito Santo. Folclore, Vitória, (93):11-2, dez. 1980. il.

——— Cerâmica popular em Vitória. Folclore, Vitória, 5(26): 15, set./out.1953. il.

——— Três artesãos capixabas. Folclore, Vitória, (91): 9-10, ago. 1976.

PARAÍBA. Sec. de Trabalho e Serviços Sociais. Atividades artesanais, set. 75/ ago. 77. João Pessoa, 1977. 15f. mimeo. 1 mapa. Simpósio de Artesanato da Paraíba. Patos, 1977.

PARAÍBA. Universidade Federal. Univ. e cultura regional. João Pessoa, Universitária, 1979. 30p.

PARDAL, Paulo. Guarany. Recife, Fundação Joaquim Nabuco. Inst. de Pesquisas Sociais, 1982. 6p. (Folclore, 121).

PASSOS, Lúcia Cysneiros e SANTOS, Virgínia Alves dos. A cerâmica popular de Tracunhaém. Recife, Inst. do Açúcar e do Alcool, 1974. (15)p. il.

PEDRA-SABÃO: um artesanato de tradição. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 11 mar. 1973. il.

PEDROZA, Misabel. Folk-lore do Rio Grande do Norte. Natal, Fundação José Augusto, 1974. 14f. + 11 xilogravuras em pastas com margem 65,5 x 42cm. (Artistas nacionais, 1).

PEIXOTO, Virgília. Amaro Francisco, gravador popular. Recife, Fundação Joaquim Nabuco. Inst. de Pesquisas Sociais, 1982. 6p. il. (Folclore, 123). Bibliografia: p.6.

——— Ex-voto. Recife, IJNPS, 1(1976) 4p. (Folclore, 6). Bibliografia: p.4.

PELLEGRINI FILHO, Américo. Temas e problemas da pintura folclórica. O Estado de São Paulo, São Paulo, 19 ago. 1979. il. Suplemento Cultural, 3(146): 11,ago. 1979. (2f.)

PEREGRINO, Maria Graziela. Severina Batista; artesão do imaginário. Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1980. 5p. il. (Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Centro de Estudos Folclóricos. Folclore, 97).

PEREIRA, José Carlos da Costa. Artesanato: definições e evolução; ação do MIb - PNDA. Brasília, Min. do Trabalho, 1979. 153p. (Coleçao XI - Planejamento e assuntos gerais).

——— Artesanato e arte popular: Bahia. Salvador, s.ed. 1957. (Cadernos de Desenvolvimento Economico, Serie III, n. 1).

——— Artesanato e arte popular: Bahia. Edição conjunta com o Inst. de Economia e Finanças da Bahia. Salvador, Progresso Ed., 1957. (Cadernos de Desenvolvimento Econômico, Série III, n. 1).

——— Artesanato e arte popular no sertão bahiano. A pesquisa histórico e documental. Rio de Janeiro, SENAI, 1956. 131p. il.

——— O artesanato na Bahia. Il. de Moacyr Monteiro da Silva. Rio de Janeiro, SENAI, s.d. 244p. il.

——— A cerâmica popular da Bahia. Salvador, Univ. da Bahia, 1957. 138p. il.

——— Síntese de um programa para organização e desenvolvimento do artesanato na Bahia. Salvador, Depto. Nacional do SENAI, 1956. 49p.

PEREIRA, Valdélia Barros. Cultura popular: uma abordagem sócio-antropológica. O Norte, 6 maio 1979.

PERSEGUIÇÃO e ressurreição do artesanato goiano. Correio Braziliense, Brasília, 18 fev. 1978. il.

PESQUISA inédita sobre tecelagem gaúcha. Fotos de Léo Guerreira. A Hora, Porto Alegre, 1º maio 1957. il.

PIAZZA, Walter F. O artesanato rural em Santa Catarina (notas preliminares). Boletim da Comissão Catarinense de Folclore, Florianópolis, 14(27-28): 5-8, jan. 1962/jan. 1963.

