



---

**DOSSIÊ – Artes, História das ciências e técnicas: interações**

---

**Duas artesãs do Rio de Janeiro:  
as interações entre história de vida e produção artesanal**

**Desirée Bastos de Almeida**

Doutoranda em Design PUC-RIO  
Professora Assistente UFRJ  
desirecbastos@eba.ufrj.br

**Davison Coutinho**

Doutorando em Design PUC-RIO  
Professor NEAM/PUC-Rio  
infprofessor@gmail.com

**Nilton Gonçalves Gamba Jr.**

Doutor em Psicologia PUC-Rio  
Professor Adjunto PPGDesign PUC-Rio  
gambajunior@puc-rio.br

**Resumo:** A partir das histórias de vida de duas artesãs radicadas no Rio de Janeiro, o presente artigo discorre sobre as diferentes visões de arte e artesanato, que podem emergir quando se observa camadas mais profundas das biografias das artesãs. Este artigo pretende dar visibilidade à multiplicidade de sentidos e ao esfumaçamento dos mesmos quando abordamos aspectos como: a relevância do artesanato na produção artística; os ambientes de circulação dos artefatos; e influências de massificação que os trabalhos autônomos podem sofrer.

**Palavras-chave:** Arte, Artesanato, Produção artística.

*Two artisans from Rio de Janeiro:  
the interactions between life history and artisanal production*

**Abstract:** Based on the life stories of two artisans based in Rio de Janeiro, this article discusses the different views of art and crafts, which can emerge when observing deeper layers of the artisans' biographies. This article aims to give visibility to the multiplicity of meanings and their smokiness when we approach aspects such as: the relevance of handicrafts in artistic production; the circulation environments of the artifacts; and influences of massification that, autonomous work can suffer.

**Keywords:** Art, crafts, artistic production.

## Introdução

Etimologicamente, o artesanato designa tanto o artefato produzido pelas mãos, como os ofícios envolvidos nessa produção. Além do sentido etimológico, podemos compreender o artesanato como uma ideia de uma produção de tiragem menor que a industrial por características da própria técnica e com a potencialidade de ser uma expressão local e ter valor cultural – pela regionalidade, estética simbólica de materiais ou técnicas. Nas buscas das camadas na construção da polissemia do termo, podemos encontrar também a associação mais indireta com outras características: como ser mais sustentável econômica, social e ambientalmente; não ter um processo formal de capacitação; ter a autoria definida pela assinatura de um indivíduo ou grupo e ser um valor de mercado para certos tipos de produtos ou interferências por todos os aspectos acima – articulados, por vezes, de forma difusa. Ainda na construção desse imaginário, podemos nos deter nos enviesamentos culturais e sociais desse uso, construindo corruptelas, estereótipos e preconceitos em raptos ideológicos<sup>1</sup>.

Na visão moderna de mundo desenvolvida no Renascimento, a arte passa a ser algo diferenciado do artesanato. Até então, Segundo Argan<sup>2</sup>, desde o século XV as artes não mais são consideradas como habilidades técnicas, e sim como uma atividade intelectual. Portanto, existe uma cisão, um corte epistemológico, na produção da arte e nos usos desse radical na definição de arte e artesanania.

O artesão passa a exercer o papel do detentor do ferramental técnico e o artista o detentor da faculdade intelectual criadora da obra. Apesar desta separação, até o século XIX é possível ainda relacionar artesanato e arte como partes complementares de uma mesma obra. É com a crise da arte na virada do século XX e sua adesão epistemológica ao discurso, que acontece um novo e maior distanciamento entre arte e artesanato.

---

<sup>1</sup> Rapto ideológico é uma referência a obra de Nelson Fernandes (FERNANDES, Nelson de Nóbrega. *O Rapto Ideológico da Categoria Subúrbio*. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2011) que ao estudar as representações do subúrbio carioca, propõe esse termo para descrever os estigmas graduais, que os sentidos de subúrbio vão sofrendo, sequestrando-o de seu sentido original. Um exemplo disso, é que de uma maneira generalizada, na cultura brasileira, quando falamos em artesanato, ainda estamos envolvidos no estigma do artefato inferior, banal, com alguns defeitos de fabricação do feito à mão e que, invariavelmente é vendido em feiras a preços módicos – em contraste com a valorização de outros tipos de produtos como descrito anteriormente. Assim como Nelson Fernandes recorre a referências históricas amplas para entender as interferências nessa produção de sentido, o percurso da representação do termo artesanato também deve ser compreendido a partir dessa perspectiva. Para o futuro, a ideia de rapto em oposição ao simples fluxo vivo de uma língua advém da observação de violências sócio-históricas e sistemas de opressão nesse processo de mudança.

<sup>2</sup> ARGAN, Giulio. *A história na metodologia do projeto*. Revista Caramelo, no 06; 1992, FGU/USP

Segundo Mário de Andrade<sup>3</sup>, a ruptura vanguardista faz com que a arte perca seu sentido social à medida que o artista vira um grande orador de palanque alheio à fatura da arte e apenas preocupado em "parecer" artista. Para o autor, as vanguardas estavam surgindo num hermetismo que muito se afastava do real significado da arte. O autor, em sua aula inaugural intitulada O artista e o Artesão, ministrada nos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal (1938), desenvolve a ideia de que a obra de arte contém o artesanato e poderia ser subdividida em 3 partes: — o artesanato: a única verdadeiramente ensinável (fala da natureza e manipulação dos materiais); — a "virtuosidade"<sup>4</sup>: para o autor, virtuosidade seria o conhecimento da técnica em geral, com a noção de como diversos artistas resolviam tecnicamente suas obras, este aspecto é também passível de ser ensinado<sup>5</sup>, porém, não seria um conhecimento fundamental; — o "talento" como a solução pessoal do artista para resolver a sua obra. Este por fim, o mais imprescindível e mais trágico por não poder ser ensinado<sup>6</sup>. Portanto, para ele, a arte e o artesanato não são coisas distintas, mas possuem uma relação epistemológica indissociável aonde para existir arte, deve existir artesanato.

