

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO REGIONAL  
MESTRADO E DOUTORADO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO REGIONAL**

Cristiane Greiwe Bortoluzzi

**DO BARRO DE A CAVERNA AO COBERTOR MOSTARDEIRO:  
O ARTESANATO A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA TERRITORIAL**

Santa Cruz do Sul  
2017

Cristiane Greiwe Bortoluzzi

**DO BARRO DE A CAVERNA AO COBERTOR MOSTARDEIRO:  
O ARTESANATO A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA TERRITORIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional – Mestrado e Doutorado, Área de Concentração em Desenvolvimento Regional, Linha de pesquisa em Organizações, Mercado e Desenvolvimento, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Desenvolvimento Regional.

Orientadora: Prof. Dra. Ângela Cristina Trevisan Felippi

Santa Cruz do Sul

2017

Cristiane Greiwe Bortoluzzi

**DO BARRO DE A CAVERNA AO COBERTOR MOSTARDEIRO:  
O ARTESANATO A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA TERRITORIAL**

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional-Mestrado e Doutorado, Área de Concentração em Desenvolvimento Regional, Linha de pesquisa em Organizações, Mercado e Desenvolvimento, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Desenvolvimento Regional.

---

Dra. Ângela Cristina Trevisan Felippi  
Professora Orientadora - UNISC

---

Dra. Grazielle Betina Brandt  
Professora Examinadora – UNISC

---

Dr. Tiago Costa Martins  
Professor Examinador – UNIPAMPA

Santa Cruz do Sul

2017

A elas, tecedeiras, mulheres  
Que tecem saberes  
E vão tramando fios e contando história  
De gente tida como notória  
Na península da memória  
Mas, esquecem que notórias  
São elas, mulheres, tecedeiras  
Contadoras de histórias

## **AGRADECIMENTOS**

É chegado o momento de agradecer a todos que, direta ou indiretamente, participaram desta importante etapa da minha vida.

Primeiramente, agradeço a Deus por ter traçado o meu caminho até aqui.

Agradeço a minha família pelo apoio incondicional em todos os momentos, principalmente naqueles em que estive ausente devido aos estudos. Amo vocês!

Agradeço, em especial, à minha mãe que sempre me apoiou e incentivou.

Agradeço aos colegas de mestrado, que hoje chamo de amigos, por tornarem o processo de construção desta dissertação mais humano. Aprendi muito com vocês!

Agradeço a prof. Dr<sup>a</sup>. Ângela Felippi, excelente professora e orientadora, que incansavelmente me auxiliou e apoiou na construção e concretização deste trabalho. Muito obrigada!

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional – UNISC pelos conhecimentos compartilhados de forma tão generosa e inspiradora.

## RESUMO

O tema desta pesquisa centra-se no artesanato tradicional enquanto produto da cultura popular, apreendendo-o como o resultado de um contexto que não é isolado, mas nem por isso deixa de ser específico, ou seja: com características que lhe são próprias e que particularizam o produto artesanal perante o global. Este contexto específico é entendido como território, um espaço apropriado por atores sociais e definido por relações de poder. O território dispõe de um conjunto de elementos materiais e imateriais denominado de capital territorial, os quais refletem em todas as suas dinâmicas. Partindo dessa perspectiva, esta dissertação buscou compreender como componentes do capital territorial repercutem na produção artesanal, tendo como *locus* escolhido para a pesquisa o território de produção do *cobertor mostardeiro*, um artesanato tradicional próprio do município de Mostardas, litoral norte do Rio Grande do Sul, Brasil. Como aporte teórico-metodológico, vale-se dos estudos culturais, buscando romper com o romantismo que isola o artesanato. Desse modo, propôs-se a construção de um protocolo analítico, a partir de uma abordagem comunicacional, que problematiza as relações entre cultura popular (artesanato tradicional) e território (capital territorial). Para tanto, o artesanato tradicional, como processo complexo e completo de comunicação, foi analisado aqui em um circuito de produção e consumo de formas materiais e simbólicas, a partir da teoria das mediações de Jesús Martín-Barbero (2013), concentrando a análise nos momentos e nos componentes do capital territorial considerados mais relevantes na compreensão da produção artesanal tradicional. As questões tratadas no decorrer desta dissertação foram pensadas a partir da observação, buscando identificar os sentidos que rodeiam a produção desse artesanato; entrevista informal e semiestruturada com os sujeitos que vivenciam a realidade em análise; pesquisa bibliográfica, procurando estar em contato com todo material publicado em relação ao tema de estudo; pesquisa documental realizada no acervo histórico do município e em legislação, reportagens de jornais e fotografias. Além disso, de modo complementar, buscaram-se informações na rede social *Facebook* e em *blogs*, tomando-os como fontes de pesquisa de caráter público. Compreender o artesanato por meio dos componentes do capital territorial é admitir que a artesã do *cobertor mostardeiro* é produtora de cultura, ainda que em negociação e conflito com os setores hegemônicos. Assim, é reforçado o entendimento de que a cultura popular não pode ser tratada como se fosse um campo autônomo, e que o capital territorial é demarcado por uma experiência tradicional, que particulariza um território, mas não inibe as suas reconfigurações

**Palavras-chave:** Artesanato tradicional; Capital territorial; *Cobertor mostardeiro*; Cultura popular.

## ABSTRACT

The theme of this research focuses on traditional handicraft while product of popular culture, apprehending it as a result of a context that is not isolated, but no less it stops being specific; that is: with characteristics that are proper and that make the handicraft product particular before the global. This specific context is understood as territory, an appropriate space by social actors and defined by relations of power. The territory disposes of a set of material and immaterial elements denominated territorial capital, which rebound in all their dynamics. From this perspective, in this dissertation we seek to comprehend how components of territorial capital rebound in handicraft production, having as *locus* chosen for the research the territory of production of *cobertor mostardeiro* (mostardeiro blanket) a traditional handicraft proper of the municipality of Mostardas, north coast of Rio Grande do Sul, Brazil. As theoretical-methodological contribution, we drew on the cultural studies, seeking to break with the romanticism that isolates the handicraft. Thus, we proposed the construction of an analytical protocol, from a communicational approach, which problematizes the relations between popular culture (traditional handicraft) and territory (territorial capital). For this, the traditional handicraft, while complex and complete process of communication, was analyzed here in a circuit of production and consumption of material and symbolic forms, from the mediation theory of Jesús Martín-Barbero (2013), concentrating the analysis on the moments and the components of territorial capital considered more relevant in the comprehension of traditional handicraft production. The issues addressed throughout this dissertation were thought from observation, seeking to identify the meanings that surround the production of this handicraft; informal and semi-structured interview with the subjects that experience the reality under analysis; bibliographic research, seeking to be in contact with all published material in relation to the studied theme; documentary research performed in historical collection of the municipality and in legislation, newspaper reports and photographs. Besides that, in a complementary way, we sought information on social network Facebook and blogs, taking them as research sources of public character. Comprehending the handicraft through the components of territorial capital is to admit that the artisan of *cobertor mostardeiro* is producer of culture, although she is in negotiation and in conflict with the hegemonic sectors. Thus, it is reinforced the understanding that the popular culture cannot be treated as if it was an autonomous field, and that the territorial capital is demarcated by a traditional experience, which particularizes a territory, but does not inhibit its reconfigurations.

**Keywords:** Traditional handicraft; Territorial capital; *Cobertor mostardeiro*; Popular culture.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cobertor Mostardeiro .....	14
Figura 2 – Mapa das mediações .....	18
Figura 3 – Representação do capital territorial.....	35
Figura 4 – As diversas formas de capital como recursos para o desenvolvimento ...	37
Figura 5 – Presépio feito no Vale da Paraíba.....	45
Figura 6 – Processos constitutivos da modernidade em confronto .....	50
Figura 7 – Lã Bruta.....	60
Figura 8 – Artesã fiando e fio pronto para tecer .....	60
Figura 9 – Relação do capital territorial com o mapa das mediações .....	69
Figura 10 – 32ª EXPOARGS (2015).....	71
Figura 11 – Mapa metodológico .....	73
Figura 12 – Localização de Mostardas.....	74
Figura 13 – Trajeto Colônia do Sacramento/Laguna.....	75
Figura 14 – Dispersão dos açorianos a partir de Rio Grande.....	77
Figura 15 – Centro da vila de Mostardas, década de 1950.....	79
Figura 16 – Farol Cristóvão Pereira e Flamingos na Lagoa do Peixe .....	82
Figura 17 – Centro histórico de Mostardas.....	82
Figura 18 – <i>Tear de liço e roda de fiar</i> .....	87
Figura 19 – Tear na casa da artesã e ela fazendo o fio na roda de fiar .....	88
Figura 20 – Cobertor confeccionado em Viamão e Caçapava do Sul/RS .....	89
Figura 21 – <i>Cobertor Mostardeiro</i> .....	90
Figura 22 – Reportagem jornal Zero Hora 31/05/1992.....	91
Figura 23 – Dona Orlanda e Seu Orlando .....	96
Figura 24 – Comadre Sulina cardando lã .....	97
Figura 25 – Reportagem jornal Freguesias das Águas, 28/03/1990 .....	102
Figura 26 – Quiosque Comadre Sulina .....	103
Figura 27 – Casa de Cultura .....	104
Figura 28 – Parte da exposição da Sala Açoriana .....	104
Figura 29 – Casa do Turista, em destaque a sua placa de divulgação .....	106
Figura 30 – Casa do Turista: espaço destinado à comercialização .....	107
Figura 31 – Casa dos Artesãos .....	108
Figura 32 – Casa dos Artesãos: produtos comercializados.....	108

Figura 33 – Capa jornal Freguesia das Águas 25/10/1990 .....	109
Figura 34 – Folder de divulgação da I OVEARTE .....	110
Figura 35 – Capa jornal Freguesia das Águas 22/11/1990 .....	111
Figura 36 – Encarte especial jornal Freguesia das Águas 22/11/1990 .....	112
Figura 37 – Capa jornal Freguesia das Águas 21/12/1990 .....	114
Figura 38 – Estande da prefeitura na I Ovearte .....	115
Figura 39 – Espaço de comercialização do <i>cobertor</i> na 17ª OVEARTE .....	117
Figura 40 – Material de divulgação da EXPOAGRO .....	118
Figura 41 – <i>Pavilhão do Artesanato</i> na EXPOAGRO .....	119
Figura 42 – Produtos confeccionados em lã .....	119
Figura 43 – Tear, colcha de crochê e cobertor de lã mista.....	120
Figura 44 – Estande do STR.....	121
Figura 45 – COOPTRAM na EXPOINTER .....	122
Figura 46 – Material de divulgação da EXPOAGRO .....	122
Figura 47 – <i>Banner</i> de divulgação da COOPTRAM .....	123
Figura 48 – Novo Artesanato.....	124

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1– Principais ensinamentos do LEADER até 1999.....	32
Quadro 2 – Componentes do capital territorial segundo o LEADER .....	36

## LISTA DE SIGLAS

COOPTRAM	Cooperativa dos Povos Tradicionais de Mostardas
DO	Denominação de Origem
EXPOARGS	Exposição de Artesanato do Rio Grande do Sul
EXPOINTER	Exposição Internacional de Animais, Máquinas, Implementos e Produtos Agropecuários
FGTAS	Fundação Gaúcha do Trabalho e Ação Social
LBA	Legião Brasileira de Assistência
LEADER	<i>Liaisons Entre Actions de Développement de l' Economie Rurale</i>
SCS/MDIC	Secretaria de Comércio e Serviços do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior
OVEARTE	Exposição e Feira de Ovinos e Artesanato
SINDIARTES	Sindicato dos Artesãos do Estado de São Paulo
STR	Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Mostardas
WWC	<i>World Craft Council</i>

## SUMÁRIO

<b>FAZENDO O FIO</b> .....	11
<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>PREPARANDO A URDIDURA</b> .....	21
<b>2 TERRITÓRIO E CAPITAL TERRITORIAL</b> .....	21
2.1 TERRITÓRIO: DEFINIÇÕES E RELAÇÕES.....	22
2.2 CAPITAL TERRITORIAL: PARTICULARIDADES DE UM TERRITÓRIO .....	30
<b>3 CULTURA POPULAR E ARTESANATO</b> .....	39
3.1 ESTUDOS CULTURAIS: A CULTURA É COMUM .....	40
3.2 CULTURA POPULAR: SIGNIFICAÇÕES E REFLEXÕES.....	46
3.3 ARTESANATO (TRADICIONAL): UM PRODUTO DA CULTURA POPULAR ....	57
<b>TECENDO A TRAMA</b> .....	64
<b>4 MAPA DAS MEDIAÇÕES: O ARTESANATO EM UM CIRCUITO</b> .....	64
4.1 MAPA DAS MEDIAÇÕES COMO PERCURSO METODOLÓGICO.....	64
4.2 OS MEIOS E AS MEDIAÇÕES NO TERRITÓRIO DE PRODUÇÃO DO <i>COBERTOR MOSTARDEIRO</i> .....	74
<b>ENTREGANDO A PEÇA</b> .....	129
<b>CONSIDERAÇÕES</b> .....	129
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	134
<b>APÊNDICE A – Exemplo de registro do diário de campo da pesquisadora.....</b>	150
<b>APÊNDICE B - Modelo roteiro de entrevista (artesãs) .....</b>	151

## FAZENDO O FIO

A lã chega às tecedeiras do *cobertor mostardeiro* em estado bruto, sendo necessário selecioná-la, separando-a de acordo com sua qualidade, e lavá-la, para a retirada da gordura. Após seca, costuma-se desembaraçar as suas fibras abrindo-as com os dedos, para depois cardá-la, transformando-a em manta. Esses são os processos de preparação da lã para poder fazer o fio, os quais poderíamos comparar aos vivenciados antes de escrever uma dissertação: é preciso definir um tema, delimitá-lo, aproximá-lo de questões teóricas, para então determinar um problema e um meio para resolvê-lo.

Depois de preparada a lã, fazer o fio significa o passo inicial da tecelagem. A manta de lã é torcida, o que confere resistência. Por isto da metáfora *fazendo o fio* na apresentação inicial deste estudo: momento de apresentar o objeto de estudo, apontando a sua base teórico-metodológica, problematizando-o e justificando a sua importância científica e social.

## 1 INTRODUÇÃO

Por isso o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto. O que no cérebro da cabeça possa ser percebido como conhecimento infuso, mágico ou sobrenatural, seja o que for que isso signifique, foram os dedos e os seus pequenos cérebros que lho ensinaram. Para que o cérebro da cabeça soubesse o que era a pedra, foi necessário primeiro que os dedos a tocassem, lhe sentissem a aspereza, o peso e a densidade, foi preciso que se ferissem nela. Só muito tempo depois o cérebro intuiu que daquele fragmento de rocha se poderia fazer uma coisa a que chamaria faca ou uma coisa a que chamaria ídolo. (SARAMAGO, 2000, p. 83).

O trecho acima é do romance *A Caverna* (SARAMAGO, 2000), no qual as palavras do escritor português José Saramago fazem referência ao trabalho artesanal. Nesta obra, o autor critica a sociedade contemporânea, questionando o lugar e o valor da cultura. A história se resume nas reflexões de um oleiro, Cipriano Algor, morador da área rural e fornecedor de louça de barro para o Centro. A sua vida é alterada quando os consumidores deixam de comprar as suas mercadorias, pelo fato de passarem a preferir os produtos fabricados em plástico que tem um custo menor.

Cipriano questiona-se se vale a pena “ser tratado como inhenho, um coisa-nenhuma, e ainda por cima ter de reconhecer que a razão está do lado deles, que

para o Centro não tem importância uns toscos pratos de barro vidrado [...] É isso que somos, para eles, zero” (SARAMAGO, 2000, p. 99). O oleiro acompanha a desvalorização do trabalho artesanal perante a supervalorização da produção industrial.

Para Saramago, a sua obra não é um manifesto ideológico nem político, mas um romance que deve nos fazer pensar para onde vamos (OLIVEIRA, 2005). Mesmo sendo uma ficção, a obra leva a refletir sobre a realidade, tanto que, foi a partir de sua leitura, que surgiu o interesse de abordar, nesta dissertação, o contexto da produção artesanal na conjuntura global. Por isso, pede-se licença ao leitor para trazer ao encontro deste texto acadêmico trechos e reflexões de *A Caverna*.

No romance, o oleiro Cipriano Algor descreve o descaso com o seu trabalho artesanal diante da produção massificada: “De um lado, o mundo do barro que provém da terra, da natureza; do outro, o plástico que a tecnologia oferece sem nenhum pudor e com a intenção de facilitar a vida das pessoas num mundo capitalista” (OLIVEIRA, 2005, p. 55). Cipriano sente-se inútil diante deste Centro, que na obra de Saramago é a caverna, caracterizada pelo individualismo e pela padronização dos produtos, criando um mercado impessoal totalmente voltado ao lucro.

Entende-se que, as inquietações do oleiro, descritas por Saramago, fazem uma clara referência à hegemonia do capitalismo industrial perante as particularidades: o utensílio produzido pela indústria marginalizaria o artesanato, e a sua padronização contribuiria com a tentativa de homogeneização do viver e pensar. Por isso, há poucos anos, era comum pensar que o artesanato estava condenado a desaparecer ao ser substituído pelo produto industrial (PAZ, 2006), ou a ser submisso aos novos desejos de consumo.

Borges (2009), entretanto, afirma que com o avanço da globalização e da desterritorialização, aumentou a necessidade do homem de pertencer a uma região que o defina ou de estabelecer elos que o identifiquem com ela. Para Silva, o artesanato supre essa “lacuna deixada pela produção industrial” (SILVA, 2009, p. 9), tornando-se uma alternativa do mercado,

A estratégia do mercado: enxergar os produtos do povo mas não as pessoas que os produzem, valorizá-las apenas pelo lucro que geram, pensar que o artesanato, as festas e crenças tradicionais são resíduos de formas de produção pré-capitalistas. O popular é outro nome do primitivo: um obstáculo a ser suprimido ou um novo rótulo pertencente a mercadorias capazes de

ampliar as vendas a consumidores descontentes com a produção em série. (CANCLINI, 1983, p. 11).

Nessa perspectiva, o artesanato é tido como um resíduo do passado de comunidades<sup>1</sup> tradicionais fechadas, e não como um conjunto de práticas culturais que são reproduzidas pelos atores<sup>2</sup> dessas comunidades, que também absorvem ideologias dominantes (CANCLINI, 1983). O artesanato deve ser entendido como o resultado de um contexto que não é isolado, mas nem por isso deixa de ser específico, isto é: com características que lhe são próprias, que particularizam o produto artesanal perante o global.

Esse contexto específico é entendido como território, “uma entidade viva, com múltiplas facetas (econômicas, sociais, institucionais, ambientais, culturais, etc.)” (LEADER, 1999, p. 19). Isso significa dizer que o território não é um recorte administrativo ou um agrupamento geográfico de atividades econômicas, e sim um espaço apropriado por atores sociais e definido por relações de poder, sendo condição e meio de realização de toda dinâmica social. O território dispõe de um conjunto de elementos materiais e imateriais denominado capital territorial, os quais refletem em todas as suas dinâmicas. Partindo dessa perspectiva, esta dissertação buscou **compreender como componentes do capital territorial repercutem na produção artesanal**, tendo como *locus* escolhido para a pesquisa o território de produção do *cobertor mostardeiro*.

O *cobertor mostardeiro* é uma peça em lã confeccionada artesanalmente no tear (Figura 1). A sua produção iniciou a partir de conhecimentos e técnicas acumuladas por famílias que, durante o século XVIII, instalaram-se na região que hoje é o município de Mostardas, litoral norte do Rio Grande do Sul, Brasil.

---

<sup>1</sup> Recorrendo a Canclini (1983), utiliza-se o termo para referir-se à agrupamentos onde há um senso de pertença e a coletividade ainda tem força.

<sup>2</sup> Utiliza-se o termo para denominar o indivíduo no qual a interação coletiva prevalece sobre a incorporação individual (DUBAR, 2004).

**Figura 1 – Cobertor Mostardeiro**



Fonte: Produzida pela autora (2016).

Considerando que a investigação e a compreensão de um território precisa de uma “materialidade para lhe servir de referência” (SOUZA, 2015, p. 35), grande parte deste estudo concentra-se nas relações estabelecidas no município de Mostardas, substrato onde ocorrem todas as etapas de confecção do *cobertor*. É importante observar que, ao longo da pesquisa, houve momentos em que esse território alterou-se, sem que a referência material tenha mudado, isto é: não é o município que tem os seus limites modificados, mas sim, a projeção espacial das relações de poder, o que ocorre, por exemplo, quando os *cobertores* são comercializados em feiras de outras cidades.

Durante pesquisa exploratória<sup>3</sup> realizada em Mostardas, no mês de outubro de 2015, as artesãs e demais atores envolvidos na produção e comercialização do *cobertor mostardeiro*, em seus discursos, consideraram que um dos motivos que levou ao enfraquecimento das vendas foi o consumo de peças produzidas industrialmente, as quais, em sua maioria, têm um custo menor que o produto artesanal. Isso ocorre, principalmente, entre os moradores do município, tanto que a maioria dos cobertores são vendidos a turistas ou são comercializados em feiras estaduais ou nacionais.

É interessante observar que, na obra *A Caverna*, Saramago (2000) descreve essa mesma desvalorização do trabalho artesanal perante a massificação e uniformização de produtos globalizados impostos pelo discurso capitalista. Enquanto o oleiro Cipriano acompanha a substituição de sua louça de barro por peças fabricadas em plástico, as artesãs de Mostardas têm os seus cobertores de lã ovina substituídos por peças de fio sintético, produzidas industrialmente. Esse processo gerou uma

<sup>3</sup> Desenvolvida com o objetivo de proporcionar uma visão geral acerca do objeto em estudo (GIL, 2011).

tensão entre os interesses regionais e globais. No contexto da cultura material, tais interesses remetem à dialética entre diversidade e padronização.