——— A cerâmica popular catarinense. Boletim da Comissão Catarinense de Folclore, Florianópolis, 3(11): 23-32, mar. 1952. il.

PILEGGI, Aristides. Cerâmica no Brasil e no mundo. São Paulo, Livr. Martins Ed., 1958.

PINHO, Francisco Fortes de. As cêrcas. Rio de Janeiro, Associação Atlética do Banco do Brasil, 1957. 67p. il.

PINTO, Eduardo. As Guardiãs da renda. Rio de Janeiro, FUNARTE em co-edição, 1978. 15p. (Coisas nossas).

PIRES, Acílio A. Fiação doméstica. Boletim da Comissão Catarinense de Folclore, Florianópolis, 3(9-10): 71-73, set. dez. 1951.

PITTA, Danielle P. Rocha. Simbolismo e folclore. Recife, IJNPS, 1979. 3p. (Folclore, 88).

POISSON, Jean-Noel. Navios em garrafas; sutil artesanato, rudes artesãos. O Globo, Rio de Janeiro, 25 nov. 1979. il. (3f.)

POMPEU, João. Contribuição etnográfica ao estudo das cêrcas. (Cercas ou tapumes na região central do Ceará). Boletim de Antropologia, Fortaleza, 2(1): 45-85, dez. 1958.

PONTUAL, Roberto. Arte popular: aqui, quem a conhece? Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19 abr. 1969. il.

——— Dicionário das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969. 559p.

PRADO, Luiz Antonio. Artesanato - riqueza do povo. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 26 fev. 1970. il.

PROMESSA e milagre no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais. /introdução de Lélia Coelho Frota/ Brasília, Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Fundação Nacional Pró-Memória, 1981, 154p. il. Bibliografia: p.48-53.

QUE é artesanato e como fazer um trabalho sobre o assunto. A Gazeta, São Paulo, 29 maio, 1963.

QUINTAS, Fátima. O folclore: seu histórico e seu sentido universalista. Recife, IJNPS, 1976. 8p. (Folclore, 15).

QUIRINO, Tarcízio Rêgo et alii. Mapeamento do artesanato mineiro. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1979. 2v. Bibliografia: p.212-220.

QUISSAK, Ernesto Sérgio Silva. O artesanato popular no Vale do Paraíba e os figureiros de Taubaté: estudo e levantamento realizados em nov./dez. 1970, por sugestão do Paço das Artes, São Paulo.

RABAÇAL, Alfredo João. Cerâmica figurativa do Vale do Paraíba. (São Paulo). Brasil. Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar, 1965. 56p. il.

RAMOS, Arthur e RAMOS, Luíza. A renda de bilros e sua aculturação no Brasil. Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia, 1948. 77p. il.

A RENDA - uma perspectiva. In: CULTURA popular. São Luís, Fundação Cultural do Maranhão, 1981. p.51-54.

REUNION TECNICA DE ARTESANIAS Y ARTES POPULARES, 1., Mexico, 1973. Carta Interamericana de las Artesanias y las Artes Populares. __ Washington: Organizacion de los Estudos Americanos, 1973. 16p.

RIBEIRO, Berta G. Artesanato indígena: para que, para quem? Boletim de Ciências Sociais, Florianópolis, (26): 1-26, jul./set. 1982. Bibliografia: p.25-6.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. Chico Santeiro. Folclore. São Paulo,1(1): 74-79, 1952. il.

RIBEIRO, René. Vitalino: um ceramista popular do Nordeste. 2.ed. Recife,IJNPS, 1972. 72p. il.

RIO de Janeiro (cidade). Sec. Municipal de Educação e Cultura. Divisão de Documentação e Biblioteca. Bibliografia de folclore, Rio de Janeiro, 1976. 33p. (Bibliotecas regionais).

RIOS, José Arthur. Artesanato; sua importância social e conceito de empresa artesanal. SESI em Ação, Rio de Janeiro, 3(5): 26-31, 1977.

——— e outros. Artesanato e desenvolvimento: o caso cearense. Rio de Janeiro, Serviço Social da Indústria /196 / 224p. il. Bibliografia.