Na segunda metade do século XX se consolidam também os debates do início deste século entre arte e artesanaria, incluindo, agora, o contraste com outra área, o design. Tendo como ponto de partida a perspectiva industrial, a produção seriada e a dimensão utilitária, o design vai apontando novos balizamentos para a noção de arte e artesanato que partem da própria diferenciação como a área do design. O fim do século XX e o século XXI são marcados por teorias e práticas que reveem o sentido de design reivindicando de forma mais clara aspectos típicos da arte e da artesanaria. No mesmo período, o *ready-made* e a *pop-art*, relativizam a distinção entre a arte e o industrial, já com a consolidação da reprodução técnica no campo e no mercado das artes. Por outro lado, quanto à área do design, o espaço para a dimensão expressiva, o papel da fruição, a relevância dentro da produção cultural, a busca de novos recursos de sustentabilidade e a produção menos massiva ou industrial faz com que as fronteiras, novamente, sejam esfumadas<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> ANDRADE, Mário. Aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, Universidade do Distrito Federal, 1938.

<sup>4</sup> Segundo ele, na falta de palavra melhor.

<sup>5</sup> Mário de Andrade ressalta, porém, que sobre a virtude pode recair um certo academicismo, que segundo ele, pode ser bastante prejudicial para o artista.

<sup>6</sup> Em relação ao "talento", que fora colocado por Mário de Andrade como imprescindível, ele mesmo ao desenvolver seu raciocínio afirma que são numerosos os exemplos de arte que afirmam o contrário. Ele cita como exemplo a impossibilidade de se reconhecer essa assinatura pessoal na arte egípcia, ou na grega, ou nas esculturas góticas. Nesses casos Mário de Andrade ressalta o caráter social e utilitário dessas obras, que não pretendiam destacar um ser especial (o artista) e sim elevar uma sociedade ao plano transcendental.

<sup>7</sup> Mais do que uma ruptura com o sentido de utilidade, é o próprio sentido de utilidade que é expandido. Entende-se que divertir, emocionar ou relaxar (design emocional); fruir, ambientar e criar atmosferas (design de experiência); produzir intangíveis (design de serviços); realizar contribuições etnográficas ou sociológicas (design social); criar ficções, poéticas ou conteúdos expressivos (design cultural) são revisões dos limites das áreas tanto no ensino, como no mercado e pesquisa – que cresce exponencialmente na contemporaneidade.

Assim, temos a interconexão de sentidos entre as áreas das artes, design e artesanato onde os limites entre o técnico e o intelectual, o utilitário e o expressivo, massivo e o local ou entre o formal e informal sofrem um borramento recorrente. O que, na contramão dessa transversalidade, não impede que raptos ideológicos recuperem segmentações radicais que podem gerar estigmas e hierarquias — geralmente, associados à proteção de nichos de mercado e exclusão de métodos, processos, materiais ou técnicas de setores produtivos e de mercado.

Neste cenário complexo de representações, a etnografia pode ser uma contribuição relevante para contribuição na produção de sentidos sobre estes fazeres. Histórias de vida de artistas, designers e artesãos podem dar visibilidade a aspectos sociais que engendram essas definições, mais do que os postulados encontrados exclusivamente na consolidação formal das áreas. A ideia de dar visibilidade ao rapto ideológico é definir que aspectos modificam os sentidos ontológicos e reorganizam não só os sentidos, mas também os critérios utilizados e qual a dimensão sociopolítica dessas apropriações.

Classe socioeconômica, níveis de ensino formal, regionalidades e outros tantos aspectos não técnicos podem infiltrar essas representações produzindo os novos raptos ideológicos que se tornam mais identificáveis com a ajuda de estudos etnográficos. Neste artigo, fazemos um recorte na história de vida de duas artesãs com experiências bem diversas como forma de investigação sobre os sentidos produzidos no entorno da área e do termo.

### Conhecendo as artesãs

O trabalho etnográfico com artesãos requer muita escuta e, através dela, podemos identificar chaves para o entendimento de uma epistemologia, que é muito particular a cada indivíduo. A partilha do sensível<sup>8</sup> depende diretamente de sua história particular de vida, que influencia decisivamente toda a sua trajetória. Questões como classe social, gênero, raça ou faixa etária moldam a visão de mundo individual e assim, podem nos dar ferramental de entendimento de

---

<sup>8</sup> Sobre a partilha do sensível em Rancière: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das “práticas estéticas”, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que “fazem” no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” (RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009, p. 17). E é nessa visibilidade que se dá alguns níveis de produção de sentido envolvidos na possibilidade de raptos ideológicos.

um processo produtivo específico para além do estudo exclusivo dos materiais e de processos de manufatura.

Escolhemos aqui mapear inicialmente a história de duas artesãs: Antônia Soares, líder comunitária e artesã do Museu de Favela (MUF) e Divina Luján Suarez, artesã especializada em perucaria teatral funcionária do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A escolha das duas artesãs se baseia na aparente oposição entre suas produções artesanais e suas histórias de vida. Pretendemos então, extrair ideias de relações estabelecidas nesta oposição e também nos pontos de contato estabelecidos por possíveis sobreposições que poderão emergir de suas vidas pessoais e seus modos de fazer artesanal. Para tal, foram realizadas entrevistas focadas em suas histórias de vida. As entrevistas aconteceram, respectivamente, no MUF e no ateliê de perucas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

As breves histórias apresentadas a seguir, se desenvolvem em narrativas inicialmente, diametralmente opostas no que se refere às oportunidades, aos territórios de suas existências e às suas produções e propõem novos dilemas para o balizamento do sentido de “artesanal”.