Admite-se que as particularidades envolvidas nessa produção artesanal inevitavelmente dialogam com o global, têm relação com o todo, ou seja, não se fecham em si mesmas, sendo então influenciadas pelo todo e podendo até influenciá-lo. O território expressa esse processo por meio de seu capital territorial, que é formado por elementos do passado, do futuro, do que é próprio do seu interior, mas também a partir de suas relações com o exterior (LEADER, 1999), repercutindo em todas as dinâmicas sociais, culturais, econômicas, etc., o que justifica a abordagem territorial adotada neste estudo. Outro fator decisivo nessa escolha foi a importância do tema dentro de um Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional, considerando que compreender o significado de desenvolvimento regional na atualidade nos leva, necessariamente, ao debate sobre território (ETGES, 2005).

Analisar a produção artesanal a partir de seu contexto territorial possibilita reconhecer a sua diversidade e potencializar os seus recursos. Acredita-se que é esse o movimento que permite a sua renovação, sem destinar-se à massificação e à uniformização de produtos, como aqueles que depreciaram a produção de Cipriano Algor. Também, devem-se observar alguns dados sobre o artesanato que dão a dimensão da importância do tema: segundo o Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio no Brasil, em 2000, o setor reuniu cerca de 8,5 milhões de trabalhadores ligados diretamente à produção e à venda de produtos artesanais, sendo responsáveis por 2,8% do PIB nacional. Atualmente o Sindicato dos Artesãos do Estado de São Paulo – SINDIARTES informa que este valor já ultrapassa dos 4% (SINDIARTES, 2016). No Rio Grande do Sul, conforme a Fundação Gaúcha do Trabalho e Ação Social - FGTAS<sup>4</sup>, há 46.198 artesãos ativos no Estado que movimentaram R\$ 34.816.644,01 em notas fiscais, de janeiro a setembro de 2015 (RS, 2015).

Além disso, pesquisar o artesanato em um programa de Desenvolvimento Regional se explica pela importância da atividade ao inibir a saída do artesão da sua comunidade para alugar sua força de trabalho, muitas vezes como um trabalhador

---

<sup>4</sup> A FGTAS, órgão vinculado à Secretaria do Trabalho e do Desenvolvimento Social do Rio Grande do Sul, através do Programa Gaúcho do Artesanato visa legalizar o trabalho artesanal, incentivando “a profissionalização dos trabalhadores que produzem artesanato e fomentar a atividade artesanal com políticas de formação, qualificação e orientação ao artesão” (RS, 2016).

braçal (RIBEIRO, 1983). A importância também está em proporcionar um processo de transformação, na qual a qualidade de vida não está baseada em fatores meramente econômicos, sendo o artesanato um elemento impulsionador de desenvolvimento, ao incentivar o trabalho comunitário, promover roteiros turísticos e, principalmente, ao valorizar regiões e a cultura tradicional.

Ramos (2013) observa que quando se adquire uma peça artesanal não se está apenas consumindo o produto em si, mas também o cenário e o contexto da sua produção: “O objeto em si, descontextualizado, não se dota de valor” (RAMOS, 2013, p. 53). Para o autor, o que agrega valor ao produto artesanal é a cultura de seus produtores, a garantia de procedência, a representação de um processo produtivo histórico.

Desse modo, este estudo estabelece uma relação entre território e produção artesanal, considerando que o artesanato é um fazer eminentemente manual. O emprego de ferramentas ou máquinas ocorre apenas de forma secundária, sem ameaçar a predominância das mãos. O Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, por meio da Portaria da Secretaria de Comércio e Serviços Nº29/2010, classifica o artesanato conforme a sua origem, natureza de criação e de produção, aspectos que expressam valores decorrentes “das peculiaridades de quem produz e do que o produto potencialmente representa” (BRASIL, 2010). A partir de suas categorias, entende-se o *cobertor mostardeiro* como um artesanato tradicional, que é definido como aqueles “artefatos mais expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo de suas tradições e incorporados à vida cotidiana, sendo parte integrante e indissociável dos seus usos e costumes”. A norma ainda afirma que a “sua importância e valor cultural decorrem do fato de preservar a memória cultural de uma comunidade, transmitida de geração em geração” (BRASIL, 2010).

O *cobertor mostardeiro* sintetiza traços de um contexto particular, tendo valor simbólico agregado que identifica a sua região de origem. Nesse sentido, enquanto uma manifestação tradicional da cultura popular de Mostardas, o *cobertor mostardeiro* traduz, materialmente, práticas e significados, o que se dá por meio das mãos das artesãs, mãos populares que estão produzindo cultura, uma vez que ela é “produzida de forma muito mais extensa do que querem fazer crer os defensores da cultura de minoria” (CEVASCO, 2003, p. 23). Como afirma Williams (1989), a cultura é de todos, não cabe a uma classe criar significados e valores. Esse é um processo comum, pois a cultura é ordinária.

Este é o entendimento dos estudos culturais<sup>5</sup>, perspectiva adotada como aporte teórico-metodológico desta dissertação. Deve-se destacar que este campo não impõe a visão de que ‘tudo é cultura’, e sim que toda prática social é composta de uma dimensão cultural, decorrente de um significado que lhe atribui sentido, sendo compartilhado por um grupo (HALL, 1997). Os estudos culturais também questionam as hierarquias estabelecidas a partir de oposições entre o culto e o popular, inovação e tradição, as quais, segundo Canclini (2011) determinam a distinção estabelecida entre arte e artesanato.

Destarte, esse campo que concentra suas pesquisas no espaço do popular e das práticas da vida cotidiana não os interpreta apenas pelo viés da submissão, mas também da resistência, reconhecendo que o valor do popular não é exclusivo da sua autenticidade ou originalidade, mas do modo como sobrevive e das estratégias que utiliza para interagir com aquilo que vem da cultura hegemônica (MARTÍN-BARBERO, 2013). Esse entendimento contribuiu para romper com o romantismo que isola o artesanato, tomando-o como se fosse um saber-fazer de comunidades puras.

Assumindo que há trocas e apropriações e que a cultura popular é dinâmica, estando em constante diálogo com as culturas hegemônicas, as indústrias culturais, o mercado e/ou o turismo, propôs-se, nesta dissertação, a construção de um protocolo analítico, a partir de uma abordagem comunicacional que problematiza as relações entre cultura popular (artesanato tradicional) e território (capital territorial).

É importante destacar que o entendimento de comunicação que dá suporte à argumentação deste trabalho não é restrito à uma acepção midiática: ele inclui as relações sociais e a produção de sentidos pelos sujeitos. Por isso, o artesanato tradicional é tido como um processo complexo e completo de comunicação analisado, aqui, em um sistema contínuo de produção, distribuição e consumo de formas materiais e simbólicas, a partir da teoria das mediações de Jesús Martín-Barbero (2013).

O autor apresenta a sua teoria graficamente, em um circuito que proporciona uma visão integrada da produção e do consumo (ou recepção<sup>6</sup>) dos bens culturais,

---

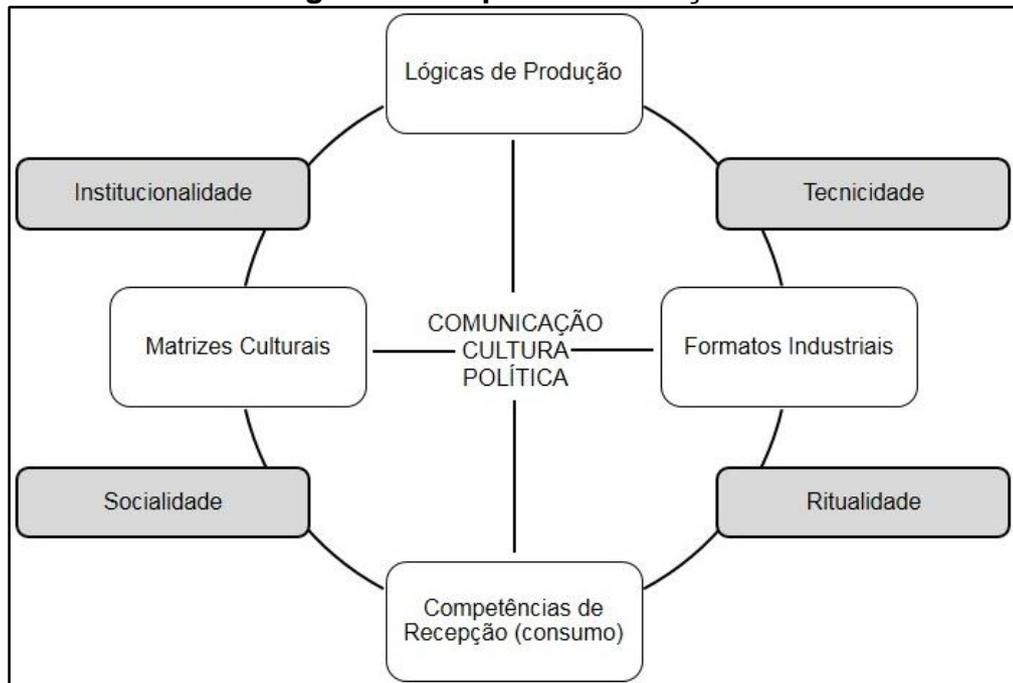
<sup>5</sup> Escosteguy (2001) informa que a maioria dos textos anglo-americanos utilizam o termo *cultural studies* em letras minúsculas e sem nenhum grifo. Por essa justificativa, assim como a autora, foi conservado as minúsculas para referir-se a tal campo de estudos.

<sup>6</sup> Ronsini (2010, p. 2) observa que “os termos recepção e consumo são utilizados frequentemente como sinônimos para indicar o conjunto dos processos sociais de apropriação dos produtos da mídia”. Segundo Escosteguy e Jacks (2005), na América Latina, a designação ‘recepção’ pode ser aplicada de modo amplo, englobando vertentes de estudos que tratam da relação dos meios de comunicação com

com seus meios e mediações, compreendendo que, no processo, há um espaço no qual a cultura popular se reelabora, demonstrando o seu caráter dinâmico e híbrido, decorrente dos distanciamentos e aproximações entre o regional e o global, o tradicional e o moderno, o artesanal e o industrial, o rural e o urbano. Essa proposta permite ir além “dos discursos sobre autenticidade, tradicionalidade e pureza” (CARDOSO, 2016, p. 14) que permeiam a cultura popular.

No mapa, são contempladas as matrizes culturais, as lógicas de produção, os formatos industriais e as competências de recepção, tendo como mediações a institucionalidade, tecnicidade, ritualidade e socialidade. No diagrama da Figura 2, cada quadro representa um momento no circuito.

**Figura 2 – Mapa das mediações**



Fonte: MARTÍN-BARBERO (2013, p. 16).

O mapa de Martín-Barbero (2013) viabiliza dirigir um olhar para a totalidade da produção cultural. No entanto, devido às limitações de uma pesquisa de mestrado, foram explorados, mais intensamente, os momentos que possibilitam compreender a materialização do produto<sup>7</sup>. É importante salientar que esta dissertação não propõe

as audiências. Assim, nesta dissertação optou-se por usar o termo consumo para indicar a relação do artesanato com os seus consumidores.

<sup>7</sup> Ronsini (2010, p. 5) argumenta que a “proposição teórica de Barbero pode ser aplicada de um modo mais restrito, menos ambicioso no que diz respeito a sua amplitude empírica e teórica, podendo ser recortada para definir agendas investigativas [...]”.

uma visão dicotômica sobre a produção e o consumo, pois eles são percebidos como momentos de um mesmo processo, sendo, individualmente, indispensáveis para o todo, pois cada um envolve diferentes características (JOHNSON, 1999).

A partir da Figura acima, analisou-se de modo contundente as **matrizes culturais** e as **lógicas de produção**, com as mediações da **institucionalidade** e **tecnicidade**, compreendendo como o capital territorial repercute nelas<sup>8</sup>. Os componentes do capital territorial foram definidos com base nos propostos pelo programa europeu LEADER - *Liaisons Entre Actions de Développement de l'Économie Rurale*, uma iniciativa de abordagem territorial que dedicou-se a revitalização do meio rural após os anos 1990.

Como nos momentos do mapa, privilegiaram-se aqueles componentes considerados mais relevantes na compreensão da produção artesanal tradicional, buscando: i) caracterizar **a cultura do território** no contexto da tecelagem em lã do município de Mostardas; ii) verificar como os **atores coletivos** (instituições e administrações) interferem nessa produção; iii) identificar os **recursos físicos e humanos** envolvidos nessa produção; e iv) caracterizar e historicizar o **saber-fazer** dessa produção.

Assim, as questões tratadas no decorrer desta dissertação foram pensadas a partir da observação, buscando identificar os sentidos que rodeiam a produção desse artesanato; entrevista informal e semiestruturada com os sujeitos que vivenciam a realidade em análise; pesquisa bibliográfica, procurando estar em contato com todo material publicado em relação ao tema de estudo; pesquisa documental realizada no acervo histórico do município e em legislação, reportagens de jornais e fotografias. De modo complementar, buscaram-se informações na rede social *Facebook* e em *blogs*, tomando-os como fontes de pesquisa de caráter público.

O texto está organizado de tal maneira que cada capítulo do estudo corresponde a uma etapa do processo produtivo do *cobertor mostardeiro*. Não se nega que se chegou a temer que esse recurso linguístico junto as referências à obra literária de Saramago pudessem causar uma certa confusão durante a leitura deste trabalho. Entretanto, houve um esforço para manter tanto a analogia entre os capítulos da dissertação e as fases de produção do *cobertor* quanto os trechos de *A Caverna*

---

<sup>8</sup> Essa metodologia será melhor esboçada no capítulo *Mapa das mediações: o artesanato em um circuito*.

com clareza. O primeiro, por ser uma tentativa de aproximar, ainda mais, o leitor dessa produção artesanal. O segundo, porque mesmo sendo um romance ficcional, força uma olhar sobre a realidade do artesanato.

O capítulo 2 traz um aporte conceitual sobre território e capital territorial, visando situá-lo no debate acadêmico e trazendo a abordagem de capital territorial adotada pelo programa europeu LEADER, a qual serviu de referência analítica nesta dissertação. O capítulo 3 traça uma breve contextualização histórica dos estudos culturais, partindo da experiência britânica e trata do entendimento de cultura, cultura popular e artesanato que nortearam este trabalho, trazendo, ainda, as aproximações entre cultura e comunicação.

O capítulo 4 dedica-se à estrutura metodológica de inserção no campo, detalhando o mapa das mediações de Martín-Barbero (2013) como proposta de protocolo analítico para estudar a cultura popular (por meio da produção artesanal) a partir de seu contexto territorial, cruzando os seus diferentes momentos com alguns componentes do capital territorial. Neste item, também foi apresentada a trajetória da pesquisa, descrevendo as técnicas utilizadas durante o campo para, então, finalmente, tramar os dados empíricos às reflexões estabelecidas, compreendendo como os componentes do capital territorial repercutem nos momentos e nas mediações do processo de produção do *cobertor mostardeiro*. O último capítulo apresenta as principais considerações desta pesquisa.

## PREPARANDO A URDIDURA

Urdir é o ato de dispor os fios no tear paralelamente. A urdira é o conjunto destes fios, é a base pela qual passam os fios da trama, daí o motivo pelo qual abre este capítulo, que oferece a fundamentação teórico-metodológica necessária para analisar a produção artesanal a partir de uma perspectiva territorial.

## 2 TERRITÓRIO E CAPITAL TERRITORIAL

Na orla da Cintura Industrial havia umas quantas modestas manufaturas que não se percebia como tinham podido sobreviver à gula de espaço e à múltipla variedade de produção dos modernos gigantes fabris, mas o fato era que ali estavam, e olhá-las à passagem sempre tinha sido uma consolação para Cipriano Algor quando, em algumas horas mais inquietas da vida, lhe dava para futurar sobre os destinos da sua profissão. Não vão durar muito, pensou, desta vez referia-se às manufaturas, não ao futuro da atividades oleira, mas foi só porque não se deu ao trabalho de refletir durante tempo suficiente, sucede isto muitas vezes, achamos que já se pode afirmar que não vale a pena esperar conclusões só porque resolvemos parar no meio do caminho que nos levaria a elas. (SARAMAGO, 2000, p. 28).

Nos primeiros parágrafos de *A Caverna*, Saramago apresenta os territórios que Cipriano Algor percorre até chegar ao Centro. Há “enormes extensões de aparência nada campestre” que receberam “o nome técnico de Cintura Agrícola e também, por analogia poética, o de Cintura Verde” (SARAMAGO, 2000, p. 12). Após, há a Cintura Industrial com seus “[...] cheiros fétidos, amargos ou adocicados, ruídos estridentes de brocas, zumbidos de serras mecânicas, pancadas brutais de martelos de pilão [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 13). Depois de passar pela Cintura Industrial, inicia-se a cidade, mas Saramago informa “não a cidade propriamente dita, [...] o que aqui se vê são aglomerações caóticas” (SARAMAGO, 2000, p. 14), consideradas assustadoras, “no dizer dos habitantes da cidade” (SARAMAGO, 2000, p. 14). Nas palavras do autor (2000), os territórios que permeiam o trajeto de Cipriano vão além de uma base física, são contextos históricos e sociais que determinam significados. Essa mesma visão é compartilhada neste estudo.

É interesse observar que Saramago (2000) descreve os territórios de *A Caverna* de modo contundente e até mesmo sonoro, trazendo uma série de elementos que evidenciam a particularidades de cada um, diferenciando-os entre si. O conjunto desses componentes é entendido como capital territorial. Ele reflete em todas as

dinâmicas de um território, por isso analisá-lo permite compreender a produção artesanal em Mostardas, levando em consideração que mesmo sendo um produto regional, a produção do *cobertor mostardeiro* dialoga com o global.

Também deve-se notar que ao traduzir a produção cultural em um circuito, como o mapa de Martín-Barbero (2013), o território é entendido como o *locus* de sua realização, pois como diz Martín-Barbero (2004), é “[...] no território, que se desenrola a corporeidade da vida cotidiana e a temporalidade – a história – da ação coletiva, base da heterogeneidade humana e da reciprocidade” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 58). Para fundamentar esta perspectiva, é exposto um aporte conceitual sobre território e capital territorial.

## 2.1 TERRITÓRIO: DEFINIÇÕES E RELAÇÕES

O território é o *locus* da produção cultural. Entretanto, ele não deve ser considerado como palco que acolhe as relações sociais, e sim uma dimensão dinâmica, material e cultural que condiciona todas as atividades que nele estão contidas.

Flores<sup>9</sup> (2006) informa que, inicialmente, o conceito de território esteve associado às ciências naturais, estabelecendo a relação entre o domínio de espécies (animais ou vegetais) com uma determinada área física. Posteriormente, foi incorporado pela geografia na discussão de espaço, recursos naturais, sociedade e poder. Em seguida, passou a ser utilizado por outras áreas de conhecimento, como a sociologia, antropologia, etc. Acredita-se que compreender o território e suas dinâmicas exige, primeiramente, observar que “as noções de espaço e de território são distintas” (ALBAGLI, 2004, p. 26). No entanto, encontrar uma única definição para território ou espaço é uma tarefa difícil, pois possuem diversas acepções e recebem diferentes elementos “de forma que toda e qualquer definição não é uma definição imutável, fixa, eterna; ela é flexível e permite mudanças” (SAQUET; SILVA, 2008, p. 30). Deve-se entender que território e espaço estão em fronteiras conceituais

---

<sup>9</sup>Flores (2006), no estudo *A identidade cultural do território como base de estratégias de desenvolvimento – uma visão do estado da arte*, traz proposições conceituais sobre a questão do território, envolvendo as diferentes perspectivas de abordagens. Para isso, utiliza-se de autores como Raffestin (1993); Tizon (1995); Pecqueur (2000); Brunet (1990); Abramovay (1998); Lacour (1985); Santos (2002).

imprecisas, o que não exige o pesquisador de procurar fazer as distinções possíveis e necessárias.

Lefebvre<sup>10</sup>, filósofo e sociólogo francês, no prefácio da segunda edição da obra *La production de l'espace*<sup>11</sup>, publicada em 1985, afirma que, tradicionalmente, o termo espaço

[...] Evocava somente as matemáticas, a geometria (euclidiana) e seus teoremas; portanto, uma abstração, um contentor sem conteúdo [...]. Quanto às ciências que dele se ocupavam, elas o partilhavam entre si, o espaço se fragmentando segundo postulados metodológicos simplificados: o geográfico, o sociológico, o histórico etc. No melhor dos casos, o espaço era tido como um meio vazio [...]. Se fossem admitidos 'espaços', eles seriam reunidos em um conceito cujo alcance permaneceria mal determinado. (LEFEBVRE, 2013, p. 123).

A partir de uma renovação do pensamento espacial dentro do marxismo, Lefebvre (2013) considera o espaço (social) e o tempo (social) não como fatos da natureza, mas como produtos, observando que 'produto' não é uma coisa qualquer ou um objeto, e sim um conjunto de relações.

Produtos? Sim, em um sentido específico: notadamente por um caráter de *globalidade* (não de 'totalidade') que os 'produtos' não têm na acepção comum e trivial, objetos e coisas, mercadorias (ainda que precisamente o espaço e o tempo produzidos, mas 'loteados', sejam trocados, vendidos, comprados, como 'coisas' e objetos!). (LEFEBVRE, 2013, p. 124).