ROCHA, José Bolivar Vieira da. Manufatura de redes de dormir: um estudo de caso sobre a evolução das relações de produçao capitalista no Nordeste. Brasília, Fundação Univ. de Brasília, 1979. 124p.

ROCHA, José Maria Tenório. Filé: Graça e riqueza do artesanato alagoano. Jornal de Alagoas, Maceió, 25 jan. 1978. il. (3f.)

ROCHA, Sebastião. Centro de artesanato da micro-região Campos da Mantiqueira. /Barcelona, SENAC, 1977/. 6p.

——— Educação familiar e folclore; trabalho e folclore. In: Belo Horizonte. Univ. Católica de Minas Gerais. Centro de Extensão. Curso de introdução aos estudos folclóricos. Belo Horizonte, 1975. p.33-42.

RODRIGUES, Abelardo. Xilogravura popular. Recife, Imprensa Universitária, 1965. 15f.

RODRIGUES, Ana Augusta. Artesanato e arte popular (IV). A Notícia. Campos, 23 jun. 1977.

——— Artesanato e arte popular. A Notícia, Campos, 19/21 jun. 1977. (6f.)

RODRIGUES, Clóvis da Costa. O artesanato em geral. In: A inventiva brasileira. Brasília, INL, 1973. v.1, p.441-491. il.

——— Algodão. In: A inventiva brasileira. Brasília, INL, 1973. v.1, p.173-187. il.

——— Cerâmica. In: A inventiva brasileira. Brasília, INL, 1973. v.1, p.167-171.

RODRIGUES, José Francisco. Conceito, âmbito e limites do artesanato. Mensário da Casa do Povo, Lisboa, 3(35): 3-6, maio, 1949.

RODRIGUES, José Mário. A cultura do Nordeste expressa em Santo de barro. Fotos: Arquivos Sílvia Martins e SUDENE. Interior, Brasília, 6(31): 4-7, mar./abr. 1980.

RODRIGUES, Maria do Carmo Arruda Siqueira. Artesanato no Pará, Belém, IDESP, 1971. 37p.

ROMA FILHO, Elias. O duro esforço do nosso artista pela perfeição artesanal do Nordeste. Diário de Pernambuco, Recife, 20 nov. 1977. il.

ROSSI, João. Ocorrências de matérias primas na arte popular brasileira. In: ENCONTRO com o folclore, 1., São Paulo, 1979. São Paulo, Sec. de Estado da Cultura; Inst. Mackenzie, 1979. p.14-17.

SAIA, Luís. Escultura popular brasileira, com 26 reproduções de ex-votos do nordeste. São Paulo, Ed. Gaveta, 1944. 62p. il.

——— Notas sobre a arquitetura rural paulista do segundo século. /São Paulo, Centro de Estudos Folclóricos do Grêmio da Fac. de Arquitetura e Urbanismo, 1950/ 32p. mimeo.

SALÃO DE ARTE GLOBAL DE PERNAMBUCO, 3º Recife, 1976. O artesanato e o homem, 19 a 27 de nov. de 1976. Recife, Rede Globo, 1976. /28/p. il. color. Catálogo.

SALDANHA, Maria Emília F. Arte popular passa a ser um requinte. O Globo, Rio de Janeiro, 11 abr. 1968.

SALES, Izabel. Dila: a interiorização do artista com seus personagens. Diário de Pernambuco, Recife, 12 fev. 1977. il.

SALES, Vicente. As artes e os ofícios - o artesanato. In: BRASIL. MEC. Conselho Federal de Cultura. História da cultura brasileira. Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Material Escolar, 1973-76. v.1, p.173-87.

——— Artesanato em madeira. Boletim da Comissão Catarinense de Folclore, Florianópolis, 18(33): 37-8, dez. 1980. il.

——— Artesanias. Brasil/Cultura, Buenos Aires, 6(47): 24-30, jul. 1981. il.

——— Posicionamento do MEC. Brasília, 1977. 10f. mimeo. Painel - Integração e função de outros organismos no PNDA, no II Encontro Nacional de Artesanato.