#### **Antônia Soares do Museu da Favela (MUF)<sup>9</sup>**

Antônia Soares, uma senhora de 69 anos, líder comunitária e fundadora do Museu de Favela, divide o tempo de voluntariado ao MUF com a criação de artesanatos que comercializa em casa e em feiras. É natural de Paço Lumiar, interior do Maranhão, veio para o Rio de Janeiro ainda jovem, em 1974, quando tinha 23 anos. Sua primeira moradia no Rio foi no bairro da Saúde, por onde ficou por um ano, residindo junto à familiares. Ao chegar no Rio, seu primeiro emprego foi na loja “Casas Brasileiras” onde conheceu seu marido e companheiro de mais de 40 anos, Sr. João Luiz, que já era morador do Pavãozinho. A favela faz parte do complexo Cantagalo, Pavão-Pavãozinho, e se localiza entre os bairros de Ipanema e Leblon, parte nobre da Zona Sul da cidade.

---

<sup>9</sup> Ferreira Soares, Antônia. Entrevista concedida a Davison Coutinho. Realizadas no Museu de Favela e na PUC-Rio nos dias 09/05 e 28/11 de 2019.



Figura 1. Antonia Soares (registro do autor)

A história do Pavãozinho tem início na década de 1930 quando famílias de baixa renda começaram a ocupar a encosta em busca de moradias próximas das oportunidades de empregos oferecidas nos bairros do entorno. Como Antônia, muitas famílias migravam do Nordeste em busca de oportunidades de trabalho no Rio de Janeiro:

*Eu vim lá de Paço do Lumiar (interior do Maranhão), ingênua, menina que tomava banho de rio e cheguei aqui pra passear com minhas primas e fiquei. Conbeci o João e ele me chamou pra morar com ele. Eu não sabia que era no morro e vim!*

Assim, em 1975, Antônia chega ao Pavãozinho subindo, como ela conta, por caminhos escavados nos barrancos, já que a favela não possuía infraestrutura e asfalto. Segundo a artesã, nessa época a favela era formada por alguns barracos e não tinha água, luz elétrica e escadas. A água era controlada por um manobreiro que um dia colocava água para o Cantagalo e outro dia para Pavão-Pavãozinho:

*Quando eu cheguei aqui era assim: tinha um manobreiro que controlava a caixa d'água. E cada dia ele botava a água pra um lado, um dia pro lado do Cantagalo e um dia pro lado do Pavão-Pavãozinho. E quem morava em um não podia passar pro outro por causa do tráfico, sabe? Às vezes a água ficava 15 dias sem cair na casa da gente.*

Segundo Antônia, a infraestrutura começou a chegar no morro no Governo de Leonel Brizola (1983-87) depois de um acidente causado pela queda de uma caixa de água em 1983 que provocou desabamentos e cerca de 17 mortes. Antônia tem uma relação histórica de liderança na favela de mais de trinta anos de atuação iniciada através de um conselho de mães na escola de seus filhos. Além de ser sócia fundadora e ex-diretora presidente do MUF, a artesã participou por dez anos da associação de moradores.

A vida na favela começa para Antônia em 1975, mas a prática artesanal, segundo ela, surgiu quando criança por meio de sua família. Antônia conta que viveu durante a infância observando a mãe a avó costurando, uma prática que era comum em sua casa. A artesã relembra

que seus pertences, objetos pessoais, roupas e até mesmo os brinquedos eram fabricados em casa:

*O artesanato entrou na minha vida desde quando eu me entendo por gente, como a gente costuma dizer. Porque eu fui criada em uma família em que tudo nosso era feito manualmente: as nossas roupas, nossas coisas de brincar, e no dia a dia da casa muita coisa era reaproveitada. Então, eu sempre gostei dessa coisa mexer e transformar o que não serve para uma coisa e inventar outra coisa pra gente usar.*

No que pode se observar na entrevista de Antônia, é que o artesanato em sua trajetória inicial de vida não era algo como é compreendido hoje, como a criação de peças que podem ser comercializadas e que narram expressões culturais dos lugares, que servem como enfeites ou presentes. No que se refere à sua história de vida, artesanato era a prática de reaproveitar as coisas, que não tinham mais utilidade em coisas úteis. Para Antônia o reaproveitamento de materiais se dá muito antes da difusão e valorização dos conceitos de sustentabilidade e reciclagem por conta do impacto ambiental: reciclar tinha uma dimensão utilitária e econômica. Essa experiência da infância de Antônia se traduz na criação de seus produtos, mesmo hoje com a intenção de comercializar os produtos e com acesso a materiais em lojas especializadas de artesanato, a artesã faz da reciclagem de insumos o seu objetivo na maior parte de sua produção.

Apesar desse contato da artesã com a prática artesanal desde a infância, Antônia conta que ao longo de sua vida trabalhou em outra profissão e que atuava como artesã como atividade complementar. Ela foi funcionária pública, por muitos anos, até que aos 50 anos, perto de se aposentar, o artesanato retorna como atividade:

*Depois de adulta, quando eu trabalhava né, fazendo quase 50 anos, aí eu comecei a pensar o que eu ia fazer depois de aposentada. E algumas colegas ficaram falando “a Antônia você fala que sempre gostou de artesanato, que na sua infância você mexia com isso e que sua família fazia, por que que você não procura fazer alguma coisa de artesanato, de bordado?” “E aí, coincidentemente eu fui numa reunião no Vicariato do Sul, (...) e algumas mulheres estavam lá contando suas experiências de trabalhos manuais de artesanato na comunidade e na igreja, essas coisas assim. E eu me interessei por isso (...) E daí pra frente eu estou na luta, sempre com o artesanato.*

Na porta da casa de Antônia tem uma placa de divulgação de seu trabalho artesanal, onde ela comercializa e recebe encomenda de produtos. Está gravado “Antonia’s artes — artesanato para o lar, artigos para presentes, acessórios de moda, lembrancinhas para festas, toalhas bordadas e muito mais”. Alguns produtos acompanham as datas comemorativas, por exemplo para o Natal, a artesã produz diversos enfeites natalinos que comercializa em feiras. Por sua atuação na igreja católica, produz artefatos para a celebração da primeira comunhão e batizados das crianças, como toalhas bordadas, arranjos de cabelos e velas decoradas. Antônia afirma que a renda gerada com a venda do artesanato é complementar à sua aposentadoria:

*O artesanato nunca funcionou como renda principal na minha vida. Eu era funcionária pública. Hoje sou aposentada e o artesanato funciona como um complemento. Normalmente, a gente que trabalha com artesanato trabalha recebendo encomendas, vendendo. E muitas vezes, o dinheiro chega quando a gente estava realmente precisando, que já acabou aquele da aposentadoria e aquele chega que complementa até chegar o pagamento. Na verdade, o artesanato funciona mais como uma renda complementar.*

Antônia transita por diferentes técnicas do artesanato, mas suas técnicas principais são a costura, o bordado e o fuxico, sempre dando ênfase à reciclagem de itens, como CDs, tampas de garrafa, retalhos de tecido, entre outros. A formação técnica da artesã é mista, parte se dá em sua infância e parte na vida adulta quando retorna a fazer artesanato. Segundo a artesã, quando criança aprendeu com a mãe e avó a costurar à mão, a bordar, fazer fuxico e trabalhos com palha. Todas as técnicas eram pela necessidade de se ter produtos, uma vez que morava no interior e não tinha acesso. Já próximo de se aposentar em seu emprego formal, Antônia retoma o aprendizado do artesanato em um curso oferecido pela Secretaria de Desenvolvimento Humano. Participou de cursos nas lojas Caçula<sup>10</sup>, além de usar a internet para o aprendizado em vídeos aulas. A artesã reforça que o maior aprendizado se dá pela contínua troca com outras colegas, onde aprende e ensina. Atualmente, ela coordena um curso de artesanato, oferecido pelo Metrô Rio em parceria com o MUF, para moradores do Cantagalo, Pavão, Pavãozinho.

*Aprendi essa coisa de reaproveitamento de material, que na verdade acaba sendo artesanato, como eu já falei desde muito pequena, com minha própria família e depois que eu comecei a trabalhar e me interessar realmente pelo artesanato.*

*Quando eu era criança eu já aprendi muito cedo a arte da costura à mão. Porque todas as nossas roupas eram feitas pela minha mãe e pela minha avó. Elas iam ensinando pra nós e muito cedo eu aprendi a fazer roupas, né, costurar roupa à mão.*

*Uma caixa virava uma porta treco, para brincar a gente buscava na natureza coisas que pudessem ser transformados em brinquedos. Muitas vezes o que a gente já tinha utilizado, tipo lata de óleo a gente fazia caneca. Fazia coisa pra brincar, tipo panelinha pra gente fazer comidinha uma casca de, quando tirava o coco a gente transformava em tigela*

## **Sobre os produtos que fabrica:**

### **Bolsa de fuxicos**

*Confecionada a partir de retalhos de tecidos já tidos como lixo (no início eu pegava, literalmente no lixo, nas portas de confecções, hoje já ganho). Os retalhos são separados e passados a ferro um a um. Depois são cortados, manualmente, os círculos que viram*

---

<sup>10</sup> Lojas Caçula, grupo de lojas de artigos para artesanato com diversas filiais no Rio de Janeiro. A Caçula é a promotora da maior feira de artesanato do Rio de Janeiro além de oferecer cursos de técnicas artesanais em suas dependências.



*os fuxicos. Prontos os fuxicos são montados os produtos que vão desde uma porta pendrive a colchas para camas. Os produtos são feitos sob encomendas e para manter estoque. A produção se dá muito por livre criação e, também de acordo com o desejo do cliente. Para montagem das peças como bolsas, os fuxicos são costurados um no outro até atingir o tamanho da peça desejada. O resultado é um produto cuja matéria prima principal é o reciclável.*

### **Guirlandas natalinas**

*Confeccionadas com CDs reciclados. Muitas vezes retirados do lixo mesmo. Revestidos com étamine bordado em ponto cruz e enfeites, quase sempre, reciclados também, restos de aviamentos de costura e de outras técnicas de Artesanato. Os CDs são também muito úteis para outros produtos. Vale a imaginação e a vontade de criar.*

### **Como acontece a criação de seus produtos?**

*Normalmente a partir de algo que eu vejo. Outras eu imagino, invento. Os desenhos são muito inspiração. Acontece às vezes de pensar uma peça e, na hora sai outra das ideias que vão surgindo. Como uso reciclável as vezes olho um objeto e já penso no que ele pode virar. Eu tenho feito muitos cursos, procuro estar sempre acompanhado feiras para ver o que tem de novidades, o que que está sendo feito. Hoje em dia, com as facilidades das redes sociais, eu pesquiso muito o que outras pessoas que estão fazendo.*

### **Divina Luján Suarez (peruqueira do Theatro Municipal do Rio de Janeiro)<sup>11</sup>**



Figura 2: Divina Luján. Foto: Rafael Torres

<sup>11</sup> Luján Soares, Divina. História de vida e fazer artesanal. Entrevista concedida a Desirée Bastos. Realizadas no Theatro Municipal do Rio de Janeiro nos dias 21/09/2019, 04/09/2019 e 18/09/2019.