O norte do trabalho de Lefebvre é esta sua compreensão de espaço social como produto das relações sociais de produção e reprodução, ao mesmo tempo que serve como suporte para que elas aconteçam. A sua base é física e natural, a qual é transformada pelo homem com o seu trabalho. Para Schmid (2012), entender essa tese exige romper com a concepção de espaço como uma realidade material independente, já que Lefebvre propôs uma teoria que entende o espaço "atado à realidade social" (SCHMID, 2012, p. 91), ou seja, o espaço não é considerado no sentido genérico, e muito menos como um fator puramente material (e natural), não podendo ser reduzido ao *status* de puro, já que não existe em 'si mesmo'. É apropriado, transformado e produzido, tratando-se, assim, de um espaço-processo, sempre socialmente construído.

---

<sup>10</sup> "Apontado como principal formulador da renovação do pensamento espacial dentro do marxismo" (ALENTEJANO, 2001, p. 10).

<sup>11</sup> Publicado pela primeira vez em 1974.

A centralidade conferida por Lefebvre ao espaço social influenciou os geógrafos a utilizarem este conceito, mas a partir de uma perspectiva geográfica, propondo assim a definição de espaço geográfico<sup>12</sup>. Girardi (2008) aponta as proposições de Lefebvre que contribuíram na formulação do conceito de espaço geográfico: o espaço não é dado, e sim produzido pelo homem, que altera a natureza com seu trabalho; as relações sociais constituem o espaço e é a partir delas que o homem transforma a natureza; as relações sociais de produção, consumo e reprodução (sociais) são determinantes para a produção do espaço; metodológica e teoricamente, o espaço social deve ser analisado a partir da forma, estrutura e função e; novas relações podem alterar as funções das formas preexistentes, observando que o espaço possui elementos de diferentes tempos.

Desse modo, entende-se que tanto o espaço social quanto o espaço geográfico “são elaborados a partir da compreensão dos mesmos elementos da realidade; o que os diferencia é a forma como as relações sociais e os objetos são enfatizados” (GIRARDI, 2008, p. 1). Para Souza (2015), uma definição não exclui a outra, são dois níveis de conceitos essenciais, sendo o espaço geográfico um pouco mais amplo, enquanto o espaço social é mais específico e central.

Milton Santos, na obra *Por uma Geografia Nova* (1978), apresenta o espaço como “o resultado de uma práxis coletiva que reproduz as relações sociais” (SANTOS, 1978, p. 171), sendo “um verdadeiro campo de forças cuja formação é desigual. Eis a razão pela qual a evolução espacial não se apresenta de igual forma em todos os lugares” (SANTOS, 1978, p. 122). Em *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção*<sup>13</sup> (2006), ele traça uma teoria geográfica do espaço, dando conta das preposições de Lefebvre, mas sem limitar-se a elas. Milton Santos propõe, como ponto de partida, “[...] que o espaço seja definido como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações” (SANTOS, 2006, p. 12), que não podem ser considerados separadamente, já que desta forma não teriam sentido. O espaço surge a partir da intencionalidade social pela qual o homem apropria-se do espaço natural transformando-o em espaço geográfico, ou seja, o espaço é uma dimensão da realidade, produzida e reproduzida através do trabalho e das demais atividades do homem (SANTOS, 2006). Assim, pode-se entender que o espaço não é um substrato ou apenas palco onde as relações se processam, e sim uma dimensão da

---

<sup>12</sup> O que permitiu a inserção e a consolidação da Geografia como ciência social (GIRARDI, 2008).

<sup>13</sup> Publicado pela primeira vez em 1996.

realidade que, conforme salienta Santos (2006), resulta da interação da sociedade com a natureza.

Ao analisar a obra de Santos, Saquet (2009) afirma que o conceito de território aparece de modo subjacente, composto por variáveis interdependentes, como a produção, as instituições, as relações de trabalho, etc., que constituem a configuração territorial, abordada no livro *Metamorfoses do Espaço Habitado*<sup>14</sup> (2014):

Seja qual for o país e o estágio do seu desenvolvimento, há sempre nele uma configuração territorial formada pela constelação de recursos naturais, lagos, rios, planícies, montanhas e florestas e também de recursos criados: estradas de ferro e de rodagem, condutos de toda ordem, barragens, açudes, cidades, o que for. É esse conjunto de todas as coisas, arranjadas em sistema, que forma a configuração territorial cuja realidade e extensão se confundem com o próprio território de um país. (SANTOS, 2014, p. 84).

Saquet (2009) ainda observa que, em diferentes momentos de sua obra, Milton Santos corresponde o território ao Estado-Nação, em uma concepção centrada nas relações poder, na qual o próprio Estado é o principal regulador da vida em sociedade. No entendimento de Saquet “Milton Santos recorta o espaço em territórios sem separá-los, isto é, os territórios estão no espaço geográfico” (SAQUET, 2009, p. 77). Em uma publicação posterior - *O Retorno do Território*<sup>15</sup> (1994) – Santos amplia “a discussão além da concepção areal ou da restrita ao Estado-Nação, enaltecendo o uso e o controle social cristalizado no território” (SAQUET, 2009, p. 78), trazendo o conceito de território usado: “objetos e ações, sinônimo de espaço humano, espaço habitado” (SANTOS, 1994, p. 16). Todavia, apesar de Milton Santos retomar e rever o conceito de território, o espaço geográfico continuou a ser central em sua produção científica.

É importante salientar que este trabalho não pretende contemplar todas as elaborações e categorias propostas por Milton Santos e pelos demais autores que contribuíram com o estudo do espaço geográfico. O objetivo aqui é conduzir um entendimento sobre território, buscando diferenciá-lo do espaço geográfico, mas reconhecendo que são conceitos indissociáveis.

Sabe-se que, não há uma unanimidade na discussão sobre espaço e território. Algumas correntes teóricas consideram o espaço geográfico, “[...] em geral, como a *grande* categoria da geografia, como algo universal, sempre presente na formação de

---

<sup>14</sup> Publicado pela primeira vez em 1988.

<sup>15</sup> Capítulo do livro *Território: Globalização e Fragmentação* (1994).

cada lugar, juntamente com o tempo” (SAQUET, 2009, p. 76). Já outras centram-se no conceito de território, estabelecendo correlações com diferentes elementos, como as relações de poder e o próprio espaço geográfico (SAQUET, 2009). Reconhecendo as diferenças entre essas duas abordagens, é com esta última que este trabalho se identifica, sem desconsiderar a importância do espaço geográfico.

Na obra *Por uma geografia do poder*<sup>16</sup> (1993), Claude Raffestin compreende o espaço a partir do patrimônio natural existente em determinada região, uma concepção diferente da apresentada anteriormente, pois o considera como receptáculo: “o espaço é, de certa forma, ‘dado’ como se fosse uma matéria-prima. Preexiste a qualquer ação. ‘Local’ de possibilidades, é a realidade material preexistente a qualquer conhecimento e a qualquer prática [...]” (RAFFESTIN, 1993, p. 144). Ou seja, o espaço é anterior ao território, sendo que este último se forma com a apropriação do primeiro pela ação de um ator sintagmático<sup>17</sup>, isto é, o ator territorializa o espaço, seja concreta ou abstratamente. Raffestin (1993, p. 152) afirma que, “em graus diversos, em momentos diferentes e em lugares variados, somos todos atores sintagmáticos que produzem o território”. Desse modo, o território é o espaço apropriado por atores, sendo delimitado e definido a partir do jogo de poder<sup>18</sup>.

O território [...] é um espaço onde se projetou um trabalho, seja energia e informação, e que, por consequência, revela relações marcadas pelo poder. O espaço é a ‘prisão original’, o território é a prisão que os homens constroem para si. [...] Evidentemente, o território se apoia no espaço, mas não é o espaço. É uma produção a partir do espaço. (RAFFESTIN, 1993, p. 144).

No entendimento do autor, o espaço está voltado para os recursos naturais, os quais Saquet (2009) denominou de natureza-superfície. Considerando que “a matéria (ou substância), encontrando-se na superfície da terra ou acessível a partir dela [...] preexiste a toda ação humana. Nesse sentido, ela equivale ao espaço [...]”

---

<sup>16</sup> Publicado pela primeira vez em 1980.

<sup>17</sup> “Ator que realiza um programa” (RAFFESTIN, 1993, p. 143).

<sup>18</sup> Raffestin (1993), em consonância com a proposição foucaultiana de que “o poder está em todo lugar; não que englobe tudo, mas vem de todos os lugares” (FOUCAULT, 1976, p. 122 *apud* RAFFESTIN, 1993, p. 52), considera-o “parte intrínseca de toda relação” (RAFFESTIN, 1993, p. 52), pois “se manifesta por ocasião da relação” (RAFFESTIN, 1993, p. 53). O poder é relacional, multidimensional e imanente, vinculando-se ao espaço-tempo. Suas relações são intencionais e não subjetivas. Ainda, muito influenciado por Foucault, Raffestin (1993) afirma que o poder é exercido, e não adquirido; e também admite a existência da resistência, considerando-a como a expressão do “[...] caráter dissimétrico que quase sempre caracteriza as relações” (RAFFESTIN, 1993, p. 53).

(RAFFESTIN, 1993, p. 223), enquanto o território é o espaço transformado pelas sociedades a partir da demarcação espacial de um poder.

Desse modo, como pondera Souza (2015), deve-se observar que não há um único tipo de território, pois ele varia conforme os fatores que estimularam essas demarcações (econômicos, militares, ligações identitárias, etc.), conforme a maneira como se chega a elas (imposição, argumentação, etc.) e como são implementadas (excludentes ou solidárias). Também não é demais lembrar a multiplicidade de poderes e atores envolvidos, o que deve levar à distinção dos territórios de acordo com aqueles que os construíram. Nesse sentido, De Paula (2004) completa afirmando que todo desenho territorial é uma construção subjetiva decorrente da ação de atores que instituem o território e completa dizendo que “essa construção subjetiva pode ser exógena (feita a partir de agentes externos) ou endógena (feita a partir dos agentes locais)” (DE PAULA, 2004, p. 76). Nessa mesma linha, Pecqueur (2005), aponta duas formas distintas de território: o território dado e o território construído.

No primeiro, “postula-se o território como preexistente e analisa-se o que aí acontece” (PECQUEUR, 2005, p. 12), desconsiderando a sua origem e as condições de sua constituição, ou seja, é uma decisão político-administrativa imposta de cima para baixo por agentes externos ao território. De Paula (2004) exemplifica com as divisões territoriais impostas pelos planos estatais de desenvolvimento: “nesses casos, a população local nem sempre se reconhece como integrada em um mesmo território, posto que não participou do processo de instituição territorial” (DE PAULA, 2004, p. 76). O autor destaca que um território que iniciou de forma exógena pode ser legitimado pela população, que dele acaba se apropriando e nele se reconhecendo.

Já o território construído “é o resultado de um processo de construção pelos atores. O território não é postulado [...]” (PECQUEUR, 2005, p. 13), isto significa que o território construído não existe em todo lugar, há espaços definidos pelas leis exógenas da localização que não podem ser considerados territórios (PECQUEUR, 2005). Ao pensar em território construído, deve-se entendê-lo como um espaço de identificação e pertencimento, considerando que as fronteiras simbólicas são demarcadas pelos atores sociais conforme os significados que lhe são comumente partilhados. Segundo Raffestin (1993, p. 153), “falar de território é fazer uma referência implícita à noção de limite”, que mesmo não sendo traçado, expressa a relação que um determinado grupo mantém com uma porção do espaço.

Para Haesbaert (2007), na origem do termo território há uma dupla representação: uma material e outra simbólica, pois etimologicamente ele aproxima-se de *terra-territorium* e de *terreo-terror* (terror, aterrorizar), ou seja, refere-se tanto à dominação (jurídico-política) da terra – já que *territorium* “significa pedaço de terra apropriado” (ALBAGLI, 2004, p. 26) –, quanto à inspiração do medo (e do terror), principalmente, para aqueles que,

[...] Com esta dominação, ficam alijados da terra, ou no ‘territorium’ são impedidos de entrar. Ao mesmo tempo, por outro lado, podemos dizer que, para aqueles que têm o privilégio de plenamente usufruí-lo, o território pode inspirar a identificação (positiva) e a efetiva ‘apropriação’. O território diz respeito tanto ao poder no sentido concreto, de dominação, quanto ao poder no sentido mais simbólico de apropriação. (HAESBAERT, 2007, p. 20).

Tanto o território dado quanto o construído estão vinculados ao poder. Entretanto, o primeiro está associado ao poder por dominação, o qual tem um significado mais explícito, sendo concreto, funcional e ligado ao valor de troca. O segundo, por sua vez, está vinculado à apropriação, tendo um sentido mais implícito ou simbólico, com marcas do ‘vivido’ e do valor de uso (HAESBAERT, 2007; LEFEBVRE, 2013).

Este entendimento de que o território é indissociável do poder, para Girardi (2008), é a principal contribuição de Raffestin (1993). O que o define em primeiríssimo lugar é o poder (SOUZA, 2015). Tendo essa proposição como referência, parte-se do princípio de que toda relação de poder desempenhada no espaço produz um território (GIRARDI, 2008). Seguindo essa perspectiva, Souza (2015) considera que o verdadeiro *Leitmotiv* de um território é: “quem domina ou influencia e como domina ou influencia esse espaço?” (SOUZA, 2015, p. 89). O autor ainda completa afirmando ser interessante “notar que, como projeção espacial de uma relação de poder, o território é, no fundo, em si mesmo, uma *relação social*. Mais especificamente, uma *relação social diretamente especializada*” (SOUZA, 2015, p. 35). Cabe aqui uma importante observação: este entendimento de que o território enquanto uma relação de poder especializada também é uma relação social permite apreendê-lo como uma construção cultural, já que as relações sociais estão carregadas de significados e valores que não são o efeito de determinados processos, e sim a sua causa. Ou seja, o aspecto cultural do território não se dá apenas pelas “ligações afetivas e de identidade entre um grupo social e seu espaço” (SOUZA, 2015, p. 89), como acredita

Souza (2015). A cultura como uma rede vivida de práticas e relações é determinante no exercício de poder e, assim, na demarcação de um território.

Admitir que o território é definido por relações de poder, as quais são determinadas por fatores culturais, não negligencia a sua materialidade, mas ressalta a ideia de que ele não pode ser reduzido apenas a esta dimensão material, isto é, não pode ser tomado como um “refúgio, receptáculo passivo, contêiner, recipiente, abrigo ou superfície, que simplesmente acolhe ou acondiciona o que nele está contido” (BRANDÃO, 2013, p. 13). Entretanto, é reconhecido que a sua existência está associada a um substrato espacial material, mas não deve ser confundida inteiramente com ele (SOUZA, 2009; 2015), pois na verdade o território não é tangível, e sim um campo de relações de poder. Isso porque “nele e por ele digladiam-se forças sociais [...] que ocupam posições no cenário da disputa e procuram determinar o dia-a-dia, e o desdobrar dos acontecimentos” (GALVÃO, 2013, p. 17). Por isso, como corrobora Souza (2015), ele só existe enquanto durarem as relações que foram projetadas no espaço.

Com este entendimento, salienta-se que esta pesquisa tem como foco o território de produção do *cobertor mostardeiro*<sup>19</sup>, o qual, como afirma Souza (2015), precisa de uma “materialidade para lhe servir de referência” (SOUZA, 2015, p. 35), até porque aceitar que o território

[...] Não deve ser confundido com o substrato não quer dizer, de jeito nenhum, que seja possível compreender e, mais ainda, investigar territórios concretos (sua origem e as causas de suas transformações ao longo do tempo) sem que o substrato espacial material do espaço social seja devidamente considerado. (SOUZA, 2015, p. 95).

Neste caso, o município de Mostardas é a materialidade onde ocorrem todas as etapas de confecção do *cobertor*. Mas deve-se observar que há momentos em que esse território (que não é palpável) altera-se, “sem que necessariamente o substrato material que serve de suporte e referencia material para as práticas espaciais mudem” (SOUZA, 2015, p. 90), ou seja, não é o município que tem os seus limites geográficos modificados, e sim a projeção espacial das relações de poder. Isso ocorre, por exemplo, quando os *cobertores* são levados para comercialização em outras cidades.

---

<sup>19</sup> Essa delimitação teve o cuidado de não ‘coisificar’ o território, evitando confundi-lo com um recorte político-administrativo, delimitado arbitrariamente pelo observador segundo o que se deseja aludir. Uma responsabilidade do pesquisador que ficou clara durante a leitura de Souza (2015).

Percebe-se então, que o território em análise tem um núcleo fixo, no qual há a produção do *cobertor mostardeiro*, enquanto o entorno deste núcleo, representado pela oferta e consumo do *cobertor*, é móvel, reforçando o entendimento de que o território não é um espaço concreto, e sim relações sociais projetadas sobre um suporte material, que lhe serve de referência. Esse entendimento de que o território não é imutável é abordado por Sack (1986), que o considera variável em termos de temporalidade e espacialidade. Nesse mesmo sentido, Souza (1995) apresenta os territórios cíclicos, exemplificando-os com os usos diurnos de uma praça, os quais são diferentes dos noturnos: durante o dia mães com crianças frequentam a praça para conversar e deixar seus filhos brincarem; à noite, a mesma praça é ocupada por prostitutas à espera de clientes. Nota-se a flexibilidade do território, que se desloca constantemente e se constrói, desconstrói e reconstrói conforme o tipo de relação projetada no espaço.

Nessa perspectiva, o território é tido como uma dimensão dinâmica, material e cultural e, por ser construído socialmente, é complexo e múltiplo. Essas são características decorrentes do seu capital territorial, que condiciona todas as atividades que se desenvolvem no território, particularizando-o e diferenciando a sua produção no contexto global.

## 2.2 CAPITAL TERRITORIAL: PARTICULARIDADES DE UM TERRITÓRIO

O artesanato é uma forma de expressão territorial, no sentido de ser compreendido como o saber fazer de uma cultura, resultante de relações sociais (e de poder) no âmbito de um dado espaço geográfico. É o reflexo de um contexto específico, o qual, é importante observar, está inserido em uma estrutura mais ampla, ou seja, o artesanato é também o resultado das interações das particularidades internas com as forças externas.

Este contexto específico é entendido como território, e sua especificidade é decorrente do seu capital territorial, que neste estudo é definido a partir da abordagem adotada pelo programa europeu, inicialmente de Iniciativa Comunitária<sup>20</sup>, LEADER. Os principais objetivos do LEADER estavam centrados na revitalização do meio rural europeu por meio do estímulo às atividades associadas ao território e à preservação

---

<sup>20</sup> As iniciativas comunitárias são programas de caráter experimental com o objetivo de testar novas abordagens para fundos estruturais (FERREIRA, 2009).

do seu património histórico, cultural e ambiental a partir da mobilização das suas capacidades, promovendo o turismo e a instalação de pequenas empresas, potencializando a produção de qualidade e contribuindo para a consolidação das identidades locais (LEADER, 1999).

É importante contextualizar o surgimento do LEADER para compreender a sua atuação. Após as duas Guerras Mundiais, a questão do abastecimento alimentar tornou-se primordial na Europa, que buscou modernizar os processos agrícolas, garantir o abastecimento e os rendimentos dos agricultores e estabilizar preços e mercados. As décadas de 1950 a 1970 foram caracterizadas pelo crescimento econômico em diferentes setores. Entretanto, esse crescimento veio acompanhado da degradação dos solos e da água, de desequilíbrios espaciais, demográficos e culturais, evidenciado pelo aumento nas zonas urbanas em detrimento de um esvaziamento do meio rural (LOPES, 2012). Com a crise econômica, tornou-se claro que os impactos negativos nas zonas rurais eram decorrentes desse modelo, levando as organizações europeias, na década de 1980, a reconhecerem a diversidade regional da Europa.

Estas circunstâncias dão origem à novas abordagens em relação ao meio rural. Assiste-se assim a um novo conceito de desenvolvimento rural integrado, onde as políticas agrícolas só por si não respondem aos problemas, sendo necessário integrar ações de natureza complementar, como a diversificação da economia rural, as preocupações de natureza ambiental, a manutenção da identidade e das potencialidades locais. (LOPES, 2012, p. 34).

Então, a Comissão Europeia criou as Iniciativas Comunitárias, nas quais integrou-se o LEADER, lançado em 1991, estendeu-se por três edições (LEADER I, II e +), permanecendo ativo até 2006. Após ser avaliado, de 2007 a 2013, a Comissão Europeia o tomou como uma abordagem consolidada e validada, incorporando-o em suas políticas públicas de apoio ao desenvolvimento rural.

A grande inovação do Programa foi considerar a dimensão local – reconhecendo que cada território tem as suas especificidades – e definir como “metodologia de intervenção a construção *bottom-up* de estratégias locais de natureza territorial, flexíveis e integradas que aproveitassem as capacidades endógenas” (LOPES, 2012, p. 37). Deste modo, o LEADER adotou uma abordagem territorial baseada na definição de um ‘território-projeto’, com a intenção de ir além das políticas de carácter setorial (agricultura, turismo, etc.) (LEADER, 1999). No ano de 1999, foram

descritos os principais ensinamentos do Programa até então, os quais estão apresentados no Quadro 1:

**Quadro 1– Principais ensinamentos do LEADER até 1999**

<b>Ensino</b>	<b>Descrição</b>
'Território-projeto'.	Ultrapassou a noção de território enquanto unidade administrativa.
A identidade local está no centro da estratégia territorial.	Permitiu que recursos até então inutilizados, abandonados e até mesmo esquecidos, retomassem valor.
O declínio, mesmo avançado, de alguns territórios não é fatal.	Conduziu as instituições e os atores a descobrirem múltiplas pistas, frequentemente inesperadas, de dinamização do seu território.
Escuta dos atores.	Permitiu aos atores exprimirem os seus conhecimentos, as suas expectativas, os seus conflitos e igualmente a sua capacidade de construir ações coletivas e de se organizarem em torno de ideias novas.
Construção de parcerias.	O êxito ou o fracasso de uma estratégia depende da forma como se estruturam os interesses e as relações entre os atores, ou seja, a capacidade coletiva de observar a realidade e definir prioridades.
Intercâmbios entre territórios.	Levou a uma tomada de consciência da importância das transferências de saber fazer e das cooperações interterritoriais na concretização de novas vias de desenvolvimento.