SANCHIS, J. F. Pierre. Artesanato de tapetes em Cachoeira do Brumado. In: SIMPÓSIO DE COMUNICAÇÕES SOBRE PESQUISAS EM FOLCLORE, 2., Belo Horizonte, 1980. Síntese. Belo Horizonte, Sec. de Estado do Governo. Coordenadoria de Cultura, 1981. p.107-113.

SANTAFÉ, Martinho e BOSCO, João. "Artesanato" sai das lojas de São Paulo. O Fluminense, Niterói, 7 nov. 1976. il.

SANTEIROS imaginários. São Paulo, Paço das Artes, 1976. /56/p. il. Catálogo da exposição realizada no Paço das Artes, em ago. 1976. Projeto e seleção de Lourdes Cedran.

——— São Paulo, Paço das Artes, 1977. /106/p. il. Catálogo da exposição realizada no Paço das Artes, em ago. 1977. Projeto e seleção de Lourdes Cedran.

SANTOS, Adelzira Madeira dos. O mundo encantado das conchas. Vitória, /Reproarte/ 1981. 60p. il. Bibliografia: p.56.

SANTOS, Enéias Tavares dos. Farinhada, xilogravuras (e versos). Aracaju, Governo do Estado do Sergipe, Sec. da Educação e Cultura, 1977. 3f., 8 xilogravuras em pastas.

——— Xilogravura popular. Rio de Janeiro, MEC-DAC-FUNARTE, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro; Aracaju, Sec. de Educação e Cultura de Sergipe, 1976. 3f., 12 xilogravuras em pasta.

SANTOS, Ruy. O que o povo faz: os artistas e artesãos anônimos da Bahia. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 19/20 out. 1957. il.

SÃO PAULO. Sec. de Relações do Trabalho. Superintendência do Trabalho Artesanal nas Comunidades/SUTACO. Artesanato paulista, São Paulo, /1982/ 4p.

SAUGY, Catalina. Artesanías de misiones. In: ARGENTINA. Inst. Nac. de Antropologia. Informes del Inst. Nac. de Antropologia: relevamiento cultural de la Provincia de Misiones. Buenos Aires, 1974. p.143-64.

SCHEBELA, Renato. Uma antiga tradição ante novos desafios. Correio do Povo, Porto Alegre, 1 abr. 1979. il. (2f.)

SCHEUER, Herta Loell. Estudo da cerâmica popular do estado de São Paulo. São Paulo, Sec. da Cultura, Ciencia e Tecnologia, Conselho Estadual de Cultura, 1976. 133p. il. (Coleção Folclore, 3). Bibliografia: p.133.

SCHMIDT, Carlos Borges. Esteiras de tábua e esteiras de piri: uma indústria doméstica rural. São Paulo, Diretoria de Publicidade Agrícola, Sec. de Agricultura, 1949. 22p. il.

——— Técnicas agrícolas primitivas e tradicionais. Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura, Depto. de Assuntos Culturais, 1976. 188p. Bibliografia:p. 177-88.

SEMINÁRIO BASES CULTURAIS AO ARTESANATO, Belo Horizonte, 1978. Relatório, Belo Horizonte, FUNARTE, 1978. 80p.

SEMINÁRIO PARA ESTUDO DA PROBLEMÁTICA DO ARTESANATO, Brasília, 1977. Documento final. 7f. mimeo.

SERAINE, Florival. Nota sobre a decoração de cerâmica cearense. Folclore, Vitória, 10(61-63): 20, jul./dez. 1959.

SERRANO, Isabel. As rendeiras. Folclore. Vitória, 4(19-2): 11, jul./dez. 1952. il.

SESC. Depto. Regional do Paraná. Doc. básico do Programa Nacional do Desenvolvimento do Artesanato, Curitiba, 1975. 10p.

BRASILEIROS e seu universo: artes, ofícios, origens, permanências. Brasília, MEC/ Depto. de Documentação e Divulgação, 1974. 216p. il.