Divina Luján Suarez é natural da Argentina e mora no Brasil há 42 anos. Veio para o Rio de Janeiro em 1978 junto com um grupo de artesãos argentinos contratados para implementar carreiras de técnicos teatrais no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Sua especialidade é perucaria teatral e caracterização. Sua formação na área e o seu gosto pelos cabelos se dá aos 17 anos, quando Divina foi colocada por sua mãe para trabalhar em um salão de beleza para que pudesse ter uma profissão. cursou também contabilidade, mas segundo ela, era algo que detestava, pois assim que finalizou seus estudos nesta área prestou uma prova junto com algumas amigas para um curso técnico oferecido pelo Teatro Colón da Argentina de Perucaria Teatral e Caracterização. O curso gratuito durava dois anos e, segundo ela, consistia em:

*(...) história da arte, é umas das matérias que a gente tinha como base, e depois eram conhecimentos gerais; iluminação, costura, adereço, tudo o que ajuda a peruca, a peruca não está sozinha no palco não; tem o cantante (sic), o ator, vestidos de diferentes maneiras de época mas também com iluminação, com um figurino de acordo do moderno e o de época, sapato, bijuteria, adereço; tudo isso, então é um geral que você aprende, mas a gente vai direto para a peruca... eram três vezes por semana; um dia só de história da arte, e depois conhecimentos de perucaria, significava perucaria teatral...*

Após a conclusão do curso em 1972, ela foi contratada pelo Teatro Colón onde trabalhou até final de 1977, quando foi escolhida para integrar a equipe que viria ao Brasil. Atualmente, Divina é uma das raras artesãs que desenvolvem esse nicho no Brasil e além de sua inserção nas artes teatrais, participa também há 35 anos do carnaval carioca desenvolvendo perucas para os desfiles de escolas de samba. Divina fala da sua paixão pelo Brasil e de como teve a possibilidade de se estabelecer aqui graças ao reconhecimento de seu trabalho:

*(...) a única argentina que ficou fui eu, quando voltaram naquela época, porque nosso contrato era de seis meses, então é... à medida que o contrato ia vencendo as pessoas vão saindo e eu vou ficando (sic) ... tanto que eu fiquei; porque eu me identifiquei muito com este país, muito. Gosto, gostei muito; até o presente momento eu comprei apartamento ali em Niterói, tive a sorte de comprar. Depois em 85 me casei, tenho dois filhos brasileiros e eu sempre digo que eu devo muito a esse país, porque nesse país me independi (sic) como mulher, me independi (sic) como trabalhadora, e estar à cargo de um setor, que isso é muito importante.*

*(...) eu acredito muito, muito, todo mundo diz que eu tenho, que as raízes minhas estão aqui no Brasil, e eu acredito. Porque eu consegui muita coisa, em menos de um ano e meio de estar no Brasil, tudo bem, nosso salário era muito alto, vínhamos ganhando em dólar, e em 82 eu comprei meu apartamento... tudo bem, não é um apartamento, não é cobertura, mas é um apartamento enorme em Icaraí, na Mariz e Barros com Moreira César, para o mar, tenho vista do mar, só que meu apartamento é a um quarteirão da praia; tem um quarto, uma sala enorme, quarto de empregada que fiz quarto para meus filhos, cozinha grande, área de serviço grande, dois banheiros, só tenho que dar graças (sic) a Deus.*

Divina, hoje, é viúva e mora ainda no mesmo apartamento em Niterói com o filho mais novo hoje com 31 anos. Ao longo das entrevistas ocorridas em três ocasiões, é interessante notar

sua fala em relação a dois aspectos: como se estabelecem as relações de trabalho e pagamento no seu ofício e como é sua relação com o sobrenatural.

*(...) sempre tem um ser superior, um anjo da guarda superior que te ajuda, que está com você; agora você também tem que fazer, tem que trabalhar, tem que ser uma pessoa honesta... eu gosto de fazer o que eu faço, se eu posso ajudar, ajudo. Eu vou sexta-feira, a... a Barra para fazer a prova de perucas e ajudar a pentear, muitas vezes eu não cobro. Mas essas pessoas, eu não cobrando, e eu fazendo um bom trabalho, é... constantemente eu já fiz... Bibi Musical,<sup>12</sup> a vida de Bibi Ferreira com eles, com Tadeu Aguiar,<sup>13</sup> não sei se... se você sabe deste ator, que agora está dirigindo muito, Tadeu, Tadeu Aguiar... eh, ele fez Bibi Musical, e agora está fazendo, A Cor Púrpura, e ele me chama constantemente, entende... porque se eu me coloco, ele me ligou, disse; Divina gostaria muito que você... não assessorasse, mas que desse uma mão, porque fotografia, pentear dentro da época, você pode? Claro! Agora lógico que eu gostaria de ter um cachê, mas eu sei que se eles não vão me pagar, eu sei que conquisto emprego com eles toda vez que fazem musical, ele vai me chamar. E já é o segundo musical que faço com eles, entende... lógico que eu gostaria de toda vez receber dinheiro, mas algumas vezes você tem que perder um pouco para no dia de amanhã, conquistar muito mais, é o que eu faço. Eu não fico com dinheiro, não fico sem dinheiro até final do mês, sempre aparece alguma coisa; quando digo opa, tenho uma peruca para fazer, alguma coisa para fazer(...).*

#### Da sua relação com o sobrenatural

*(...) mas aqui dentro, é... eu acho, que eu não trabalho sozinha não; eu não trabalho sozinha, eu sei que tem muita gente comigo, porque todo mundo me fala; quem tem essa coisa, é, que eu trabalho com muita gente não daqui, é asteca, e de outra cola (sic)(...)*

*(...) mas eu sei que quando é carnaval é tanta coisa... eu não sei como termina as perucas, não sei... posso fazer em um dia pentear, me dê a peruca que eu trabalho, só quem dá forma e corta sou eu; são trinta, quarenta por dia, e quando você vê, já está pronto, então não é... essa pessoa que veio a meu apartamento, ela entrou e saiu, do medo que deu... aí fica como, aí falei com ela, e ela disse; Divina, vou falar com você que tenho convicção que você não estava sozinha não, disse é rabo de cometa são pessoas que entram e saem e estão continuamente ao redor de você, é como se fossem astecas, gregos, é uma coisa que não é daqui não, não é daqui não (... ) por isso que digo, quando, eu sinto mais isso em carnaval (...).*

#### Modelo, Cultura e circulação em Argan, Pasolini e Mauss

É importante notar, que o fato da Divina ter uma formação *strita* em sua área de atuação – as perucas – faz com que ela seja uma artesã dotada conscientemente de domínio artesanal, virtuosístico e de soluções pessoais na sua produção. Ela própria destaca que seu trabalho possui

---

<sup>12</sup> BIBI, Uma Vida em Musical, espetáculo inédito escrito por Artur Xexéo e Luanna Guimarães em 2018.