Fonte: LEADER (1999), elaborado pela autora (2015)

No mesmo documento, o Observatório Europeu LEADER (1999) trouxe os limites do seu Programa. Entre eles, reconheceu que a abordagem integrada beneficiou apenas alguns setores do meio rural, como artesanato, turismo e produtos agroalimentares, enquanto a maioria permaneceu dependente de políticas setoriais. Também que, muitas vezes, o local teve um impacto limitado sobre as orientações das políticas nacionais e regionais.

Estas limitações explicam que os programas LEADER locais, apesar de terem permitido iniciar uma nova dinâmica de desenvolvimento, ainda não foram geralmente suficientes para dar uma nova e real competitividade às zonas rurais, a não ser nos territórios rurais que já se encontravam envolvidos desde há algum tempo no processo. (LEADER, 1999, p. 16).

É essencial comentar que esta pesquisa não tem como objetivo fazer uma análise da atuação do LEADER e tão pouco busca um modelo para se basear a partir do que foi executado na Europa. A presença da experiência LEADER, nesta dissertação, tem um sentido conceitual e analítico. Assim, destaca-se, principalmente, o primeiro ensinamento, para o qual o território não pode ser concebido como recorte administrativo ou um conjunto de atividades econômicas agrupadas, mas sim como uma dimensão dinâmica de múltiplas facetas, composta por diferentes componentes que são denominados pelo LEADER (1999) de capital<sup>21</sup> territorial, sendo definido como “[...] o conjunto dos elementos de que dispõe o território ao nível material e imaterial e que podem construir, nalguns aspectos, vantagem e, noutros, desvantagens [...]” (LEADER, 1999, p. 19). Seguindo essa mesma linha, Dematteis (2009) pondera que

O capital territorial não consiste, porém, simplesmente no conjunto objetivo de recursos (assim como o poderia descrever e avaliar um pesquisador externo). Ele tem um lado subjetivo que compreende as representações e as atribuições de valor efetivadas pelos sujeitos locais. (DEMATTEIS, 2009, p. 36).

O capital territorial remete àquilo que constitui a “riqueza de um território, (actividades, paisagens, património, saber-fazer, etc.) [...]” (LEADER, 1999, p. 19), mas não no sentido de inventário contabilístico, mas na busca de especificidades que podem ser valorizadas, pois conhecer o capital de um território permite encontrar recursos que podem ser ativados (LEADER, 1999). Nesta perspectiva, entende-se que o capital territorial corresponde ao que Pecqueur (2005, p. 13) denomina de recursos: “fatores a explorar, organizar, ou ainda, revelar”, e ativos: “fatores em atividade”. O autor faz uma diferenciação entre dois tipos de recursos e ativos que o território possui: os genéricos e os específicos.

Os recursos e ativos genéricos “se definem pelo fato que seu valor ou seu potencial independem de sua participação em qualquer processo de produção” (PECQUEUR, 2005, p. 13), assim são transferíveis e seu valor é um valor de troca, determinado pelo mercado, “em outros termos, um fator genérico é independente do

---

<sup>21</sup> O entendimento de capital proposto pelo LEADER (1999) vai ao encontro do conceito de capital introduzido por Bourdieu na análise social, a partir da década de 1980. O autor amplia a concepção de capital, não a restringindo apenas ao acúmulo de bens e riquezas econômicas, mas também referindo-se à todo recurso ou poder que se manifesta em uma relação social.

‘gênio do local’ onde é produzido” (PECQUEUR, 2005, p. 13). Quando os recursos genéricos são transformados em ativos, eles não produzem diferenciação entre territórios e nenhuma especificidade regional (FLORES, 2006).

Já os ativos e recursos específicos são formados pela interação entre o patrimônio natural e o patrimônio histórico-cultural presentes no território (FLORES, 2006). Eles têm o seu valor atrelado às condições de seu uso. Além disso, o seu custo de transferência pode ser alto e irrecuperável, já que são de natureza única e diferenciada. Conforme Pecqueur (2005), o desafio das estratégias de desenvolvimento dos territórios consiste em apropriar-se desses recursos e buscar o que possa se constituir em potencial identificável de um território. Nesse sentido, Pecqueur (2005) e Caravaca e González (2009) salientam a importância de atores capazes de ativar e (re)valorizar os recursos ligados ao território. Como exemplo, a atuação do LEADER:

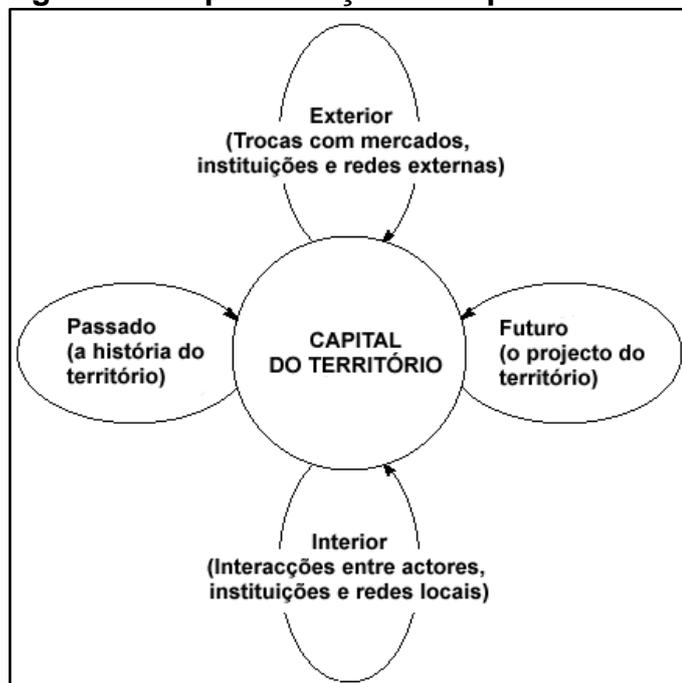
No Vale do Sousa, a Nordeste de Portugal, as mulheres carecem muitas vezes de outra fonte de rendimento que as pequenas actividades artesanais, mal remuneradas, como os bordados. O grupo LEADER empreendeu um longo processo de profissionalização deste sector, iniciativa retomada presentemente por uma associação, a “Casa do Risco” (Casa do Tecido Estampado). Foi efectuado um vasto trabalho de reintrodução das técnicas tradicionais, de modernização dos padrões e de informatização dos procedimentos, ao mesmo tempo que foram organizadas formações e operações de promoção nos mercados de topo de gama. Mas para além destas acções, há o aspecto da questão da dignidade de cerca de 600 mulheres: a sua remuneração média já foi aumentada de 33% e, sobretudo, estas mulheres sentem-se agora apoiadas tecnicamente e reconhecidas profissionalmente. (LEADER, 1999, p. 19)

A potencialização dos recursos específicos é um meio para as regiões afirmarem sua identidade produtiva, reagindo frente aos processos impostos pelo capitalismo e se posicionando no contexto global, “assegurando ao mesmo tempo uma durabilidade ambiental, econômica, social e cultural” (LEADER, 1999, p. 5). Esta foi a abordagem proposta pelo LEADER, visando lançar as bases de uma estratégia de desenvolvimento que busca valorizar as especificidades de um território. Este é um processo que se dá no interior do território, descobrindo elementos esquecidos ou negligenciados.

No entanto, deve-se observar que as suas atividades com o exterior (relações globais) também são elementos determinantes do capital territorial, um cenário que exige a compreensão de que o capital territorial não é estático, mas dinâmico.

Podendo apenas ser analisado a partir da história do território, pois o passado ilumina o presente, do mesmo modo que o presente reconhece elementos passados sobre os quais pode se apoiar (LEADER, 1999). Dessa forma, há “uma constante ida e volta entre a análise do capital presente e a procura do passado. Da mesma maneira, o capital do território depende da ideia que temos do seu futuro [...]” (LEADER, 1999, p. 19). Desse modo, o capital territorial pode ser representado no centro de cruzamento de dois eixos, um temporal (passado – futuro) e outro espacial (interior – exterior), demonstrando a interdependência entre os seus múltiplos componentes na Figura 3:

**Figura 3 – Representação do capital territorial**



Fonte: LEADER (1999).

Conforme o LEADER (1999), esta posição permite que o capital territorial evolua, enriqueça e se especifique “com elementos vindos do passado (a história), do futuro (o projecto), com o que é próprio ao território e nas suas relações com o mundo exterior” (LEADER, 1999, p. 21). Reconhecendo a complexidade do capital territorial, o LEADER estabeleceu o *Guia metodológico para a análise das necessidades locais de inovação* (1996), a fim de identificar e avaliar “as oportunidades e constrangimentos internos ligados a factores produzidos pela história de cada território; as oportunidades e constrangimentos externos resultantes da abertura das economias locais” (LEADER, 1996, p. 2). Para tanto, foram propostos oito pontos-chave: mobilização da população local e coesão social; cultura e identidade do território; atividades e

empregos; imagem do território; migrações e inserção social e profissional; ambiente, gestão dos espaços e dos recursos naturais; evolução das tecnologias; e competitividade e acesso aos mercados.

Os oito pontos chave podem, com efeito, servir de instrumentos para:

- valorizar os principais elementos de inovação de uma acção em relação ao território;
- reflectir localmente sobre o modo de enriquecer esta acção, considerando outras dimensões;
- retirar os ensinamentos úteis e facilitar assim, se for o caso, a sua transferibilidade. (LEADER, 1999, p. 3).

Admitindo que o capital territorial é composto por um grande número de elementos, metodologicamente o LEADER fixou seus pontos de referência, os quais têm uma ligação direta com os pontos-chave supracitados. Eles estão estruturados em oito componentes, que por não serem limitativos, permitem ter uma visão de conjunto, conforme o Quadro 2:

**Quadro 2 – Componentes do capital territorial segundo o LEADER**

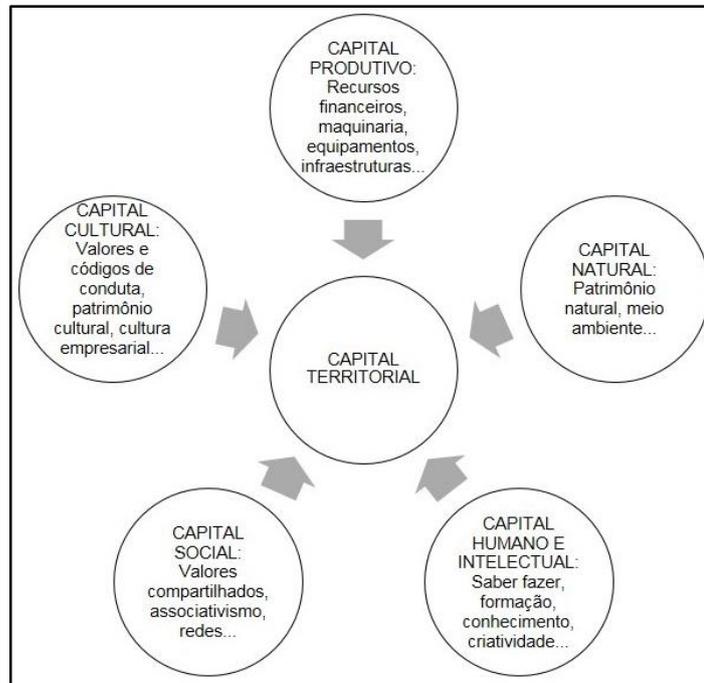
<b>Componente</b>	<b>Descrição</b>
Recursos físicos e a sua gestão	Recursos naturais, infraestrutura, patrimônio histórico e cultural;
Cultura e identidade do território	Os valores partilhados pelos atores do território, os seus interesses, as suas formas de reconhecimento, etc.;
Recursos humanos	Os homens e as mulheres que vivem no território, os que vêm aí viver e os que partem;
Saber-fazer e as competências	Implícitos/explicitos;
Instituições e organizações políticas	Todos que contribuem para a gestão do território;
Atividades e empresas	Sua maior ou menor concentração geográfica e sua estruturação;
Mercados e as relações externas	Integração nos diferentes mercados;
Imagem e a percepção do território	Interna/externa.

Fonte: LEADER (1999), elaborado pela autora (2015).

É importante observar que a estruturação teórica do capital territorial é encontrada de diferentes modos na literatura sobre o tema. Caravaca e González

(2009), por exemplo, trazem um esquema que sintetiza as várias formas do capital territorial (Figura 4), que devem contribuir com o desenvolvimento do território.

**Figura 4 – As diversas formas de capital como recursos para o desenvolvimento**



Fonte: CARAVACA E GONZÁLEZ (1999, p. 1, tradução nossa).

Dematteis (2009), ao considerar o capital territorial um conceito ao mesmo tempo funcional e relacional que abarca aspectos muito diversos entre si, afirma que seus recursos “são estavelmente incorporadas aos lugares (são ‘imóveis’); são dificilmente repetíveis em outros lugares com as mesmas qualidades (são específicas); não são produzíveis em espaços curtos de tempo (são ‘patrimônios’)” (DEMATTEIS, 2009, p. 41). Desse modo, o autor os agrupa da seguinte maneira: condições e recursos do ambiente natural (renováveis e não renováveis); patrimônio histórico material e imaterial (não reproduzível, mas pode ser incrementado no tempo); capital fixo acumulado em infraestrutura e construções (pode ser incrementado, adaptado, porém, no geral, não pode ser produzido num período breve); bens relacionais, em parte incorporados ao capital humano: capital cognitivo, capital social, heterogeneidade cultural, capacidade institucional (recursos renováveis e que podem ser incrementados, mas que só podem ser reproduzidos em médio ou longo prazo).

Considerando o empirismo que envolve a estrutura de componentes do capital territorial adotada pelo LEADER, nesta pesquisa optou-se por utilizá-la como

referência analítica. É importante observar que esses componentes não são tidos como isolados: há uma interdependência entre eles, que reflete e condiciona todas as atividades estabelecidas no território. Desse modo, nesta dissertação, o território de produção do *cobertor mostardeiro* será analisado a partir da repercussão do capital territorial. Devido ao tempo desta pesquisa, optou-se por dedicar-se mais intensamente aos componentes considerados mais relevantes na compreensão da produção artesanal tradicional: a cultura do território; os atores coletivos (instituições e administrações); os recursos físicos e humanos; e o saber-fazer.

### 3 CULTURA POPULAR E ARTESANATO

O cérebro da cabeça andou toda a vida atrasado em relação às mãos, e mesmo nestes tempos, quando nos parece que passou à frente delas, ainda são os dedos que têm de lhe explicar as investigações do tacto, o estremecimento da epiderme ao tocar o barro [...]. (SARAMAGO, 2000, p. 83).

Cipriano, o oleiro de *A Caverna*, com suas habilidosas mãos atribui forma, função e sentido ao barro, em uma olaria que herdara de seu pai e de seu avô, também oleiros. Cipriano produz cultura. A cultura permeia as atividades do oleiro, assim como de toda a sociedade, pois é ordinária:

Cultura é ordinária: este é o primeiro fato. Toda sociedade humana tem a sua própria forma, sua própria finalidade, e seus próprios significados. Toda sociedade humana os expressa nas instituições, nas artes e na educação. A realização de uma sociedade é a busca de significados e sentidos comuns, e eles surgem no ativo debate e no aperfeiçoamento sob a pressão de experiência, contato, e descoberta, escritos eles mesmos na terra. (WILLIAMS, 1989, p. 93, tradução nossa).<sup>22</sup>

Essa concepção de cultura foi proposta por Raymond Williams, considerado um dos fundadores dos estudos culturais, campo de estudos adotado como aporte teórico-metodológico desta dissertação e que propõe cultura como modo de vida, como significados e valores comuns. Inicialmente, neste capítulo, serão esboçados alguns traços das origens<sup>23</sup> dos estudos culturais, partindo da experiência britânica que é marcada pela produção de Richard Hoggart, Raymond Williams e Eduard Palmer Thompson, seguido do entendimento de cultura que interessa aos objetivos desta investigação. Após é exposto um aporte conceitual sobre cultura popular, considerando que o artesanato (quando tradicional) pode ser entendido como um bem da cultura popular.

<sup>22</sup> “*Culture is ordinary: that is the first fact. Every human society has its own shape, its own purpose, its own meanings. Every human society expresses these, in institutions, and in arts and learning. The making of a society is the finding of common meanings and directions, and its growth is an active debate and amendment under the pressure of experience, contact, and discovery, writing themselves into the land.*” (WILLIAMS, 1989, p. 93).

<sup>23</sup> Assim como Escosteguy (2001), salienta-se que adotar este ponto de vista histórico não desconsidera a discussão sobre o surgimento dos estudos culturais; no entanto, no contexto desta pesquisa, ela ocupa uma posição periférica.

### 3.1 ESTUDOS CULTURAIS: A CULTURA É COMUM

No final da década de 1950 começaram as primeiras manifestações dos estudos culturais, especialmente em torno de três textos que são considerados a base desse campo: *The Uses of Literacy* (1957), de Hoggart, *Culture and Society* (1958), de Williams e *The Making of the English Working Class* (1963), de Thompson (ESCOSTEGUY, 2001).

O primeiro trouxe reflexões sobre as tradições culturais da classe operária e o efeito dos meios de comunicação de massa sobre os seus costumes e hábitos, apontando que a influência da indústria cultural sobre essas classes é superestimada. Para Hoggart, no âmbito popular, não há apenas submissão, mas também resistência (CEVASCO, 2003; MATTELART, NEVEU, 2004; ESCOSTEGUY, 2001).

*The Uses of Literacy* é uma representação da vida da classe trabalhadora como algo além do consumo degradado da cultura de massas. A estratégia de argumentação é estabelecer a existência de uma cultura como modo de vida baseado nas relações sociais nos bairros de classe trabalhadora. (CEVASCO, 2003, p. 22).

O segundo texto é considerado uma contribuição essencial para os estudos culturais. A proposição de Williams é de uma 'cultura comum ou ordinária', como um modo de vida que está na mesma posição das artes, literatura e música (CEVASCO, 2003; ESCOSTEGUY, 2001). Observa-se que nessa perspectiva designar cultura como modo de vida não exclui o seu entendimento como práticas intelectuais e artísticas:

Usamos a palavra cultura nesses dois sentidos: para significar um modo de vida - os significados comuns; e para significar as artes e a aprendizagem - os processos especiais de descoberta e esforço criativo. Alguns autores reservam o termo para um ou outro desses sentidos, mas insisto em ambos, e na importância de sua conjunção. As perguntas que faço sobre a nossa cultura são questões sobre nossos propósitos gerais e comuns e, mesmo assim, são perguntas sobre sentidos pessoais profundos. A cultura é comum, em cada sociedade e em cada mente. (WILLIAMS, 1989, p. 4, tradução nossa).<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> "We use the word culture in these two senses: to mean a whole way of life - the common meanings; to mean the arts and learning - the special processes of discovery and creative effort. Some writers reserve the word for one or other of these senses; I insist on both, and on the significance of their conjunction. The questions I ask about our culture are questions about our general and common purposes, yet also questions about deep personal meanings. Culture is ordinary, in every society and in every mind." (WILLIAMS, 1989, p. 4)

Percebe-se que há uma integração entre modo de vida e arte, sem a qual esta última não poderia ser compreendida, uma vez que sua significação é uma construção social e coletiva (CEVASCO, 2001). Nesse sentido, Williams também afirma que a cultura é de todos, não cabe a uma classe criar significados e valores, pois este processo é comum e perpassa por tudo: “a cultura é ordinária, você e eu também a experimentamos, mesmo que não entremos na catedral, não vejamos a biblioteca, não entremos no cinema. A cultura já está dada no nosso modo de vida.” (CEVASCO, 2001, p. 47). Ou seja, “a cultura é produzida de forma muito mais extensa do que querem fazer crer os defensores da cultura de minoria” (CEVASCO, 2003, p. 23). A ideia de uma cultura comum posicionou-se contrária à visão hegemônica, tradicional e elitista de cultura associada à ideologia de classe e hierarquizada como de elite, massiva e popular. Ainda, cabe destacar o livro seguinte de Williams, *The Long Revolution* (1961), que rompe com a visão de que a cultura é efeito e não causa nos processos sociais, posicionando a produção de significados e valores como atividade humana primária.

No terceiro e último texto, *The Making of the English Working Class*, Thompson narrou fatos da sociedade inglesa a partir de uma perspectiva particular – “a ‘história dos de baixo’, não como mero apêndice da historiografia oficial, mas como um movimento impulsionador da história geral” (CEVASCO, 2003, p. 21). Escosteguy pontua que, tanto para Williams quanto para Thompson, “a cultura era uma rede viva de práticas e relações que constituíam a vida cotidiana, dentro da qual o papel do indivíduo estava em primeiro plano” (ESCOSTEGUY, 1999, p. 141). No entanto, Thompson resistiu à visão de cultura como forma de vida global, entendendo-a como uma luta entre modos de vida diferentes.

Esses textos, segundo Hall (2003), foram essenciais na emergência dos estudos culturais, por serem “seminais e de formação” (HALL, 2003, p. 133). No entanto,

[...] Eles não foram, de forma alguma, ‘livros didáticos’ para a fundação de uma nova subdisciplina acadêmica: nada poderia estar mais distante de seu impulso intrínseco. Quer fossem históricos ou contemporâneos em seu foco, eles próprios constituíam respostas às pressões imediatas do tempo e da sociedade na qual foram escritos, ou eram focalizados ou organizados por tais respostas. Eles não apenas levaram a ‘cultura’ a sério, como uma dimensão sem a qual as transformações históricas, passadas e presentes, simplesmente não poderiam ser pensadas de maneira adequada. (HALL, 2003, p. 133).