SIEGLE, Lilian & PEREIRA, Elizabeth. Josué de Oliveira, artesão. Folclore, Vitória, (94): 22-5, dez. 1981. il.

SILVA, Alice Inês de Oliveira e. Artesanato. Boletim da Comissão Paranaense de Folclore. Curitiba, 4(4): 28-31, ago. 1980.

——— Artesanato: conceito: artesanato e arte popular, norma para pesquisa, o artesanato no Paraná, problemas apoio e desenvolvimento. In: SEMANA de estudos sobre o folclore paranaense: apostila do curso de folclore. Curitiba,Sec. de Estado da Cultura e do Esporte do Paraná, 1979. p.37-42; p.72.

——— & TARANTO, Benito. O artesanato na Microrregião de Viçosa. Viçosa, Univ. Federal /s.d./ 4f. (Cultura popular na Microrregiao de Viçosa, 1).

SILVA, Maria Augusta Machado da. Ex-votos e orantes no Brasil. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 1981. 92p. + /24/fot. Bibliografia: p.87-92.

SILVA, Maria Carmen Martins da Fonseca e. O artesanato e o currículo. Juiz de Fora, Centro de Estudos Sociológicos, 1979. 14p. Bibliografia: p.12. (Arquivos de folclore, 7).

SILVA, Maria Helena Santos. O cesto: estudo linguístico, etnográfico e folclórico. Coimbra, Fac. de Letras da Univ. de Coimbra, 1961. Separata da Rev. Portuguesa de Filologia, v.IX e X, 1959 e 1960.

/SILVA/ Minelvino Francisco. Xilogravura popular-cordel. Salvador, Sec. Municipal de Educação e Cultura, Depto. de Cultura, 1977. 5f., 25 xilogravuras. Versos de cordel, acompanhando as xilogravuras, de Rodolfo Coelho Cavalcante.

SILVEIRA, Mauro César. O mistério e fascínio das palanques de São Gabriel. Fotos de Valério Ayres. Zero Hora, Porto Alegre, 6 out. 1980. il. (4f.)

SIMPÓSIO BRASILEIRO DO ARTESANATO, 1., Rio de Janeiro, 1980. Anais, Brasília, Min. do Trabalho, 205p.

SIMPÓSIO DE ARTESANATO DA PARAÍBA, Patos, 1977. Documento básico. 11f. mimeo.

SOARES, Doralécio. Do artesanato e a sua proteção. Rendas da Ilha de Santa Catarina. Florianópolis, Emp. Gráf. Grajaú, 1957. 16p. il.

——— Rendas da Ilha de Santa Catarina. Boletim da Comissão Catarinense de Folclore, Florianópolis, 8(23-24): 163-175. jan. 1957/jan. 1958. il.

——— Rendas e rendeiras. Boletim da Comissão Catarinense de Folclore, Florianópolis, 17(32): 17-24, nov. 1979. il.

SOARES, José Eugênio Macedo. O artesanato. A Notícia, Rio de Janeiro, 3o set. 1967.

SOUTO MAIOR, Mário. Luminárias. Recife, IJNPS, Centro de Estudos Folclóricos, 1978. 2p. (Folclore, 50).

——— Santeiros, imaginários. Recife, IJNPS, 1979. 4p. (Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Centro de Estudos Folclóricos. Folclore, 85).

SOUZA, Antonio Batista de. Artesãos do Paraná. (II): Boletim da Comissão Paranaense de Folclore, Curitiba, 4(4): 32-4, ago. 1980.

SOUZA, Manoel Anchiêta Nery de. A tecelagem de redes no baixo e médio São Francisco. Feira de Santana, Casa do Sertão: Univ. Estadual de Feira de Santana; Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. /19/p. il. Bibliografia: p.19. (Caderno de Folclore, 1).

SOUZA, Maria Mafra. Conteúdo programático para atividades artesanais. Curitiba, SESC, 1977. 40p.

SUASSUNA, Ariano. A arte popular no Brasil. Rev. Brasileira de Cultura. Rio de Janeiro, 1(2): 37-44, out./dez. 1969.