<sup>13</sup> Tadeu Aguiar é um ator, cantor e diretor teatral brasileiro. Atuou em diversas telenovelas, seriados e casos especiais. Ele é idealizador do projeto “Teatro Jovem” – O projeto tem como objetivo, fazer com que os jovens brasileiros adquiram o hábito de ir ao teatro.

uma assinatura, desenvolvida por ela, na forma de fazer as perucas. Uma delas na área de peruca teatral que ela chama de *Montura* (que seria o desenho do contorno da cabeça planejado), que segundo ela, é uma marca de seu trabalho. Também cita os coquinhos – cabeças feitas em tarlatana anatômicas, que ela faz um a um artesanalmente na perucaria de carnaval. Divina tem um conhecimento amplo das necessidades técnicas que seu trabalho precisa ter. Ela também tem consciência de que seu trabalho deve colaborar com um biotipo, figurino, e tipo de performance. Ela sabe usar o ferramental que têm para realizar e propor inovações nas cabeças que cria. Ela tem uma produção absolutamente diversa, é sempre requisitada nos trabalhos mais importantes nos meios teatrais, operísticos e carnavalescos. Neste último, ela desenvolve uma parceria bastante estreita com a Carnavalesca Rosa Magalhães da qual ela se orgulha muito.

No carnaval, por exemplo, se orgulha de ser a primeira a fazer perucas em sisal e EVA. Incansável, se propõe a inovar no material de trabalho sempre que solicitado. Não questiona ou dúvida se a proposta dará certo ou não. Outro fator a se destacar na sua produtividade é o fato de que Divina está inserida em um sistema de artes do espetáculo. Isso significa que ela normalmente responde a um projeto específico. Ou seja, não reproduz apenas os objetos conhecidos, mas sim coloca seu ferramental à disposição de outros projetos para possibilitar uma nova criação. Ela tem o espírito experimental, a coragem de lançar-se no abismo, e experimenta sua virtuosidade até se satisfazer com o resultado final. Isso lhe dá uma dimensão artística não muito comum no meio dos artesãos, pois como mencionado anteriormente, a produção artesanal pode invariavelmente se resumir à primeira habilidade descrita por Mário de Andrade: a do artesanato.

Em seu texto sobre a cultura do projeto, Giulio Argan<sup>14</sup> separa os sistemas da arte em dois: um seria a cultura do modelo, já o outro, desenvolvido à partir do Renascimento, seria a cultura do projeto. Argan desenvolve com este último sistema, a ideia de "tipos". Os tipos seriam segundo ele, algo que está ali para ser superado. Portanto, Divina ao se deparar com um projeto novo está sempre na posição de superar a sua própria produção. Ela tenta criar uma peruca que não existe ainda partindo da superação de tudo o que ela conhece por peruca. De acordo com um de seus depoimentos acima, ela reproduz também em quantidade um modelo, como no caso do carnaval, mas sempre reproduz a partir de um primeiro projeto, um tipo superado.

Ao analisar os trabalhos de Antônia, podemos compreendê-los com base no conceito de Argan, como baseados na cultura do modelo. A artesã mencionada acima, em um dos seus depoimentos, que cria majoritariamente reproduzindo objetos que ela vê em algum lugar. Para Argan a ideia de cultura de modelo vem de um período anterior ao Renascimento, quando não havia a separação artista/ artesão. Naquele tempo não existia a valorização do sentido de alma do artista, ficando a cargo dos artesãos produzir arte a partir da reprodução de um modelo específico de artefato, quando o modelo ideal estava ali para ser copiado. Entende-se a importância

---

<sup>14</sup> ARGAN, Giulio. *A história na metodologia do projeto*. Revista Caramelo, no 06; 1992, FGU/USP.

dessa cultura para essas sociedades, pois a reprodução de um mesmo modelo serve para criar uma estética de uma sociedade específica, tendo como o modelo a imagem transcendental de beleza e de representação do mundo espiritual.

Pasolini<sup>15</sup> percorre sobre a sobreposição da tradição cultural por uma nova cultura, com uma linguagem consumista, o que ele considerava como um novo fascismo. A expressão cultural era tomada como única, desfazendo-se as diferenças e multiplicidades culturais das diferentes classes. O trabalho de Antônia seria, portanto, em parte, uma resistência à massificação da cultura média sobre a cultura popular, se considerarmos que a preservação de alguns modelos cumpre essa função. Em sua produção, Antônia resgata técnicas, expressões e costumes tanto de sua origem nordestina, como de sua experiência de vida na favela. No trabalho de Divina, o projeto demanda uma reflexão intelectual para que as referências sejam preservadas em alguma dimensão. É claro, que tanto o modelo pode gerar forma de massificação quando há apropriação de sistemas estéticos hegemônicos, como o projeto pode não conseguir mesmo com as referências conceituais preservar lastros de cultura, teremos então, raptos ideológicos nos próprios fazeres.

Divina apresenta uma formação específica e sistematizada. Produz artefatos para um meio elitista, utilizando materiais nobres, o que Pasolini considera como alta cultura. Já Antônia vem de uma formação não formal e assistemática, o que o autor define como Baixa-cultura. Faz uso de uma matéria prima obtida a partir do lixo. A estética da produção de Divina é inserida em locais nobres. A estética da favela é tida como inferior é também massificada pela estética da classe média.<sup>16</sup>

A artesã Antônia revela que a própria comunidade não se interessa muito por produtos artesanais, sendo procurada para encomendas em momentos pontuais. Sua maior comercialização acontece em feiras externas: “No geral mesmo, a comunidade não procura muito o artesanato não. A gente acaba vendendo para comunidade muito pontualmente, tipo uma encomenda que alguém precisa e sabe que eu faço”. A afirmação vai ao encontro da preocupação de Pasolini da sobreposição da cultura de massa sobre a cultura popular.