As produções de Hoggart, Williams e Thompson levaram os seus leitores a ver que, concentradas na palavra “cultura”, existem questões decorrentes de mudanças históricas que estão representadas de maneira própria na indústria, na democracia, nas classes sociais e nas artes (HALL, 2003). Contudo, Escosteguy (2001) afirma ser necessário reconhecer que, mesmo com preocupações referentes às relações entre cultura, sociedade e histórias compartilhadas, havia diferenças entre os pensadores. O que os une é o tipo de abordagem, da qual iniciou um processo de ressignificação e ampliação do termo “cultura”.

Considerando o que lhes é comum e admitindo a existência de desacordos entre o trio fundador, este estudo parte da concepção de cultura, ancorando-se, em um primeiro momento, em Williams. Para Cevasco (2003), a diferença fundamental da sua contribuição é a percepção materialista da cultura, entendendo que os bens culturais são resultantes de meios materiais de produção, isto é, das formas como o mundo é significado por uma coletividade, as quais concretizam-se e interferem em relações sociais complexas. Essa noção permite ver que a cultura não é estática nem dada, mas sim aberta à reapropriação e à contestação: “se constitui como um campo válido de lutas pela modificação de significados e valores de uma determinada organização social” (CEVASCO, 2003, p. 48).

Para Felippi (2006), esta proposta compreende a cultura como um ambiente de negociação e de resistência, e não apenas como reprodutora das relações capitalistas, o que altera a posição do sujeito, entendido agora como ativo, o que dá a possibilidade para que todos sejam produtores de cultura, e não apenas consumidores de um modelo (hegemônico) imposto por uma minoria. Na visão de Williams, a partir da democratização da produção, é possível chegar a uma cultura comum:

Ao dizer cultura comum diz-se, primeiro, que a cultura é o modo de vida de um povo [...]. Uma cultura comum não é a extensão geral do que uma minoria quer dizer e acredita, mas a criação de uma condição em que as pessoas como um todo participem na articulação dos significados e dos valores, e nas consequentes decisões entre este ou aquele significado ou valor. (WILLIAMS, 1968, p. 35 *apud* CEVASCO, 2003, p. 54).

Williams busca formas de resistir à cultura capitalista nos significados, conhecimentos e valores que são produzidos e compartilhados por aqueles que são deixados de fora do sistema, por serem considerados uma massa passiva de exploração. Desse modo, cabe aqui salientar que uma cultura comum não é

homogênea, “formadas por carneiros fazendo todos a mesma coisa” (CEVASCO, 2001, p. 70). Comum é no sentido de uma cultura produzida em conjunto, sendo assim, heterogênea e plural: “uma cultura é significado comum, o produto do conjunto das pessoas, e oferecido como significado individual, o produto do conjunto dos homens entregue à experiência social e pessoal” (WILLIAMS, 1989, p. 96, tradução nossa)<sup>25</sup>. Ao considerar que todos os sujeitos podem ser produtores de sentidos e criadores de representações sobre o mundo, Williams incluiu à definição de cultura as práticas e sentidos do cotidiano, que passaram a ser vistas em relação a um contexto, que neste trabalho é entendido como território.

Nessa perspectiva, tem que se observar duas questões. Primeira: as práticas culturais devem ser vistas no interior de um contexto – neste caso, o território de produção do *cobertor mostardeiro*. Este contexto não é inerte, ele determina significados e suas transformações. Segunda: essas práticas estão profundamente marcadas por relações de poder, assim como o território que, como já foi exposto, é um espaço apropriado por atores sociais e definido por relações de poder. Essas relações de poder estão materializadas no *cobertor mostardeiro*, que, enquanto produção cultural, deve ser analisado junto ao seu contexto (território), pois, se dissociado dele, perde o seu sentido.

Essas questões trazem à tona uma outra visão de sujeito, na qual ele aparece menos independente do poder hegemônico, continua ativo, mas não livre das relações de poder (HALL, 2003). Desse modo, a cultura também não pode ser entendida como um campo autônomo, a sua produção não é independente das regras de mercado. Canclini (1983), exemplifica com o artesanato, que não deve ser discutido sem considerar a interferência que sofre do mundo mercantilizado.

É importante destacar que esses apontamentos não excluem o lugar central da cultura na contemporaneidade<sup>26</sup>, tanto no aspecto epistemológico – isto é, o lugar da cultura na esfera do conhecimento, como conceito ou categoria para compreender o objeto/sujeito empírico, ou seja, a cultura passou a ser vista como uma condição constitutiva da vida social, e não mais como uma variável dependente (HALL, 1997); quanto no aspecto substantivo, referindo-se ao seu lugar “na estrutura empírica real e

---

<sup>25</sup> “[...] A culture is common meanings, the product of a whole people, and offered individual meaning, the product of a man’s whole committed personal and social experience [...]”. (WILLIAMS, 1989, p. 96).

<sup>26</sup> Período histórico recente e em andamento, caracterizado por mudanças significativas nas esferas cultural, econômica, política e social (ORTIZ, 1994).

na organização das atividades, instituições, e relações culturais na sociedade, em qualquer momento histórico particular” (HALL, 1997, p. 1). Sobre o aspecto substantivo, para Hall (1997), a cultura assumiu uma função de importância sem precedentes “no que diz respeito à estrutura e à organização da sociedade moderna tardia, aos processos de desenvolvimento do meio ambiente global e à disposição de seus recursos econômicos e materiais” (HALL, 1997, p. 2). A respeito da esfera material e econômica, ele complementa salientando a expansão das indústrias culturais, que recebem grandes investimentos humanos, materiais e tecnológicos.

Deve-se observar que essa nova dimensão que a cultura adquiriu nas últimas décadas, fruto da ‘revolução cultural’, “é igualmente penetrante no nível do microcosmo” (HALL, 1997, p. 4). Ou seja, a vida cotidiana também foi transformada, mesmo que o ritmo da mudança seja diferente entre as localidades geográficas. Por isso,

A expressão ‘centralidade da cultura’ indica aqui a forma como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, *mediando* tudo. A cultura está presente nas vozes e imagens incorpóreas que nos interpelam das telas, nos postos de gasolina. Ela é um elemento chave no modo como o meio ambiente doméstico é atrelado, pelo consumo, às tendências e modas mundiais. (HALL, 1997, p. 5).

Esta perspectiva não quer trazer a visão de que ‘tudo é cultura’, e sim que toda prática social é composta de uma dimensão cultural, que depende e tem relação com um significado que lhe atribui sentido e é compartilhado por um determinado grupo (HALL, 1997). No artesanato, esta significação pode ser exemplificada com os presépios feitos no Vale da Paraíba, no interior paulista (Figura 5). Eles são produzidos na região desde o século XVII, compostos por figuras pequenas, modeladas em barro. Esses presépios têm, junto aos demais personagens comumente encontrados, um gambá. Os artesãos justificam a presença do animal contanto que, quando Jesus nasceu, Nossa Senhora não teria, de imediato, leite para amamentá-lo; então, uma gambá, que haveria parido recentemente, correria à gruta de Belém e ofereceria o seu leite. Mas Nossa Senhora recusara a oferta por ter nojo de seu cheiro; no entanto, ela abençoaria a gambá, proporcionando ao animal um parto sem dor.

**Figura 5 – Presépio feito no Vale da Paraíba**



Fonte: KELLY (2008).

Essa lenda faz parte do conjunto de crenças dessa região, tanto que quando uma mulher vai dar à luz, a parteira coloca sobre a sua barriga uma pele de gambá para que ela não sinta as dores do parto (LIMA, 2005). Há um significado na presença do gambá: observa-se que o animal existe fora deste sistema de significação, mas o sentido dado é decorrente do significado (comum) que lhe foi atribuído pela comunidade. No entanto, um turista, ao adquiri-lo, não necessariamente vai identificar que um dos animais do presépio é o gambá; ou se reconhecê-lo, possivelmente, não dará o mesmo sentido à sua presença que os moradores da região; ou ainda, por considerar esses presépios poluídos visualmente pelo excesso de figuras, pode encomendar um sem alguns personagens, entre eles o gambá. Essa peça demandaria menos matéria-prima, menor custo e tempo de produção, o que poderia motivar o artesão a manter a alteração.

As possibilidades supracitadas no exemplo do presépio levantam uma consideração primordial para esta dissertação, a qual também é identificada na produção do *cobertor mostardeiro*: a relação entre o artesão e o consumidor pode ser compreendida como um processo de comunicação, no qual “um mesmo objeto pode transformar-se através de usos e reapropriações sociais” (CANCLINI, 2015, p. 42). Observa-se a comunicação como uma tentativa de fornecer orientação “a um organismo que não pode viver num mundo que ele é incapaz de compreender” (GEERTZ, 2008, p. 102); ou seja: a comunicação busca dar sentido ao mundo.

A comunicação é então o meio simbólico, no “qual a realidade é construída, mantida, adaptada e transformada” (CAREY, 1992, p. 23, tradução nossa)<sup>27</sup>. No exemplo do presépio do Vale da Paraíba, o artesão e o consumidor vivem em contextos diferentes, assim cada um tem seus significados, suas representações, suas práticas e modos de vida, ou seja: cada um faz parte de uma cultura. O artesão quando produz uma peça atribui um sentido (que é comum na comunidade na qual ele está inserido). Desse modo, o produto passa a ser portador de uma mensagem transmitida ao consumidor, que nem sempre vai ter a mesma compreensão do artesão, podendo até influenciar alterações na produção artesanal, o que demonstra que ela não é um processo fechado, e sim um sistema contínuo de produção, circulação e recepção, no qual há um espaço em que a cultura se reelabora, trazendo à tona o seu caráter dinâmico.

Nessa perspectiva, a cultura e a comunicação são tidos como “conceitos que tratam dos sentidos (campo do simbólico). [...] podemos entender a cultura como sistema de significações que é produzido no âmbito das práticas sociais, por meio das interações comunicativas entre os indivíduos” (FRANÇA et al., 2014, p. 107). Desse modo, este estudo compreende a cultura popular por meio da produção artesanal como um processo de comunicação, analisado aqui a partir da teoria das mediações de Jesús Martín-Barbero (2013), para o qual, conhecer a natureza comunicativa da cultura é admitir a sua capacidade de produzir significados e não apenas de circular informações.

### 3.2 CULTURA POPULAR: SIGNIFICAÇÕES E REFLEXÕES

Em sua acepção original, a palavra artesanato significa um fazer eminentemente manual: “são as mãos que executam o trabalho. São elas o principal, senão o único, instrumento que o homem utiliza na confecção do objeto” (LIMA, 2016, p. 1). Nas palavras de Mario de Andrade, em *O Artista e o Artesão* (1938), e de Octávio Paz (2006):

A imagem inicial e básica que orienta o que é artesanal nasce no plano do fazer, dominar conhecimentos e tecnologia tendo na ação de executar com

---

<sup>27</sup> “[...] *Communication is a symbolic process whereby reality is produced, maintained, repaired, and transformed.*” (CAREY, 1992, p. 23).

as mãos o que é mais representativo do protótipo do ser artesão, do fazer artesanato, do caracterizar o objeto artesanal. (ANDRADE, 1938, [s.p.]).

Feito com as mãos, o objeto artesanal conserva, real ou metaforicamente, as impressões digitais de quem o fez. Essas impressões não são a assinatura do artista, não um nome, nem uma marca. São antes um sinal: a cicatriz quase apagada que comemora a fraternidade original dos homens. Feito pelas mãos, o objeto artesanal está feito para as mãos: não só o podemos ver como apalpar. (OCTÁVIO PAZ, 2006).

O artesanato traduz materialmente práticas e significados, o que se dá por meio das mãos dos artesãos, sejam elas eruditas ou populares, produzindo cultura. Lima (2016), ao abordar arte e artesanato, criou alguns personagens, “uns fictícios, outros nem tanto” (LIMA, 2016, p. 2), um exemplo que torna-se relevante para o entendimento de cultura popular desta dissertação:

- Benita, de 40 anos, mora na comunidade de Candéal, localizada no município mineiro de Cônego Marinho. Além de cuidar dos afazeres domésticos e de um pequeno roçado em que a família planta, ela faz louça de barro. São peças que usa na sua casa e também vende à vizinhança e ao mercado regional. Ela, assim como as outras mulheres de sua comunidade, reconhece um bom barro, um saber transmitido geração após geração pelas mulheres de seu grupo;
- Antonio Marques ainda jovem tornou-se ‘hippie’. Contestando a sociedade de consumo, abandonou a vida de classe média, escola e família em São Paulo e mudou-se para Fortaleza, adotando uma maneira alternativa de viver. Todo fim de tarde, ele vai à praia e arma sua barraca. Lá vende sandálias, cintos, bolsas, etc., tudo produzido em couro, que ele mesmo amacia, corta, cola, costura, decora com pirogravura, pinta e enverniza, um processo que vem aperfeiçoando há 40 anos;
- Paulo Aguiar formou-se na Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro e desde então vem aperfeiçoando o que aprendeu. No seu ateliê, junto à casa onde mora em Curitiba, finaliza uma tela com a qual pretende se inscrever no Salão de Artes Plásticas;
- Dona Alice dos Santos, viúva e professora, para complementar a pequena renda, faz bonecas de retalho e para presentear as amigas tem uma pilha de panos de prato aguardando pelos biquinhos de crochê. Costurar, bordar, fazer crochê e tricô são técnicas que ela aprendeu ainda moça, e que hoje lhe permitem fugir do sufoco do orçamento apertado e presentear parentes e amigos;

- Zenaide, vizinha de Dona Alice dos Santos, mesmo formada em química, há dois anos está desempregada, o que a levou à decisão de mudar de ramo. Após pesquisar, encontrou um nicho no mercado: a confecção de pequenos objetos feitos com porcelana fria. Depois de frequentar um cursinho sobre o material e suas técnicas, sob orientação, abriu um quiosque num shopping popular do centro de Salvador;
- Gustavo Nogueira, formado na Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro, terá as joias que desenha e executa comercializadas por uma grande rede de joalherias, que as quer nas vitrines de suas lojas, espalhadas por importantes shoppings da cidade do Rio de Janeiro;
- Maria de Fátima colhe o algodão, descaroça, fia e tinge os novelos com que tece as colchas 'que são a cara de Olhos D 'Água', cidade goiana próxima de Brasília. Todo o processo, ela aprendeu com sua avó, de quem herdou o velho tear horizontal, marca da tradição portuguesa. Sua avó tecia para atender as necessidades da família; já ela, após uma exposição num centro cultural da capital, se desdobra para atender às encomendas dos mais diversos pontos do país;
- Ana Maria, filha de um conceituado escultor modernista, seguiu a mesma carreira do pai, trabalhando, principalmente, com mármore e bronze. Agora, está dedicando-se a uma nova proposta que espera ser bem recebida tanto pela crítica especializada quanto pelo público.

Nas situações descritas acima, todos os personagens executam o seu trabalho com as próprias mãos. Desse modo, Lima (2006) afirma que todos são artesãos; entretanto, ele observa que a diversidade de contextos socioculturais descritos, bem como as particularidades das histórias de vida, fazem como que cada produção seja classificada em posições diferenciadas. A louceira e a tecelã, por exemplo, fazem artesanato tradicional, enquanto “o pintor e a escultora produzem **arte erudita** ou **arte contemporânea** ou a **verdadeira arte**, ou simplesmente **arte**, separados de todos os demais” (LIMA, 2016, p. 4). Nesse sentido, Lima (2006) ainda afirma, que a forma mais simplificada de definir critérios para essas classificações é aquela que, ao diferenciar arte e artesanato, também separa os sujeitos sociais que materializam os objetos. Por isso a louceira de Minas Gerais, a tecelã goiana, a aposentada, o feirante de Fortaleza e a dona do quiosque no shopping são considerados artesãos. Já o pintor, o designer de joias e a escultora são tidos como artistas. Uma oposição que, para Lima (2016), resulta da dicotomia elite e povo, a qual atribui ao primeiro o saber, enquanto ao segundo o fazer.

Para Arantes (1988, p. 14), “essa dissociação entre ‘fazer’ e ‘saber’, embora a rigor falsa, é básica para a manutenção das classes sociais pois justifica que uns tenham poder sobre o labor dos outros”. Canclini (2011) completa afirmando que as “as oposições entre o culto e o popular, entre o moderno e o tradicional, condensam-se na distinção estabelecida pela estética moderna entre arte e artesanato (CANCLINI, 2011, p. 242). Assim, supõe-se que o resultado da ação da elite é fruto de um conhecimento superior, e do pensar, uma capacidade negada às camadas populares, a qual só resta o fazer.

O popular é nesta história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos ‘legítimos’. (CANCLINI, 2011, p. 205).

No artigo *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*, Chartier (1995) alerta sobre a dificuldade de definir cultura popular, tida por ele como uma categoria erudita destinada a descrever produções e condutas externas à cultura letrada, que pretende “delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo à cultura popular” (CHARTIER, 1995, p. 179). Os seus estudos sobre a construção histórica do conceito trazem três ideias que basearam durante muito tempo a concepção clássica e dominante de cultura popular nos países ocidentais: a) a cultura popular podia ser definida a partir do contraste do que não era, ou seja, com a cultura letrada e dominante; b) era possível caracterizar como ‘popular’ o público de certas produções culturais; e c) as expressões culturais podem ser tidas como socialmente puras e algumas delas como intrinsecamente populares (CHARTIER, 1995). Ainda em Chartier (1995), fica claro que esses postulados não deram e não dão conta de compreender a pluralidade da cultura popular.

O ‘popular’ “qualifica, antes de mais nada, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras” (CHARTIER, 1995, p. 184). Nesses termos, para Chartier (1995), não são os conjuntos culturais que devem ser caracterizados como populares, e sim as diferentes maneiras pelas quais eles são apropriados. Segundo o autor, a apropriação “visa à elaboração de uma história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e

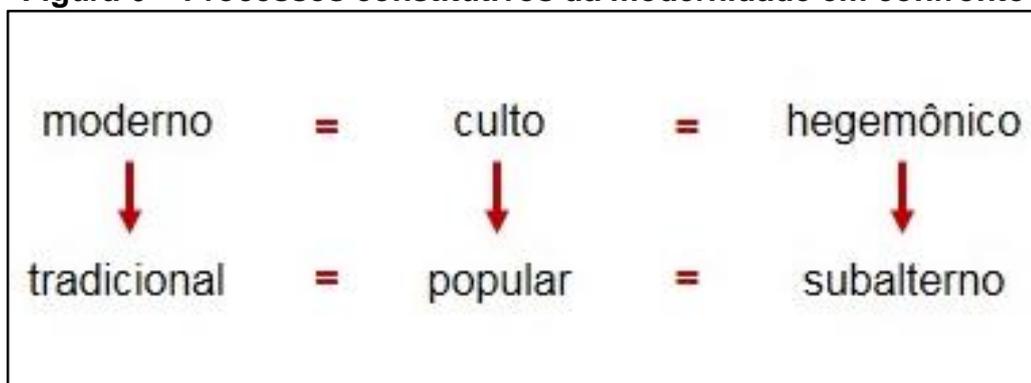
inscritos nas práticas específicas que os constroem" (CHARTIER, 1995, p. 184). Desse modo, Chartier (1995) esclarece que é por meio da apropriação que os setores não hegemônicos produzem sentido, de tal modo a recepção pode ser resistente, matreira ou rebelde.

O historiador francês, ao centrar-se na apropriação, buscou superar as abordagens de cultura popular entendida ora como um sistema simbólico, coerente e autônomo, que encerrado em si mesmo é independente da cultura erudita, ora percebida a partir das suas carências em relação à cultura dos dominantes e, assim, dependente. Além disso, o seu entendimento sobre apropriação faz uma crítica à separação radical entre produção (erudita) e consumo (popular), observando o consumo cultural também como uma produção que, mesmo não ‘fabricando’ nenhum outro produto, constitui representações que não são idênticas às dadas pelo produtor (intelectual), autor (erudito) ou artista (DOMINGUES, 2011). Por isso, anular o rompimento entre produzir e consumir,

[...] É antes de mais nada afirmar que a obra só adquire sentido através da diversidade de interpretações que constroem as suas significações. A do autor é uma entre outras, que não encerra em si a ‘verdade’ suposta como única e permanente da obra. (CHARTIER, 1988, p. 59).

Esse entendimento elucidado como a cultura popular, em qualquer época, pode reinterpretar ou construir um sentido próprio aos modelos que lhes são impostos pela classe dominante e portadora da cultura erudita. Mas este é um olhar à parte se observarmos como o popular está inserido nos processos constitutivos da modernidade, os quais são tidos como oposições confrontadas (Figura 6):

**Figura 6 – Processos constitutivos da modernidade em confronto**



Fonte: CANCLINI (2011, p. 206).

Essas cadeias de oposições foram definidas a partir de correntes clássicas, das quais três são protagonistas: o folclore, as indústrias culturais e o populismo político. Elas, “ao reivindicar o saber e as práticas tradicionais, constituíram o universo do *popular*” (CANCLINI, 2011, p. 21) como algo construído, mais que como preexistente. Entretanto,

[...] O popular não se define por uma essência *a priori*, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições, e também pelo modo como o folclorista e o antropólogo levam à cena a cultura popular para o museu ou para a academia, os sociólogos e os políticos para os partidos, os comunicólogos para a mídia. (CANCLINI, 2011, p. 23).

Tanto que, como registra Canclini (2011), na América Latina o popular é um quando posto em cena pelos antropólogos e folcloristas para os museus, a partir da década de 20; e é outro quando utilizado pelo comunicólogos para os meios massivos nos anos 50. Esses dois populares não são os mesmos dos sociólogos políticos para o Estado ou dos movimentos de oposição desde os anos 70<sup>28</sup>. Em ambos, há a manutenção de um discurso no qual a cultura popular é associada a uma fidelidade ao passado, preservada das mudanças que redefiniram as sociedades industriais, como se não interagisse com a cultura hegemônica.