O SUCESSO do artesanato que volta às origens. Exame, São Paulo, (159): 40, set. 1978.

SUTACO. Artesanato paulista; regional workmanship Estado de São Paulo - Brazil. /Catálogo/. São Paulo, 1981. /72/p. il.

TIBIRIÇÁ, Ruy W. Cerâmica cabocla e pitos de barro. Rev. do Arquivo Municipal. São Paulo, 6(69): 237-240, ago. 1940. il.

TIMBÓ, uma experiência válida. O Trabalho, Natal, 1(3): 2, set. 1980. il.

TODO o folclore do Brasil numa só feira. Folha de São Paulo, São Paulo, 20 out. 1977.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. O Ex-voto, um veículo da informação popular. A União, João Pessoa, 11 dez. 1977. Correio das Artes. il.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA. Acervo Casa do Sertão, Brasília, MEC-FUNARTE, 1979. 38p. il.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS. Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore. Ex-voto de Alagoas. Coleções Luiz Sávio de Almeida e Théo Brandão. Seleção e identificação: Prof. Fernando Lobo. Maceió, 1976. 8f., 20 fot. (Coleção folclórica da UFAL, 33). Catálogo.

VALADARES, Clarival do Prado. Riscadores de milagres: um estudo sobre arte genuína. Rio de Janeiro, Gráf. Ed. Vida Doméstica, 1967.

VALENTE, Valdemar. O artesanato como fator de desenvolvimento: sua valorização, materiais e tipos. Mercado Global. III Salão de Arte Global de Pernambuco. Rio de Janeiro, /1976/ p.14-7.

——— Artesanato nordestino: perspectivas e sugestões para o seu aproveitamento. In: ENCONTRO INTERREGIONAL DE CIENTISTAS SOCIAIS DO BRASIL. Anais 1. Fazenda Nova, PE etc. 1972. Recife, UNPS; Brasília, Conselho Federal de Cultura, 1974. v.3. p.39-48.

VASCONCELOS, Sylvio de. Artesanato e arte popular. Estado de Minas, Belo Horizonte, 13 ago. 1968. il.

VIDIGAL, Alba Carneiro. Folclore em Campinas: artesanato. São Paulo, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978. 187p. il., mapas. (Coleção Folclore, 12).

VILA NOVA, Sebastião. Artesanato, cultura e região. Mercado Global, III Salão de Arte Global de Pernambuco, Rio de Janeiro, /1976/ p.11-3.

VILLAS-BOAS, Flávia. Arte popular brasileira tem dimensão de catedral gótica. Última Hora, Rio de Janeiro, 14 jul. 1976. il.

VITAL, José. Situação profissional e previdenciária do artesão. Mercado Global. III Salão de Arte Global de Pernambuco. Rio de Janeiro, /1976/ p.14-7.

VITALINO, um enredo na feira. Última Hora, Rio de Janeiro, 14 fev. 1977. Rev. Cerâmica Popular na Feira de São Cristóvão do Rio de Janeiro, RJ.

VIVES, Vera de. Pesquisa em 11 municípios mostra criatividade do homem fluminense. O Fluminense, Niterói, 20 ago. 1976. il.

VOCÊ aprecia a arte popular? Diário de São Paulo, São Paulo, 7 fev. 1958.

ZERRIES, Otto. Índios da Amazônia: a sua arte e seus trabalhos manuais. Humboldt, Hamburgo, 1(2): 63-72, 1961.

COLOQUIO Internacional de Zacatecas - La Dicotomía entre Arte culto y arte popular, Univ. Nacional Autónoma de Mexico, 1979.

GRABURN, Nelson H. H. Ethnic and Tourist Arts - Cultural Expressions from the Fourth World, Univ. of California Press, 1976.

GUIMARÃES, Neuza Beatriz Henriques. Arte Popular na periferia de Belo Horizonte, Univ. Católica de Minas Gerais, Coordenadoria de Extensão, Coordenação de Promoção Cultural, Belo Horizonte, 1981.