Um outro fato interessante, é que existe em Divina uma noção de troca estabelecida por Marcel Mauss<sup>17</sup> em seu livro *Ensaio sobre a dádiva*, quando se refere à negociação de seu trabalho. Ela exerce as políticas de trocas com uma profundidade que vai além das relações puramente profissionais de troca financeira por um serviço ou produto. Ela busca uma adesão e fidelização através uma certa dívida simbólica ao doar seu tempo para uma produção teatral.

---

<sup>15</sup> PASOLINI, P. P. *Empirismo herege*. Lisboa: Editora Assírio e Alvim, 1981.

<sup>16</sup> Para Pasolini, os sentidos de alta e baixa não pretendem identificar hierarquias de valores entre os diferentes registros, mas, o autor não ignora os sentidos e preconceitos produzidos no entorno dessa possibilidade de valoração dos termos.

<sup>17</sup> MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. São Paulo: Ubu, 2018. (livro eletrônico)

Não seria um comportamento premeditado, mas sim uma forma natural de se portar dada a natureza do meio onde ela produz e se insere. Por exemplo, seria algo incompatível com a maior parte do sistema produtivo de uma artesã como Antônia Soares que, articula a geração de renda exclusivamente da venda de suas peças. O tempo de Antônia não está em negociação a não ser exclusivamente no produto que ela gera, portanto, a relação que ela estabelece com seus artefatos é prioritariamente comercial. Porém, no caso de Antônia, três aspectos podem retirar sua produção dessa relação de negociação direta a aproximando de sistemas diferenciados de troca: o aprendizado, o papel cultural e a função religiosa. O tempo de aprender uma nova técnica ou uso de material é um tempo de investimento sem a relação direta com o ganho, mas com certeza com a ampliação com a negociação futura desse ofício. Assim também, a produção para o MUF pode envolver ações não diretamente remuneradas como os painéis de uma exposição, mas é também um espaço de exibição e venda de seus produtos. Os trabalhos com a paróquia têm para Antônia um sentido de integração comunitária e sagrado, à medida que lida com ritos e liturgias de sua religião.

### Novas categorias de análise em Jessé Souza

O que Jessé Souza<sup>18</sup> destaca em sua obra e que pode contribuir para a conceituação de artesanaria é a condição social na qual se inserem as duas entrevistadas. Antônia é moradora da favela do Pavãozinho, em Ipanema. Passou por muitas dificuldades na vida desde sua chegada ao Rio de Janeiro e nunca enxergou a produção artesanal como uma fonte principal de renda. Para ela, a produção artesanal era apenas o cotidiano de quem não tem dinheiro para comprar as coisas e por isso, precisa fabricá-las. Sua primeira necessidade era ter um emprego formal para o sustento da família. O território, onde ela se insere, a coloca em um lugar de invisibilidade<sup>19</sup> social, de ralé como descreve Souza.

Essa invisibilidade social, revelada por Souza quando define quem é e como vive a ralé brasileira, é definida pelo autor como a população de brasileiros abandonada e excluída socialmente. Milhares de brasileiros nunca reconhecidos como uma classe, percebida sempre de um modo estigmatizado, como indivíduos carentes ou perigosos. Percebe-se dois tipos de migrações distintas: a nordestina e do exterior. A primeira enfrenta diversos estigmas e estereótipos ao longo da história do Brasil, pessoas que saem do Nordeste para as grandes cidades em busca

---

<sup>18</sup> SOUZA, Jessé. *A Ralé Brasileira*. Quem é e como vive. São Paulo: Contracorrente, 2017.

<sup>19</sup> A invisibilidade para o autor se confirma com o assassinato dessa população. Segundo ele, são 60 mil pobres assassinados por ano, sendo a maior parte morta pela polícia em favelas e periferias como a que Antônia vive e que existem em todo país, abrigando mais de 11 milhões de brasileiros (IBGE, 2011). Na visão do autor, existe uma política pública institucionalizada para matar pobre e que é aplaudida pela classe média. Quando não assassinados, por falta de estímulo e oportunidade para incorporar conhecimento, algo exigido na sociedade, essa população precisa vender a energia e a força de seu trabalho para classe média.

de emprego e melhores condições de vida. Ao chegarem no Rio de Janeiro, por exemplo, encontram nas favelas uma possibilidade de moradia próxima as oportunidades de trabalho. A segunda, já chega com todos os estereótipos positivos do estrangeiro colonizador. Isso faz com que haja uma diferença abissal não somente em suas produções - que já carregam o DNA de suas origens, mas especialmente na forma como cada uma delas é percebida como artesã. Neste ponto sutil está uma diferenciação que não é técnica (como proposta por Mário de Andrade), mas ligada aos preconceitos de origem muito comuns no Brasil, que vai balizar a qualidade e o status profissional das duas entrevistadas.

Dentro do que Souza propõe como metodologia de estudo das populações, destacamos no material das entrevistas os pontos fundantes da história original de vida das duas entrevistadas a fim de compreender como a história pessoal de cada uma delas vai interferir em seu deslocamento social e tornar visível sua produção e sua história.

Para o autor, é de fundamental importância para a compreensão social de um país como o Brasil, que vive sob a égide patrimonialista/ racista, que, o indivíduo é tanto vítima quanto mais tem condições de mudar sua trajetória, de acordo com sua condição social, de seus primeiros estímulos cognitivos na infância, de suas relações familiares e especialmente de sua cor de pele. Souza demonstra reencenando as histórias dos entrevistados o quanto o desfecho de suas vidas é regrado por essas pré-condições de existência. No caso da sobreposição dos sentidos dados para artesanaria e as histórias de vida dessas personagens, podemos extrair que esses fatores emergem como determinantes na definição e identificação social de suas produções. Para resumirmos essas pré-condições de vida, criamos uma tabela contendo uma gradação das condições sociais das mais favoráveis às menos favoráveis neste sistema, segundo o autor. A partir dos relatos das duas artesãs tentamos localizá-las nesses requisitos. A tabela a seguir demonstra como uma posição inicial de vantagem social, pode autorizar a aquele que a possui, uma circulação mais democrática do a aquele que não a possui<sup>20</sup>.