Para o mercado, popular é outra forma de falar primitivo (CANCLINI, 1983). No consumo, os setores populares seriam sempre os destinatários, ou seja, espectadores que devem reproduzir a ideologia dos dominadores e o ciclo do capital (CANCLINI, 2011). Na produção, manteriam formas originais devido à sobrevivência de oficinas artesanais (as quais Canclini chama de ilhas pré-industriais) e de formas de recriação local, como as músicas regionais. Cabe observar que há um interesse maior pelos bens culturais populares (objetos, músicas, lendas, etc.) do que pelos agentes que os produzem e consomem.

O empenho dado aos produtos e a desatenção aos processos e aos agentes sociais que os geram, pelos usos que os alteram, levam a uma valorização dos objetos pela sua repetição, e não por sua transformação (CANCLINI, 2011), o que, por muito

---

<sup>28</sup> A cultura popular assumiu uma perspectiva política relacionada aos populismos latino-americanos, que buscavam oficializar imagens reconhecidamente populares às identidades nacionais, bem como à legitimidade de seus governos. O conceito também foi incorporado pela esquerda, mas assumido um sentido de resistência de classe, ou ainda, inversamente, de referência a uma suposta necessidade de despertar nos oprimidos uma consciência mais crítica (ABREU, 2003).

tempo, aproximou os estudos sobre cultura popular ao folclore<sup>29</sup>. E, como as pesquisas e obras publicadas pelos folcloristas traziam a ideia de um ‘povo’ como depositário do que era mais autêntico, havia um desinteresse pelas mudanças causadas pela modernidade, associando a cultura popular ao tradicional e ao que permanecia (ABREU, 2003). Além disso, essas produções traziam uma pobre reflexão contextual. Segundo Canclini (2011, p. 212), “a maioria dos livros sobre artesanato, festa, poesia e músicas tradicionais enumeram e exaltam os produtos sem situá-los na lógica atual das relações sociais”, o que para o autor é ainda mais visível nos museus de folclore ou de arte popular, que, em sua maioria, limitam-se a listar e classificar os objetos que representam as tradições e, de certo modo, a indiferença às transformações.

Sabe-se que os processos sociais modificam as tradições, mas os folcloristas não reformularam o seus objetos de estudo de acordo com essas mudanças das sociedades nas quais os fenômenos culturais têm poucas características que o folclore defina e valorize, isto é, quando não há produção manual ou artesanal; nem conhecimentos tradicionais transmitidos oralmente ou ensinados fora das instituições ou programas educativos; nem são anônimos (CANCLINI, 2011). Nesse sentido, Canclini (2011) considera que o folclore tem “utilidade para conhecer fenômenos que nas sociedades contemporâneas mantêm alguma dessas características” (CANCLINI, 2011, p. 213).

Nesse momento, pode surgir um questionamento sobre o porquê de entender o *cobertor mostardeiro* como um produto da cultura popular e não do folclore. Como Canclini mesmo afirma, os estudos folclóricos pouco contribuem quando são abarcadas as condições industriais em que a cultura atualmente é produzida. Assim, se a produção do *cobertor* fosse entendida como um processo fechado, à margem da indústria cultural e das dinâmicas sociais, até poderia ser analisado a partir de uma perspectiva folclórica. No entanto, essa produção faz parte de um circuito que inevitavelmente dialoga com outros circuitos produtivos, sejam eles regionais, nacionais e globais. Um exemplo disso é o fato de as artesãs reconhecerem que a comercialização do *cobertor mostardeiro* diminuiu em função da preferência pelo consumo de peças produzidas industrialmente. Aliás, não questionar sobre o que

---

<sup>29</sup> A partir da Carta do Folclore Americano, Teixeira Coelho define o termo como o “conjunto de bens e formas culturais tradicionais, predominantemente de caráter oral e local, e que se apresentam inalteráveis em seus modos de apresentação” (COELHO, 1997, p. 176).

acontece nas culturas populares quando a sociedade se massifica é considerada uma das principais ausências nos trabalhos de folclore (CANCLINI, 2011), que preferem buscar uma autenticidade utópica na cultura popular, desconsiderando que ela é produto da interação das práticas sociais.

Essa discussão traz à tona uma questão já abordada: a cultura é ordinária, sendo produzida de uma forma muito mais ampla do que creem aqueles que têm uma visão hegemônica e tradicional, já que todos podem ser entendidos como produtores de cultura. Nesse sentido, os estudos culturais questionam o estabelecimento de hierarquias políticas e sociais a partir de oposições entre a cultura ‘alta’ (superior) e ‘baixa’ (inferior), tradição e inovação. Assim, concentram pesquisas no espaço do popular e das práticas da vida cotidiana, o qual está fortemente marcado por relações de poder, não sendo mais interpretado apenas como um campo de submissão, mas também de resistência<sup>30</sup>.

Poderia então, como questiona Martín-Barbero (2013), o valor do popular não estar em sua autenticidade ou originalidade, e sim residir na sua representatividade sociocultural, no modo como materializa as expressões das classes subalternas<sup>31</sup>. Ou ainda, nas formas como sobrevive e nas estratégias que utiliza para filtrar e reorganizar o que vem da cultura hegemônica, integrando com o que carrega na sua memória histórica. Reivindicando um olhar mais atento, Canclini (1984) observa que

[...] Se insistiu tanto na contraposição da cultura subalterna e hegemônica, e na necessidade política de defender a independência da primeira, que ambas foram pensadas como exteriores entre si. Com o pressuposto de que a tarefa da cultura hegemônica é dominar e a da cultura subalterna é resistir [...]. (CANCLINI, 1984, p. 71, tradução nossa).<sup>32</sup>

Há uma nova postura na investigação da cultura popular que propõe uma perspectiva interdisciplinar, na qual os processos culturais não são entendidos enquanto fenômenos isolados, e sim como interdependentes (ESCOSTEGUY, 2001),

---

<sup>30</sup> Cardoso (2016) informa que esse entendimento foi uma condição importante para a academia brasileira reconhecer a cultura popular como objeto válido e legítimo.

<sup>31</sup> “Gramsci liga cultura popular a subalternidade, mas não de modo simples. Pois o significado dessa inserção diz que essa cultura é inorgânica, fragmentária, degradada, mas também que essa cultura tem uma particular tenacidade, uma espontânea capacidade de aderir às condições materiais da vida e suas mudanças [...]”. (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 112).

<sup>32</sup> “[...]se insistió tanto en la contraposición de la cultura subalterna y la hegemónica y en la necesidad política de defender la independencia de la primera, que ambas fueron pensadas como exteriores entre sí. Con el supuesto de que la tarea de la cultura hegemónica es dominar y la de la cultura subalterna es resistir [...]”. (CANCLINI, 1984, p. 71).

o que também contribui para romper com a visão romântica que isola o artesanato, imaginando-o como um saber-fazer de comunidades puras, sem contato com o capitalismo. Ou seja, há um novo olhar sobre as reconfigurações da cultura popular, a qual, em tempo de mundialização cultural, não está mais restrita ao caráter local ou nacional, nem aos traços de uma classe social<sup>33</sup> associada ao subalterno. Sendo “possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações” (CANCLINI, 2011, p. 220). Entendendo, a partir de Canclini (2011), hibridação como o processo sociocultural no qual estruturas ou práticas de um determinado contexto, que existiam de forma separada, recombina-se, configurando novas práticas, estruturas e objetos, ou seja: uma cultura de origem popular e rural pode combinar-se a culturas massivas e urbanas, por exemplo.

Então, como pondera Canclini (2011), do lado popular deve-se preocupar-se menos com o que se extingue e mais com aquilo que se transforma.

Nunca houve tantos artesãos, nem músicos populares, nem semelhante difusão do folclore, porque seus produtos mantêm funções tradicionais (dar trabalho aos indígenas e camponeses) e desenvolvem outras modernas: atraem turistas e consumidores urbanos que encontram nos bens folclóricos signos de distinção, referências personalizadas que os bens industriais não oferecem. (CANCLINI, 2011, p. 22).

É importante perceber que a incorporação destes produtos das culturas populares em circuitos comerciais, normalmente é analisada pelo viés da homogeneização de seus formatos e pela supressão das características regionais. No entanto, também mostra que o mercado precisa ocupar-se dos setores descontentes com a produção padronizada: o popular seria um novo rótulo capaz de ampliar o consumo (CANCLINI, 2011; 1983), mantendo uma reprodução equilibrada do sistema.

Canclini (2011), do mesmo modo, também comenta sobre a inegável participação das indústrias fonográficas e meios massivos na difusão e comercialização destes bens, assim como do poder público, que nos Estados latino-americanos incrementou seu apoio nas últimas décadas, reconhecendo a importância desta produção na geração de emprego, diminuição do êxodo rural, atração do

---

<sup>33</sup> Considerando, assim como Martín-Barbero (2013), classe social mais como uma categoria histórica do que econômica. “Uma classe social é, segundo Thompson, um modo de experimentar a existência social e não um recorte quase matemático em relação aos meio de produção” (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 109).

turismo, etc. No entanto, nada disso seria possível sem o interesse dos artesãos, músicos, bailarinos, etc. de manter a sua herança e renová-la.

Esse contexto esclarece um aspecto que constantemente está em debate: a tendência da globalização não é simplesmente levar ao desaparecimento das culturas populares. Sabe-se que,

A globalização do mundo expressa um novo ciclo de expansão do capitalismo, como modo de produção e processo civilizatório de alcance mundial. Um processo de amplas proporções envolvendo nações e nacionalidades, regimes políticos e projetos nacionais, grupos e classes sociais, economias e sociedades, culturas e civilizações. (IANNI, 1999, p. 11).

Ela transgrede a esfera econômica, estando “em curso um intenso processo de globalização das coisas, gentes e ideias” (IANNI, 1999, p. 13). Para Benko e Pecqueur (2001, p. 34), “a globalização diz respeito também à sociedade: é a convergência dos modos de vida”. De acordo com Mattelart (2005, p. 90), “[...] a globalização nomeia o projeto de construção de um espaço homogêneo de valorização, de unificação das normas de competitividade e de rentabilidade em escala planetária”, devendo limitar-se a definir “o projeto de capitalismo mundial integrado” (MATTELART, 2005, p. 90). No entanto, irradiou-se pela sociedade, uniformizando os “modos de dizer e de ler o destino do mundo” (MATTELART, 2005, p. 90).

Pecqueur (2009) afirma que a globalização é considerada uma dinâmica homogeneizadora que “aponta no sentido de uma visão de mundo onde as particularidades seriam eliminadas” (PECQUEUR, 2009, p. 80). Entretanto, a globalização não gerou uma homogeneização do planeta, pelo contrário, ressaltou as diversidades. Nesse contexto, o entendimento de que a globalização provocaria o fim das culturas tradicionais é muito superficial e vago, sendo importante perceber que há uma tensão entre o global e o regional, criada a partir da força de movimentos que homogeneizam e da resistência de movimentos que reagem. Desse modo, tratar da cultura popular é dar conta das suas transformações e interações, entendendo a sua produção como uma expressão resultante dessa tensão entre forças globais e regionais, entre o todo e o particular.

Diante disso, não é aceitável ver a cultura popular apenas como algo a ser preservado, cuja autenticidade se mantém no passado, e qualquer intercâmbio é tido como negativo, pois “não é possível ser fiel a uma cultura sem transformá-la [...]” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 68). A cultura popular deve ser entendida como

mutável. Canclini (2011) exemplifica a questão com os artesãos zapotecos<sup>34</sup> de Teotitlán del Valle, em Oaxaca:

[...] Entrei em uma loja, em Teotitlán del Valle - um povoado oaxaqueño dedicado à tecelagem - onde um homem de cinquenta anos via televisão com seu pai enquanto trocavam palavras em zapoteco. Quando lhes perguntei sobre as tapeçarias com imagens de Picasso, Klee e Miró que exibia, respondeu que começaram a fazê-los em 1968, quando foram visitados por alguns turistas que trabalhavam no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e que eles propuseram renovar os motivos. Mostrou um álbum com fotos e recortes de jornais em inglês, em que eram analisadas as exposições que esse artesão realizou na Califórnia. Em meia hora, vi aquele homem mover-se com fluência do zapoteco ao espanhol e ao inglês, da arte ao artesanato, de sua etnia à informação e aos entretenimentos da cultura massiva, passando pela crítica de arte de uma metrópole. Compreendi que minha preocupação com a perda de suas tradições não era compartilhada por esse homem que se movia sem muitos conflitos entre três sistemas culturais. (CANCLINI, 2011, p. 241).

Uma visão romântica de cultura popular não dá conta de explicar as relações apontadas por Canclini. É preciso reconhecer que há trocas, apropriações e hibridismos. A cultura é dinâmica, é um campo marcado por cruzamentos das culturas hegemônicas, das indústrias culturais, do mercado e/ou do turismo, com os quais a cultura popular está em constante diálogo, e por isso sempre em movimento. É o popular entendido “enquanto trama, entrelaçamento de submissões e resistências, impugnações e cumplicidades” (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 268). Há diversas interações que permeiam o cotidiano da cultura popular e que marcam as formas como os sujeitos expressam os seus significados, implicando em uma produção “com marcas de dominação e resistência, de assimilação e rejeição, de reprodução e criatividade, de reelaboração do mesmo e apropriação do outro, enfim, de hibridismos” (CARDOSO, 2016, p. 92). Ademais, como pondera Canclini (2011), hibridação não equivale à fusão sem contradições.

Portanto, não é possível pensar em uma separação formal e estanque da cultura popular e da erudita, não há traços fixos que delimitem uma da outra. Porém, quando se fala em artesanato, não é esta a realidade: o senso comum dissocia o trabalho manual do intelectual, respectivamente vinculados ao povo e à elite. A produção artesanal é reduzida ao domínio da inconsciência e da espontaneidade do fazer, o que, na maioria das vezes, reserva-lhe um papel de menor importância. A

---

<sup>34</sup> Zapotecos chegaram no Vale Central de Oaxaca, México, por volta de 1400 a.C. Na época pré-colombiana, foram uma das mais importantes civilizações mesoamericanas (ORTIZ, 2006).

postura assumida neste trabalho conjuga com a posição de Lima (2016), de que “esse discurso, resultante de uma postura elitista, deve ser abandonado” (LIMA, 2016, p. 6), em prol de uma investigação que entenda a cultura popular como um campo complexo e em permanente reelaboração, sendo um processo de significação, e o artesanato um dos meios de sua representação e materialização.

### 3.3 ARTESANATO (TRADICIONAL): UM PRODUTO DA CULTURA POPULAR

Os dados sobre a produção artesanal no Brasil, apresentados na introdução desta dissertação, dão uma ideia da dimensão da produção artesanal, que é capaz de proporcionar um processo de transformação, tendo uma importância econômica, na medida que gera emprego e renda; no entanto, a qualidade de vida não está baseada apenas neste fator. O artesanato também tem importância ambiental, já que utiliza os recursos naturais de forma equilibrada; importância simbólica, porque se refere a patrimônio material e imaterial; importância social, pois funciona como fator de inserção social, fortalecendo o sentimento de cidadania; e importância humana, ao resgatar a autoestima por meio das habilidades pessoais, da criatividade e da liberdade de produção. Nessa perspectiva, o artesanato pode ser entendido como um elemento impulsionador de desenvolvimento.

Saramago (2000), em seu livro *A Caverna*, descreve a desvalorização do trabalho artesanal do oleiro Cipriano Algor perante a massificação e uniformização de produtos globalizados impostos pelo discurso capitalista, levando o artesanato adequar-se aos novos desejos de consumo, como de comprador que “muitas vezes, não tem escrúpulo, podendo encomendar réplicas de *Mickey* no meio do sertão” (BORGES, 2011, p. 139).

A importância da produção artesanal, bem como as suas transformações, faz do artesanato um tema que constantemente está em pauta, trazendo à tona a discussão sobre a sua definição no âmbito do poder público, privado e acadêmico<sup>35</sup>. Mas como Fachone (2012) alerta, pensar o artesanato de modo preestabelecido e determinado é, no mínimo, ter uma visão ingênua do sistema vigente, pois conceituá-

---

<sup>35</sup> “Para aqueles que têm na atividade artesanal seu sustento principal, definir com palavras aquilo que fazem deve ser provavelmente uma de suas últimas preocupações. A necessidade em definir, conceituar e estabelecer diferenças entre artesanato, arte popular, trabalhos manuais e outras manifestações humanas é muito mais uma preocupação de críticos, acadêmicos e técnicos que necessitam compreender melhor uma prática da qual estão distantes”. (BARROSO NETO, 2015, p. 2).

lo, em qualquer momento histórico ou para qualquer fim, sempre será uma tarefa complexa.

Em sua acepção original, a palavra artesanato significa um fazer eminentemente manual. O emprego de ferramentas ou máquinas deve ocorrer apenas de forma auxiliar, sem ameaçar a predominância das mãos. Usar “um formão ou um pincel, uma agulha ou um martelo, um torno de olaria ou um tear de tecelagem” (LIMA, 2016, p. 1) não deve definir o processo, pois no artesanato, é o fazer manual que determina a produção. Para Lima (2005), esta é a primeira condição para a definição do objeto artesanal. A segunda é a liberdade do artesão para determinar o ritmo da produção, a matéria-prima, a técnica que irá usar e a forma que dará ao produto de seu saber e de sua cultura.

Durante o *Seminário Internacional Design Sem Fronteiras*, realizado em 1996 em Bogotá, no qual estiveram presentes os representantes do Conselho Mundial de Artesanato (*World Craft Council – WWC*), Eduardo Barroso Neto, promotor do design e do artesanato no Brasil, propôs “[...] compreender como artesanato toda atividade produtiva de objetos e artefatos realizados manualmente, ou com a utilização de meio tradicionais ou rudimentares, com habilidade destreza, apuro técnico, engenho e arte” (BARROSO NETO, 2015, p. 3).

Barroso Neto (2015), no primeiro módulo do curso *O que é artesanato*<sup>36</sup>, afirma que essa definição deixa em evidência alguns pontos que são convergentes à maioria dos envolvidos com essa produção: é um trabalho essencialmente individual, embora alguns objetos necessitem da intervenção de outras pessoas durante a confecção; deve resultar em um objeto novo, fruto da transformação de matéria-prima<sup>37</sup> em pequena escala; revela a habilidade e destreza ímpar de quem a produz, diferenciando-se da atividade manual, já que esta última, geralmente, é uma ocupação secundária, com o objetivo principal de complementar a renda familiar, sendo o principal valor agregado da atividade manual “o tempo e a paciência empregadas em sua confecção” (BARROSO NETO, 2015, p. 4), enquanto o artesanato é a atividade principal de quem o produz. Além disso, os trabalhos manuais, de modo geral, seguem moldes e padrões difundidos por publicações do ramo, ou seja, eles não tem um

---

<sup>36</sup> Disponível *on-line*.

<sup>37</sup> “No artesanato, considera-se matéria-prima toda substância principal, de origem vegetal, animal ou mineral, utilizada na produção artesanal, que sofre tratamento e/ou transformação de natureza física ou química, resultando em bem de consumo.” (BRASIL, 2012, p. 18).

significado que os identifique com a região de origem ou com os artesãos que os produziram.

A Portaria da Secretaria de Comércio e Serviços do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior - SCS/MDIC Nº 29/2010, que define a base conceitual do artesanato brasileiro, a fim de estabelecer parâmetros de atuação do Programa do Artesanato Brasileiro, também diferencia o artesanato dos trabalhos manuais:

Art. 4º ARTESANATO - Artesanato compreende toda a produção resultante da **transformação de matérias-primas**, com **predominância manual**, por indivíduo que detenha o **domínio integral de uma ou mais técnicas**, aliando **criatividade, habilidade e valor cultural** (possui **valor simbólico e identidade** cultural), podendo no processo de sua atividade ocorrer o auxílio limitado de máquinas, ferramentas, artefatos e utensílios.

§ 1º Não é ARTESANATO:

I - Trabalho realizado a partir de simples montagem, com peças industrializadas e/ou produzidas por outras pessoas;

II - Lapidação de pedras preciosas;

III - Fabricação de sabonetes, perfumarias e sais de banho, com exceção daqueles produzidos com essências extraídas de folhas, flores, raízes, frutos e flora nacional.

IV - Habilidades aprendidas através de revistas, livros, programas de TV, dentre outros, sem identidade cultural.

§ 2º No Artesanato, **mesmo que as obras sejam criadas com instrumentos e máquinas, a destreza manual do homem é que dará ao objeto uma característica própria e criativa**, refletindo a personalidade do artesão e a relação deste, com o **contexto sociocultural do qual emerge**.

[...]

Art. 6º TRABALHOS MANUAIS - Apesar de exigir destreza e habilidade, **a matéria-prima não passa por transformação**. Em geral são utilizados moldes pré-definidos e materiais industrializados. As técnicas são aprendidas em cursos rápidos oferecidos por entidades assistenciais ou fabricantes de linhas, tintas e insumos.

§ 1º Normalmente é uma **ocupação secundária**, realizada no intervalo das tarefas domésticas ou como passatempo. Em alguns casos, configura-se como **produção terceirizada** de grandes comerciantes de peças acabadas que utilizam aplicações de rendas e bordados como elemento de diferenciação comercial. São produtos **sem identidade cultural e de baixo valor agregado**.

§ 2º Características dos Trabalhos Manuais:

I - **Segue moldes e padrões pré-definidos** difundidos por matrizes comercializadas e publicações dedicadas exclusivamente a trabalhos manuais;

II - Apresenta uma produção assistemática e não prescinde de um processo criativo e efetivo;

III - Utiliza matérias e técnicas de domínio público;

IV - Produtos baseados em cópias, **sem valor cultural que identifique sua região de origem ou o artesão que o produziu**;

V - Normalmente utiliza matéria-prima industrializada ou semi-industrializada;

IV - **Recebe influência global**. (BRASIL, 2010, grifos nossos)

Observando o texto da norma, é possível afirmar que o *cobertor mostardeiro* é um artesanato, pois mesmo que em ambos os casos haja predominância manual, apenas no primeiro a matéria-prima é transformada, como ocorre com a lã, recebida pelos artesão em estado bruto (Figura 7), logo após a tosquia<sup>38</sup>.

**Figura 7 – Lã Bruta**



Fonte: KLIPPEL (2016).

Depois de vários processos, a lã é transformada em fio para ser tecida no tear (Figura 8).

**Figura 8 – Artesã fiando e fio pronto para tecer**



Fonte: Produzida pela autora (2016).

Além disso, este saber-fazer é resultante de um contexto particular, próprio de Mostardas, ou seja, tem um valor simbólico agregado que identifica a sua região de

---

<sup>38</sup> Tosquia, também conhecida como esquila, é a prática de retirar a lã do ovino bem rente ao corpo, pode ser realizada à mão, com auxílio de tesouras de aço

origem, não sendo então um trabalho manual que, aliás, é semelhante ao que Pecqueur (2005) denomina de recurso genérico, já que seu valor de troca é determinado pelo mercado, sendo “independente do ‘gênio do local’ onde é produzido” (PECQUEUR, 2005, p. 13). Diferente da técnica artesanal aplicada na produção do *cobertor mostardeiro* que, como um recurso específico, é formada a partir da interação entre o patrimônio natural e cultural presentes no território.

A Portaria SCS/MDIC Nº 29/2010, ainda classifica o artesanato conforme a sua origem, natureza de criação e de produção, aspectos que expressam valores decorrentes “das peculiaridades de quem produz e do que o produto potencialmente representa. A classificação do artesanato também determina os valores históricos e culturais do artesanato no tempo e no espaço onde é produzido” (BRASIL, 2010). Segundo Barroso Neto (2015), muitos programas e projetos de apoio ao artesanato definem as mesmas estratégias para produtos tão díspares. Desse modo, classificá-los permite reconhecer as suas multiplicidades e que as “realidades que se escondem muitas vezes sob a capa do artesanato são bastante diversas e particulares” (ALVIM, 1983, p. 50), excluindo, assim, a ideia de uma categoria homogênea. Barroso Neto (2015) completa afirmando que definir uma classificação não é esgotar as possibilidades de divisão analítica, no entanto auxilia no momento de planejar ações de promoção e apoio à produção artesanal.

Conforme o Capítulo V da Portaria SCS/MDIC Nº 29/2010, o artesanato classifica-se em:

§ 1º ARTESANATO INDÍGENA - Resultado do trabalho produzido no seio de comunidades e **etnias indígenas**, onde se identifica o valor de uso, a relação social e cultural da comunidade. Os produtos, em sua maioria, são resultantes de trabalhos coletivos, incorporados ao cotidiano da vida tribal.

§ 2º ARTESANATOS DE RECICLAGEM - É o resultado do trabalho produzido a partir da utilização de **matéria-prima que é reutilizada**. A produção do artesanato de reciclagem contribui para a diminuição da extração de recursos naturais, além de desenvolver a conscientização dos cidadãos a respeito do destino de materiais que se destinariam ao lixo.

**§ 3º ARTESANATO TRADICIONAL - Conjunto de artefatos mais expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo de suas tradições e incorporados à vida cotidiana, sendo parte integrante e indissociável dos seus usos e costumes. A produção, geralmente de origem familiar ou comunitária, possibilita e favorece a transferência de conhecimentos de técnicas, processos e desenhos originais. Sua importância e valor cultural decorrem do fato de preservar a memória cultural de uma comunidade, transmitida de geração em geração.**

§ 4º ARTESANATO DE REFERÊNCIA CULTURAL - Sua principal característica é o resgate ou releitura de elementos culturais tradicionais da região onde é produzido. Os produtos, em geral, são resultantes de uma **intervenção planejada** com o objetivo de diversificar os produtos, dinamizar

a produção, agregar valor e otimizar custos, preservando os traços culturais com o objetivo de adaptá-lo às **exigências do mercado** e necessidades do comprador. Os produtos são concebidos a partir de estudos de tendências e de demandas de mercado, revelando-se como um dos mais competitivos do artesanato brasileiro e favorecendo a ampliação da atividade.

§ 5º ARTESANATO CONTEMPORÂNEO-CONCEITUAL - Objetos resultantes de um projeto deliberado de **afirmação de um estilo de vida ou afinidade cultural**. A inovação é o elemento principal que distingue este artesanato das demais classificações. Nesta classificação existe uma afirmação sobre estilos de vida e valores. (BRASIL, 2010, grifos nossos).

O interesse aqui não é fazer uma avaliação desta classificação, mas sim compreender em qual grupo o *cobertor mostardeiro* se enquadra. O primeiro, como a nomenclatura já diz, refere-se ao artesanato indígena, que surge com fins bem específicos: utilitário (cerâmicas para preparar alimentos), ritualístico (vestimentas e adornos), ou lúdico (animais) (BARROSO NETO, 2015). Ou seja, a sua produção não é voltada para objetos de apreciação, pois eles sempre têm uma finalidade a cumprir. O artesanato de reciclagem tem como principal característica o reaproveitamento de um material como matéria-prima para um novo produto.

O artesanato de referência cultural, de modo geral, resulta da interferência planejada de um designer ou artista plástico, que busca diversificar os produtos de artesãos, mas preservando os traços culturais mais marcantes. É uma produção voltada às exigências do mercado. O artesanato contemporâneo-conceitual é uma produção urbana, que para Barroso Neto (2015), surge como uma opção para substituir os produtos industrializados, acompanhado por um discurso de reafirmação de um estilo de vida e de uma ideologia menos material e mais associado à natureza.

E, por fim (sem seguir a sequência da norma), o artesanato tradicional, caracterizado pela produção familiar ou de pequenos grupos próximos, o que contribui com a manutenção do saber-fazer original, mas não exclui a necessidade de agentes externos ao círculo, os quais ficam restritos à obtenção de matéria-prima ou comercialização. Essa produção geralmente não inova em termos formais ou em técnicas, refletindo um certo tipo de organização social (BARROSO NETO, 2015). A “sua importância e valor cultural decorre do fato de ser depositária de um passado, de acompanhar histórias transmitidas de geração em geração, de fazer parte integrante e indissociável dos usos e costumes de um determinado grupo social” (BARROSO NETO, 2015, p. 27). O *cobertor mostardeiro* é compreendido como um artesanato tradicional, que sintetiza traços de um contexto particular. A sua produção inicia a

partir de conhecimentos e técnicas acumuladas pelas famílias que se instalaram na região que hoje é o município de Mostardas.

A origem do *cobertor* em si é desconhecida, no entanto, Lessa (1976), ao descrever as moradias dos primeiros portugueses que se estabeleceram no Rio Grande do Sul antes mesmo do século XVIII, destaca que “a um canto, bem resguardados, a roca e o fuso, para fazer fios de tecer” (LESSA, 1976, p. 37). Naquele período, já havia muitas ovelhas no Rio Grande do Sul, as quais produziam uma grande quantidade de lã retiradas por meio da tosquia, um serviço predominantemente masculino, enquanto a tecelagem manual era uma atividade das mulheres (EGGERT *et al.*, 2011). Segundo Eggert *et al.* (2011, p. 76), “os primeiros teares eram bem rústicos, e as mulheres teciam, com os fios grossos, xergões<sup>39</sup>, cobertores e ponchos<sup>40</sup>. Assim a fiação e a tecelagem manual faziam parte da rotina das mulheres dos primeiros portugueses [...]” Para Lessa (1976), a técnica da tecelagem no Rio Grande do Sul iniciou no município de Mostardas. Mas, como afirma o *Guia de atrativos turísticos e culturais de Mostardas*, “a história do *cobertor mostardeiro* se perdeu no tempo” (MOSTARDAS, 2015). O que se sabe é que, ao longo de todos estes anos, a técnica da sua produção e o seu formato praticamente não foram alterados, sendo caracterizado como um saber-fazer transmitido por gerações, e que conserva os costumes de sua região.

O *cobertor mostardeiro* “traz em si a expressão de sua própria origem, que traz condensada em si a marca forte da cultura” (LIMA, 2005, p. 2), sendo capaz de traduzir o contexto no qual está inserido o indivíduo ou a coletividade que o produziu. Desse modo, ele é demarcado por uma experiência tradicional, mas deve-se observar que a sua produção também está integrada à sociedade contemporânea e globalizada. Ou seja, o artesanato tradicional não pode simplesmente ser analisado do ponto de vista da autenticidade e da pureza. É preciso um olhar mais atento às reconfigurações contemporâneas da sua produção, as suas interações e transformações, bem como àquilo que se mantém original, identificando os seus significados, e assim, acessando as suas particularidades.

---

<sup>39</sup> Xergão é uma manta retangular de lã presente na encilha do gaúcho.

<sup>40</sup> Confeccionado a partir de um tecido retangular com abertura no centro para cabeça.

## TECENDO A TRAMA

A trama é o conjunto de fios que passa pela urdidura, formando o tecido. Na dissertação, este é o momento que a pesquisa de campo se cruza com a teoria. Este capítulo apresenta a estrutura metodológica de inserção no campo, detalhando os seus percursos, interpretando e compreendendo como o capital territorial repercute na produção do *cobertor mostardeiro*.

## 4 MAPA DAS MEDIAÇÕES: O ARTESANATO EM UM CIRCUITO

Olhou em redor e reparou pela primeira vez que tudo ali estava como coberto de barro, não sujo de barro, somente da cor que ele tem, da cor de todas as cores com que saiu da barreira, o que foi sendo deixado por três gerações que todos os dias mancharam as mãos no pó e na água do barro. (SARAMAGO, 2000, p. 35).

Para produzir as suas louças de barro, o oleiro Cipriano Algor costuma “cavar o barro, amassá-lo, trabalhar à bancada e ao torno, acender o forno, carregá-lo, desenforná-lo, limpá-lo [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 31). Ainda que empírico e artesanal, Cipriano tem um método, tem passos a seguir. O mesmo ocorre em uma pesquisa, na qual se define a forma de abordar o objeto e os procedimentos a serem empregados. Desse modo, neste momento, é apresentado o caminho que foi percorrido para a construção desta dissertação, tratando das categorias analíticas e das respectivas técnicas de pesquisa aplicadas aos momentos em análise do mapa das mediações. Em seguida, os dados empíricos foram aproximados das reflexões teóricas anteriormente estabelecidas, buscando atingir os objetivos traçados.

### 4.1 MAPA DAS MEDIAÇÕES COMO PERCURSO METODOLÓGICO

Duas constatações foram primordiais para a definição do percurso metodológico desta pesquisa. Primeira: a cultura popular não deve ser tratada como se estivesse à margem das dinâmicas sociais, e sim como um campo dinâmico marcado por trocas, apropriações e hibridismos. Assim, a produção artesanal tradicional, enquanto uma das suas manifestações, não deve ser entendida como um processo fechado e excluído da lógica capitalista: o artesanato deve ser compreendido em um circuito contínuo de produção, distribuição e consumo de formas materiais e simbólicas. Segunda: a cultura popular pode ser pensada a partir

dos processos de comunicação, rompendo com a segurança proporcionada pela redução da problemática ao ponto de vista da pureza cultural ou do folclore, e com a noção de comunicação restrita à midiática ou massiva ou como mero instrumento “pelo qual a cultura circularia de um grupo para outro, de uma geração para outra” (FRANÇA *et al.*, 2014, p. 108). Dessa forma, a comunicação é tomada “como o lugar de atualização, reprodução e também renovação da cultura” (CARDOSO, 2016, p. 104), e a cultura movimenta-se nas diferentes situações de comunicação vivenciadas no cotidiano.

[...] Mesmo que não haja emissor, receptor, canal. Em um casal se beijando há uma profunda comunicação e ninguém está conversando. Num baile, as pessoas se comunicam através do corpo. Então, teve que se mudar a noção de comunicação para poder mostrar um pouco nossa realidade latino-americana, não só em meio à miséria social, mas, também, em meio à riqueza da vida. É aí que aparece a riqueza cultural. Afirmamos que cultura não é apenas o que a sociologia chama de cultura, que são aquelas atividades, aquelas práticas, aqueles produtos que pertencem às belas artes e às belas letras, à literatura. (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 157).

Martín-Barbero (2000) traz essa noção ampla de cultura por meio de uma concepção antropológica associada às crenças, aos valores que orientam a vida, às narrações, às memórias, às atividades como música, pintura e bordado, abrangendo práticas cotidianas, comportamentos e modos de perceber e sentir. Assim, o autor introduz um novo campo dos estudos culturais: as mediações, que permitem pensar a comunicação vinculada à cultura cotidiana e constatar que “a cultura que envolve as relações observadas também constrói essas relações, já que penetra em cada recanto da vida social, mediando tudo” (CARDOSO, 2016, p. 106). Dessa maneira, propõe-se que a cultura popular (por meio do artesanato tradicional) seja analisada à luz da teoria das mediações de Martín-Barbero (2013).

Cabe aqui, o entendimento do autor sobre mediação, um conceito que ele não explora em seu livro *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia* (2013), mas o faz em uma entrevista publicada na Revista Brasileira de Ciências da Comunicação (2000), demonstrando que, mesmo com uma definição complexa, a mediação envolve situações simples da vida cotidiana:

O que eu comecei a chamar de mediações eram aqueles espaços, aquelas formas de comunicação que estavam entre a pessoa que ouvia o rádio e o que era dito no rádio. [...] Mediação significava que entre estímulo e resposta há um espesso espaço de crenças, costumes, sonhos, medos, tudo o que configura a cultura cotidiana. [...] O que eu estava afirmando desde o começo

era isso: a vida festiva, lúdica, familiar, religiosa, que é muito densa na América Latina. (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 154).

Dando conta “das novas complexidades nas relações constitutivas entre comunicação, cultura e sociedade” (MATÍN-BARBERO, 2013, p. 15), Martín-Barbero (2013) traçou o mapa das mediações, o qual está estruturado em dois eixos: um sincrônico, que tensiona as lógicas de produção e as competências de recepção e consumo; e um diacrônico, que relaciona as matrizes culturais com os formatos industriais. Tendo como mediações a institucionalidade, a tecnicidade, a ritualidade e a socialidade. Observa-se que considerar essas mediações “significou incorporar toda uma dinâmica social, cultural, política e econômica” (FELIPPI; ESCOSTEGUY, 2013, p. 17) na compreensão dos bens culturais.

O mapa é representado graficamente em um circuito que proporciona uma visão integrada da produção e do consumo (Figura 2). Além disso, como informa Felippi (2006), a disposição cíclica quer mostrar a articulação entre os diferentes momentos do processo cultural e que a produção de sentido não se dá apenas no nível da produção ou do consumo, e sim nesta articulação.

A matriz cultural não deve ser entendida como o arcaico, mas como o residual, aquilo que sobrevive do passado e é trazido até hoje, “[...] o substrato de constituição dos sujeitos sociais para além dos contornos objetivos delimitados pelo racionalismo instrumental e das frentes de luta consagradas pelo marxismo” (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 313). A institucionalidade dá conta das relações de poder dos grupos sociais, sendo a mediação que interfere na regulação dos discursos, “que, da parte do Estado, buscam dar estabilidade à ordem constituída e, da parte dos cidadãos – maiorias e minorias, buscam defender seus direitos e fazer-se reconhecer, isto é, reconstituir permanentemente o social” (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 17). O segundo momento do mapa das mediações é o das lógicas de produção, quando ocorre a identificação do modo como a produção está estruturada. A mediação da tecnicidade, está associada à capacidade que os meios têm de inovar tecnicamente seus formatos, isto é, como a tecnologia molda as culturas e suas práticas.

Nos formatos industriais é quando formas simbólicas e representações da cultura são materializadas em um produto. Ligando os formatos industriais com as competências de recepção, há a mediação da ritualidade, que se refere ao modo como o produto é consumido. A competência de recepção envolve as lógicas dos usos, permitindo caracterizar o consumidor do bem cultural. Por fim, há a mediação da

socialidade, “[...] lugar de ancoragem da *práxis comunicativa* que resulta nos modos e usos coletivos de comunicação, isto é, de interpelação/constituição dos atores sociais e de suas relações (hegemonia/contra-hegemonia) com o poder” (MARTÍN-BARBERO, 2013, 17). A socialidade está ligada ao movimento de retorno para a sociedade daquilo que foi consumido.

Reconhecendo que embora o artesanato tradicional não seja um processo comunicacional midiático, mas um processo complexo e completo de comunicação constituído pelos momentos de produção, circulação e consumo, esta dissertação, em termos metodológicos, apropria-se da teoria de Martín-Barbero, tendo como referência duas teses que seguiram essa mesma linha: *Jornalismo e identidade cultural: construção da identidade gaúcha em Zero Hora*, de Ângela Cristina Felippi (2006); e *As mediações do Bumba meu boi do Maranhão: uma proposta metodológica de estudo das culturas populares*, de Letícia Conceição Martins Cardoso (2016). Na primeira, a autora tomou o mapa das mediações para compreender o processo de construção da identidade gaúcha pelo jornal Zero Hora. O seu estudo permitiu visualizar em um esquema o uso metodológico do mapa, relacionando dados empíricos, metodologia e categorias teóricas, o que foi bastante esclarecedor. Na segunda tese, Cardoso apropria-se do mapa para estudar o Bumba meu boi como fenômeno de comunicação. Com isso, a autora empreende um novo uso ao mapa, aplicando-o num contexto de cultura popular.

O estudo de Cardoso (2016) vai ao encontro da proposta desta dissertação, sendo importante destacar que este modelo metodológico já havia sido traçado antes de se ter contato com esta tese. Além disso, enquanto a autora analisou uma prática popular e religiosa fomentada “pela mídia, pela indústria cultural, pelo turismo, pela política” (CARDOSO, 2006, p. 19) para identificar e entender o seu processo comunicativo, da produção ao consumo, a proposta aqui é traçar um protocolo analítico para estudar a cultura popular a partir de seu contexto territorial, utilizando o mapa das mediações enquanto meio e os componentes do capital territorial como categorias de análise.

Como ponto de partida, é preciso retomar o mapa cruzando as diferentes instâncias (matrizes culturais, lógicas de produção, formatos industriais, e competências de recepção) e mediações do mapa (institucionalidade, tecnicidade, ritualidade, e socialidade) com alguns componentes do capital territorial (recursos físicos e a sua gestão, cultura e identidade do território, recursos humanos, saber fazer

e as competências, instituições e organizações, atividades e empresas, mercados e as relações externas, e imagem e a percepção do território). Assim, em cada momento/mediação da produção artesanal, será analisado um ou mais componentes do capital territorial.

A proposta metodológica inicia na matriz cultural com o levantamento da cultura do território, observando que é neste momento que estão situados os saberes, os hábitos e as práticas tradicionais que são permeadas pelos discursos hegemônicos. A partir da sua análise, é possível compreender qual a relação desse artesanato com o município analisado, ou seja, como ele surgiu e o que o mantém até hoje. A institucionalidade é a mediação que regula os discursos, na qual são identificadas as instituições públicas ou privadas envolvidas no processo produtivo, abrangendo as relações de poder de grupos sociais, políticos e econômicos – no caso do artesanato, observa-se a atuação desses atores coletivos, seja para regulamentar, preservar ou alterar a produção.

Durante o momento das lógicas de produção, são conhecidos os recursos físicos e humanos envolvidos nessa atividade, de modo a apontar como a produção está estruturada, dando conta das seguintes questões: origem da matéria-prima utilizada; tipo de organização (coletiva ou individual); e gestão da produção. Na mediação da tecnicidade, é caracterizado o saber-fazer dessa produção enquanto técnica, buscando entender as suas relações com as tecnologias disponíveis e acessíveis ao longo do tempo.

A descrição do circuito percorrida até aqui permite caracterizar como a estrutura produtiva do artesanato incorpora os elementos do capital territorial e também como essa estrutura constrói o capital. Salienta-se que, o método proposto permite dirigir um olhar para a totalidade, ou seja, da produção ao consumo. Devido às limitações próprias de uma pesquisa de mestrado, o estudo concentra-se na produção, mas considerando a fala de Cardoso (2016, p. 116), de que “pensar o espaço da produção implica pensar ao mesmo tempo o consumo”, o restante do circuito também é abordado, embora de uma forma menos intensa, já que não foi possível realizar um estudo profundo sobre o consumo durante o campo. Isso porque a vivência em Mostardas permitiu uma maior proximidade com os produtores do que com possíveis consumidores.

A Figura 9 apresenta a relação do capital territorial com o mapa das mediações, trazendo os componentes do capital que foram selecionados para esta

pesquisa. Destacados em vermelho, estão aqueles que receberam maior atenção ao longo da dissertação:

**Figura 9 – Relação do capital territorial com o mapa das mediações**



Fonte: MARTÍN-BARBERO (2013, p. 16), adaptado pela autora (2016).

No momento do formato industrial, não é analisado nenhum componente do capital territorial isolado, pois entende-se que a peça artesanal é materialização do conjunto destes componentes. Assim, nessa instância, verifica-se se o produto evidencia as particularidades do circuito.

Nas mediações e instâncias seguintes, é caracterizado o mercado do artesanato, sendo importante ressaltar que outros componentes do capital territorial poderiam ser incorporados como categorias de análise para estes momentos do mapa. Mas, como esta dissertação dedica-se à produção artesanal, optou-se por uma análise mais genérica do consumo, o que não desconsidera o fato de que as instâncias e mediações de consumo agem sobre todo o circuito, admitindo que produção e consumo são momentos de um mesmo processo (JOHNSON, 1999).