Considerando 6 categorias: Idade, naturalidade, cor da pele, classe social, escolaridade e local de circulação dos artefatos produzidos. Definimos categorias que vão da cor amarela ao vermelho (como os dois extremos) passando pela cor laranja. O amarelo como mais privilegiado (neste contexto), o vermelho como não privilegiado (idem) e laranja como um espaço intermediário entre ambos. Reconhecemos que existe uma enorme variação de tons quando avaliamos detalhes nas informações, porém, este gráfico está a nos mostrar, *grasso modo*, como as variantes em nossa vida podem nos definir como seres que possuem mais ou menos circulação entre ambientes diversos.

---

<sup>20</sup> O recurso de balizamento por cores é meramente esquemático e tem a função de ampliar a visualização de dados expostos neste estudo. Por isso, o uso da passagem de tons graduais que falam de distinções observáveis, mas de limites esfumados ao mesmo tempo.

**Duas artesãs do Rio de Janeiro:  
as interações entre história de vida e produção artesanal.**

Idade	20-40 anos	41-60 anos	Acima de 61 anos
Naturalidade*	Sul/sudeste	Centro-Oeste	Norte/ Nordeste
Cor da pele	Branca	Não Branca	Preta
Classe social	Alta	Média	Baixa
Escolaridade	Superior	Médio	Fundamental/ sem escolaridade
Circulação dos artefatos	Cultural	Ambos	Comercial

\*Naturalidade em se tratando de Divina Luján que é Argentina, definimos os critérios de classificação tão mais o estrangeiro é mais bem aceito no Brasil, como um paralelo em relação às próprias regiões brasileiras apresentadas.

Pensamos que o estrangeiro da América Latina tem uma maior valorização do que um estrangeiro africano e uma menor valorização do que um estrangeiro europeu.

	Divina Luján	Antônia Soares
Idade		
Naturalidade*		
Cor da pele		
Classe social		
Escolaridade		
Circulação dos artefatos		

A visualização desses dados na tabela se detém particularmente na valoração hierárquica que ocorre na produção de sentidos no entorno da definição de artesanato. Como proposta de reflexão, os estigmas difusos ficam mais articulados como raptos ideológicos nessa configuração esquemática. Há de um lado, as narrativas colhidas nas entrevistas, há, de outro, os preconceitos



pré-estabelecidos quanto a algumas dessas categorias sociais e, no confronto entre as duas perspectivas, os sequestros que a palavra artesanato sofre em nossa sociedade. Desvios de significação que remetem apenas parcialmente à objetividade que pretendem ter em relação à natureza dos ofícios em si, pois são, na verdade, muito mais influenciados por aspectos pessoais como etnia e naturalidade e por aspectos complexos do processo criativo que não se resumem a um material, a uma tiragem ou a um processo.

Ao mesmo tempo, a tabela organiza uma visualização clara da distinção entre as duas personagens do estudo. Antônia e Divina possuem uma resultante de cores bem diferentes quando é considerado o conjunto de elementos. Assim, a identificação social da artesã Antônia e de seu artefato vão carregar consigo essa distinção e consequentes modelos de simplificações.

Cabe ressaltar que os preconceitos não são direcionados exclusivamente para uma das personagens. Embora as características de Antônia quando sobrepostas sejam mais atreladas a um prejuízo na valoração simbólica dos seus fazeres em vários contextos de legitimação, no cenário específico onde se perspectiva a dimensão popular, nativa e regional, o trabalho de Divina pode ser preterido por essa escala de avaliação. Assim, nichos de circulação mais plurais quanto aos sentidos de artesanaria podem romper com estigmas e exclusões compreendendo que na partilha do sensível proposta por Ranciére, não vai haver nunca um sistema único de validação e hierarquização. Toda a partilha é ao mesmo tempo comunhão e divisão.

O desenvolvimento do terceiro setor na segunda metade do século XX, a valorização da sustentabilidade social ao lado da ambiental e da econômica no século XX e a atual visibilidade do sentido de justiça social na representação estética e na produção crítica sobre ela, faz com que alguns tons dessas tabelas já tenham se modificado muito para alguns setores. Porém, os desafios ainda são grandes e a permanência dessas escalas que emergem na vida e na obra dessas duas artesãs podem nos servir de ponto de partida para a relevância de incluir a dimensão etnográfica nos estudos sobre o design, a arte e o artesanato.

## **Conclusão**

Como se inicia esse trabalho, o artesanato surge de uma prática considerada por alguns setores na cultura brasileira como objetos de pouco valor. Ao longo de sua história, incorpora valores simbólicos e conquista a capacidade de representar diferentes materialidades, representando não apenas sobre os lugares e a cultura em que se inserem, mas narrando, também, sobre as mãos que os produzem.

E são sobre essas mãos que o artigo se debruçou, conhecendo por meio de um trabalho etnográfico de visita de campo e de entrevistas em profundidade, a participação do artesanato na história de vida das artesãs - parceiras da pesquisa. Foi possível identificar a diferença na vida

delas, desde a interferência do artesanato em suas vidas, atividade principal ou complementar, até no modo de planejamento e produção dos artefatos.

Ao contrastar as histórias das artesãs, percebemos as diferenças sociais entre elas, enquanto Divina tem seu trabalho voltado à um grupo valorizado culturalmente, sendo uma profissional de reconhecimento e por isso tem a sua vida inserida dentro do artesanato, inclusive financeiramente. A outra artesã, Antônia, representa por meio do artesanato a classe invisibilizada, sendo o artesanato um caminho para valorização de aspectos culturais de sua história e do espaço em que vive. Todas essas reflexões apontam para implicação política do estudo do artesanato e de suas dimensões sociais e políticas.

... Os artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles *não têm tempo* para se dedicar a outra coisa que não seja o seu trabalho. Eles não podem estar em outro lugar porque o trabalho não espera. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009, p. 16.