A ritualidade dá conta dos 'ritos de consumo', isto é, do modo como o produto é consumido, revelando qual a motivação da compra. Nas competências de recepção, é possível conhecer o consumidor do artesanato, aqui não é feita uma análise de recepção propriamente dita, mas buscou-se saber se o produto é consumido apenas na região da sua produção ou em uma escala mais ampla. Na mediação da

socialidade, caracteriza-se o que o consumidor ‘devolve’ para a cultura e que, depois de incorporado, pode incidir na produção, sendo capaz de tornar o consumidor no produtor de um novo sentido da prática artesanal, podendo até mesmo levar o artesão a alterar o seu produto. Vale retomar o exemplo dos presépios feitos no Vale da Paraíba (Figura 5): se um turista encomendar uma peça sem o gambá, o artesão estará modificando o seu trabalho, uma relação direta que pode parecer simples. Entretanto, a retirada do gambá levaria à desconstrução de um significado que foi atribuído pela comunidade do Vale.

Definidas as mediações e as instâncias que serão aprofundados na análise, a seguir, é descrita a inserção em campo, detalhando as diferentes técnicas de pesquisa utilizadas, as quais foram definidas considerando que uma investigação no âmbito dos estudos culturais deve ser norteada pela “ideia de que pesquisar significa construir ‘interpretações’, certos modos de compreender o mundo, sempre historicamente localizados, subjetivos e relativos” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 53). Escosteguy (2001) ainda alerta, que “nessa situação, o pesquisador já não é mais um observador neutro” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 53), pois a sua subjetividade não está separada do objeto em estudo.

A primeira saída a campo foi em setembro de 2015, durante a 38ª Exposição Internacional de Animais, Máquinas, Implementos e Produtos Agropecuários – EXPOINTER, considerada a maior feira a céu aberto da América Latina, realizada anualmente no município de Esteio, região metropolitana de Porto Alegre. A visita à feira ocorreu durante a construção do projeto de dissertação, sendo exploratória, isto é, com o objetivo de se ter uma visão geral acerca do artesanato em lã no Rio Grande do Sul, já que, concomitante à EXPOINTER, ocorre a Exposição de Artesanato do Rio Grande do Sul – EXPOARGS no pavilhão de *Produtos, Serviços e Artesanato*. A EXPOARGS é uma iniciativa do Programa Gaúcho do Artesanato (FGTAS), que tem por objetivo incentivar a profissionalização da atividade artesanal com políticas de formação, qualificação e apoio à comercialização (STDS, 2015). A Figura 10 retrata um dos corredores da 32ª EXPOARGS.

**Figura 10 – 32ª EXPOARGS (2015)**



Fonte: ANTONELLO, 2015.

Posteriormente, em outubro de 2015, visitou-se Mostardas pela primeira vez, permanecendo lá do dia 11 a 15, com o objetivo de aproximar-se dos atores envolvidos na produção e na comercialização do *cobertor mostardeiro*. O retorno a Mostardas ocorreu em maio de 2016, entre os dias 5 e 10. Essa data foi definida por coincidir com a realização da primeira edição da feira agropecuária do município, a Expoagro. Por fim, no mês de agosto de 2016, ocorreu uma nova ida à EXPOINTER, buscando, inicialmente, ter contato com possíveis consumidores do *cobertor*. Contudo, ao chegar lá e se deparar com diversos cobertores, o interesse principal passou a ser outro: compreender o que diferencia o cobertor de Mostardas dos demais. Entender por que ele é o único que tem uma identificação própria, é o *cobertor mostardeiro*, e não apenas ‘cobertor’, como os demais expostos.

O campo, como um todo, teve como principal técnica de pesquisa a observação, a partir da qual foram registradas, em um diário de campo (Apêndice A), as percepções da pesquisadora em relação à realidade em questão. Entretanto, concordando com Beaud e Weber ao afirmarem que “[...] uma observação sem entrevistas arrisca-se a ficar cega aos pontos de vista nativos; uma entrevista sem observações corre o risco de ficar prisioneira de um discurso descontextualizado” (BEAUD; WEBER, 2007, p. 93), associadas à observação, em alguns momentos foram realizadas entrevistas a fim de apreender aspectos relevantes à problemática que não puderam ser captados ou aprofundados.

Entendendo que a entrevista “não é uma conversa despreziosa e neutra, uma vez que se insere como meio de coleta dos fatos relatados pelos atores, enquanto sujeitos-objeto da pesquisa que vivenciam uma determinada realidade que está sendo

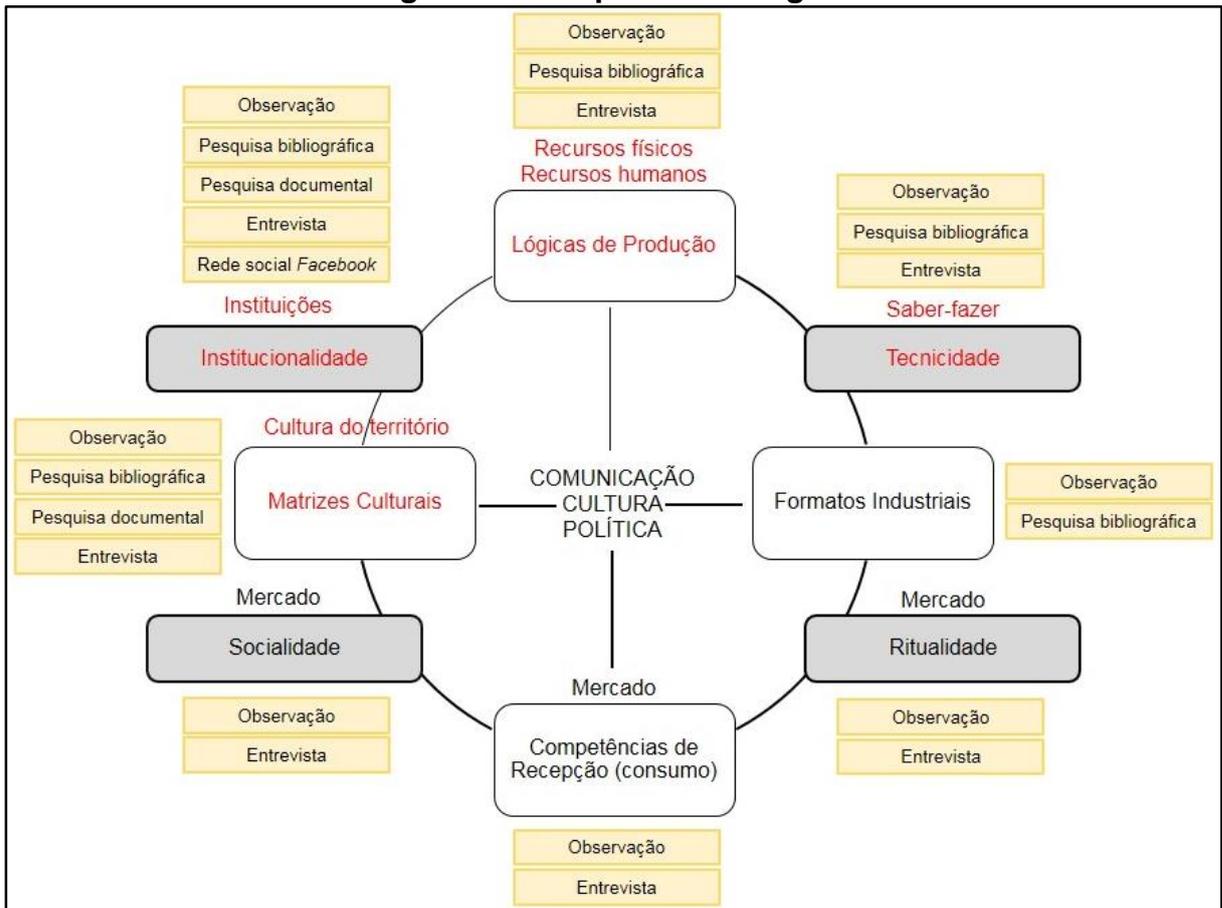
focalizada” (CRUZ NETO, 2002, p. 57), optou-se, nesta dissertação que, quanto à sua estrutura, fosse semiestruturada (Apêndice B), oferecendo uma certa direção ao trazer temas que conduziram a conversa, sem, no entanto, restringi-la. Esse método levou a longas conversas, com certa informalidade, gerando, de modo geral, uma boa proximidade entre a pesquisadora e os entrevistados.

Formalmente, foram entrevistadas: as artesãs Mara Elias de A. Silva e Orlanda Silva Duarte (Dona Orlanda); a funcionária da Casa de Cultura de Mostardas, Luiza da Costa Santos (Luizinha); a ex-primeira-dama Graziela de Moura Terra; o vereador André Soares; e o presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Mostardas – STR, Tadeu Cardoso da Perciuncula. Também foram realizadas entrevistas de ocasião (e por isso informais) com artesãos de outras regiões do Rio Grande do Sul durante a 39ª EXPOINTER, além de consumidores, servidores públicos de Mostardas, moradores e comerciantes do município. Observa-se que esses últimos entrevistados não serão identificados, pois não se tratavam de fontes formais, as quais serão identificadas.

Outro recurso utilizado durante o campo foi a pesquisa documental, valendo-se de materiais que não receberam um tratamento analítico (GIL, 2011), como legislação, reportagens de jornais e fotografias. Reconhecendo que a fotografia “oferece um registro restrito, mas poderoso das ações temporais e dos acontecimentos reais - concretos, materiais” (LOIZOS, 2015, p. 137), sendo um instrumento de conhecimento, análise e reflexão. Além disso, a pesquisa bibliográfica esteve presente em todos os momentos deste estudo, ampliando a reflexão acerca do artesanato enquanto uma produção cultural e do território como condição e meio da sua realização. Ainda, de forma complementar, tem-se o uso da rede social *Facebook* e de *blogs* como fontes de pesquisa de caráter público, na quais é possível acompanhar instituições relevantes para esta pesquisa, como a própria Prefeitura Municipal de Mostardas.

A partir do descrito, definiu-se o seguinte mapa relacional do capital territorial e do artesanato tradicional num contexto de comunicação, cultura e política que serviu como o modelo metodológico desta dissertação (Figura 11):

**Figura 11 – Mapa metodológico**



Fonte: MARTÍN-BARBERO (2013, p. 16), adaptado pela autora (2016).

Martín-Barbero (2013) identifica os diferentes momentos (meios e mediações) do seu mapa, trazendo uma explicação teórica para cada um deles. Entende-se que esse isolamento atribuído pelo autor tenha um caráter didático. Por isso, essa ‘separação’ foi válida para traçar um caminho a ser seguido, dando conta das demandas que o conhecimento científico exige. Entretanto, para a fase de análises, não pode ser mantida pois, na prática, na concretude das relações sociais, os diferentes momentos são indissociáveis, o que justifica o fato de, neste estudo, serem abordados num todo significativo. Isso é feito observando-se que há uma concentração de esforços naqueles momentos que possibilitam compreender a estrutura produtiva do artesanato tradicional a partir da repercussão dos componentes do capital territorial, que é o interesse principal desta dissertação.

## 4.2 OS MEIOS E AS MEDIAÇÕES NO TERRITÓRIO DE PRODUÇÃO DO COBERTOR MOSTARDEIRO

O *locus* de realização desta pesquisa é o território de produção do *cobertor mostardeiro*, que tem como referência material o município de Mostardas, onde ocorrem todas as etapas de confecção do *cobertor*. Mostardas está localizada em uma península, entre a Lagoa dos Patos e o Oceano Atlântico (Figura 12). Por isso, para entender a sua construção histórica, social e cultural é preciso, inicialmente, ter um olhar sobre toda a península.

**Figura 12 – Localização de Mostardas**



Fonte: UFRGS (2016).

Essa região, mesmo que já conhecida, por muito tempo foi inexplorada, devido à sua configuração e à inacessibilidade. Entretanto, no final do século XVII, com a fundação da Colônia do Sacramento, no Uruguai, a situação acabou se alterando, pois o litoral do Rio Grande do Sul passou a representar o “o elo de ligação entre Laguna e a Colônia do Sacramento, pontos onde, ao norte e ao sul, estacionara a penetração marítima dos lusos” (BUNSE, 1959, p. 11), conforme mostra a Figura 13. Dessa maneira, a região tornou-se de grande importância para a Coroa Portuguesa, saindo assim “do mais completo abandono em que se encontrava” (BUNSE, 1959, p. 11).

**Figura 13 – Trajeto Colônia do Sacramento/Laguna**



Fonte: Elaborado pela autora a partir do *Google Maps* (2016).

Bunse (1959) relata que, nas primeiras décadas do século XVIII, ocorreram várias incursões ao litoral do Rio Grande do Sul, lideradas, principalmente, pelo capitão-mor de Laguna, Francisco de Brito Peixoto, o qual, junto com João de Magalhães e Cristóvão Pereira de Abreu, foram os responsáveis por estabelecer um posto de vigilância, no local que corresponde ao atual município de São José do Norte, próximo a Mostardas. No ano de 1725, ocorreu a instalação do posto de vigilância, que foi o primeiro no Rio Grande do Sul, assegurando, deste modo, a posse da barra e impedindo eventuais penetrações espanholas. Além disso, garantiu o comércio de gado para o centro do país<sup>41</sup>, o que marcou, sem dúvida,

[...] O início do povoamento, já que deve ter servido, entre outras, de apoio a uma série de pousos e currais entre a barra do Rio Grande e o Tramandaí, pois ao percorrerem a dita região, de certo alguns foram-se apossando do território, sem outros títulos a não ser o fato de assentarem, por deliberação própria, os seus ranchos na terra de ninguém (BUNSE, 1959, p. 12).

A figura de Cristóvão Pereira de Abreu, militar português considerado o mais importante tropeiro do Brasil, é associada também a origem de Mostardas:

<sup>41</sup> “Francamente praticado por dezenas de tropeiros que conduziam centenas de cabeças ao longo do litoral, rumando para São Paulo, de onde seriam dirigidas para o trabalho da mineração” (FORTES, 1940, p. 28).

Não se sabe quando esta povoação teve princípio, pois não existe monumento algum que o declare: existe, porém alguns velhos que dão notícia que o Coronel Cristóvão Pereira, Almojarife do Rio Grande, foi o primeiro povoador deste Distrito, porém, ignoram como se apossou dele [...]. (MOURA, 1828 *apud* BUNSE, 1959, p. 13).

Bunse (1959) informa que povoadamentos como este são anteriores à fundação oficial do município de Rio Grande, no ano de 1737. Tanto que, já em 1734, os campos dessa região tinham 27 fazendas, propriedades de lagunenses, paulistas e mineiros, em sua maioria tropeiros. Com a fundação de Rio Grande, foram estabelecidos postos de vigilância com guarnições portuguesas ao longo do litoral, além do já existente em São José do Norte. Registros históricos indicam que no ano de 1742<sup>42</sup>, na área que hoje compreende o município de Mostardas, havia um posto de vigilância denominado *Guarda de Mostardas* (ou *Guarda das Mustardas*) (BUNSE, 1959; IBGE, 2011; JACCOTTET, 1999).

Quanto à denominação de Mostardas, não há origem certa, mas a tradição oral traz algumas possibilidades, como “o naufrágio de um navio francês denominado Mostardas que teriam se abrigado na região; ou um comerciante que estabeleceu-se junto ao Posto de Vigilância de sobrenome Mostardas” (IBGE, 2011), ou ainda pela abundância do vegetal comestível na região. Guedes (2015) refuta esta última possibilidade:

O nome de Mustardas foi dado não pela quantidade de vegetal, que não tinha e não tem em abundância nos campos, e sim porque ‘*mustardas*’ eram trincheiras cavadas e cobertas com uma esteira de taquara e junco, onde camuflavam plantando mostardas, pois este vegetal não murcha, para abrigar os soldados nas guerras em Portugal. (GUEDES, 2015).

Na disputa portuguesa-espanhola em torno da Colônia do Sacramento, quando os portugueses eram hostilizados, a região entre o Oceano Atlântico e a Lagoa dos Patos servia como abrigo e reduto de grande importância (BUNSE, 1959; GUEDES, 2015) sendo então, chamada “*das Mustardas*, por ser uma trincheira segura para as fugas” (GUEDES, 2015).

Outro aspecto relevante na formação de Mostardas é a presença dos açorianos. Inicialmente, a colonização açoriana se deu no município de Rio Grande, após uma campanha oficial do governo português nas Ilhas dos Açores. No entanto, após Rio Grande ter caído em poder das forças espanholas em 1763, parte de sua população, composta por um número expressivo de açorianos, partiu para São José

---

<sup>42</sup> Segundo a historiadora Marisa Guedes, a Guarda foi fundada em 1738 (GUEDES, 2015).

do Norte. Entretanto, como os espanhóis também atravessaram a barra, estabelecendo guardas do lado do norte até 1767, os refugiados dispensaram-se, embrenhando-se para o interior da península (Figura 14). Suas presenças fortaleceram os pequenos povoados já existentes, os quais eram considerados estratégicos para a manutenção da bandeira portuguesa (BUNSE, 1959; JACCOTTET, 1999; CARVALHO *et al.*, 2008). CARVALHO *et al.* (2008) informa que Mostardas foi o principal povoado a receber os imigrantes açorianos, que chegaram sozinhos ou com as suas famílias, com a missão de cultivar a terra, povoando-a e defendendo-a.

**Figura 14 – Dispersão dos açorianos a partir de Rio Grande**



Fonte: Elaborado pela autora a partir do *Google Maps* (2016).

Esse contexto deu, “nesta fase da história, uma importância extraordinária à península. Era preciso que a região fosse povoada mais densamente para poder resistir a novas penetrações do inimigo” (BUNSE, 1959, p. 14). Surgiram, as freguesias denominadas Mostardas e Estreito, ambas subordinadas a São José do Norte.

São Luís de Mostardas [...] foi fundada em vista da ocupação espanhola do Rio Grande pelo governador José Marcelino Figueiredo e povoada por casais de açorianos, dispersos e sem radicação à terra. Foi o capitão dos dragões Carlos José da Costa e Silva que fez a demarcação dos terrenos entre a Lagoa dos Patos e o Oceano, estabelecendo lá uma parte das famílias que

se tinham retirado do Rio Grande. Foi criada freguesia pelo alvará de 18/1/1773, sob a invocação de São Luiz Rei de França, sendo seu primeiro vigário Padre Manuel Monteiro Pereira. Afluiu também gente da colônia de Sacramento após a destruição da mesma em 1777. (BUNSE, 1959, p. 15).

Bunse (1959) reconhece a presença anterior de outros grupos na península, como os indígenas, os tropeiros, os militares, etc. Entretanto, em números pequenos, “perdidos na imensidade da região, [...] nenhum núcleo que, representando uma concepção maior de gente, pudesse ter sido elevado à categoria de freguesia” (BUNSE, 1959, p. 16). O autor ainda completa que isso só aconteceu após a “chegada do elemento açoriano que, superpondo-se àquelas origens, vai formar o verdadeiro ‘stratum’ humano da região” (BUNSE, 1959, p. 16). É preciso frisar que a obra de Bunse (1959) é um grande aporte para entender a formação de Mostardas; todavia, exclui as contribuições dos negros africanos, que chegaram junto com os açorianos, na condição de escravos<sup>43</sup>. O autor chega a afirmar que no período de sua pesquisa (década de 1950) “a população é toda de origem luso-brasileira, em sua maior parte descendentes dos ‘casais de números’. Não houve imigração de elementos de outras etnias” (BUNSE, 1959, p. 25), mas logo reconhece que “não falta população de cor, os *morenos*” (BUNSE, 1959, p. 25), como eram chamados os negros.

Após povoada, a península começou a se destacar, tanto que as freguesias de Mostardas e Estreito eram grandes produtoras de trigo. Ademais, a estrada que ligava Rio Grande a Viamão e Porto Alegre percorria toda região, o que, segundo Bunse (1959), prometeu um futuro próspero, culminando em São José do Norte ser desmembrada de Rio Grande e reconhecida como município em 1832. Contudo, o cenário foi outro: a produção de trigo decaiu e a estrada foi substituída pelo acesso marítimo. No ano de 1911, Mostardas ainda era distrito do município de São José do Norte.

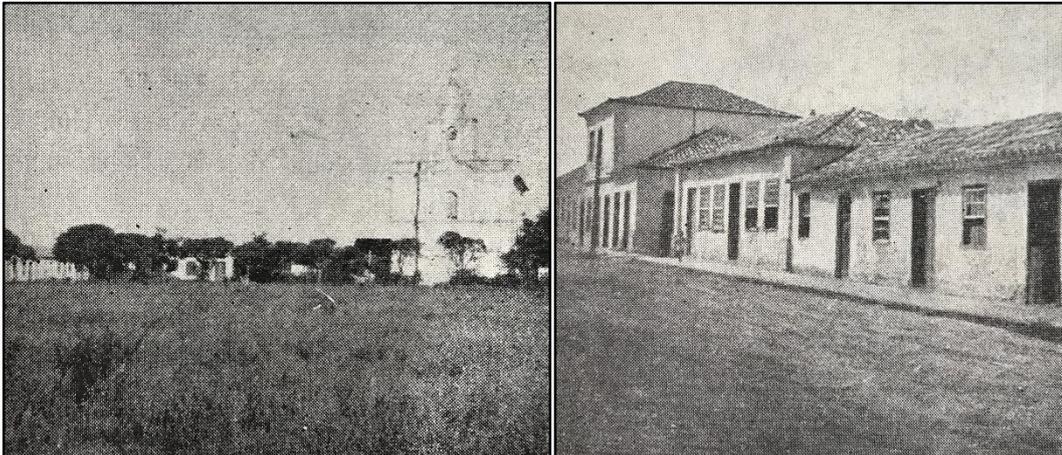
Para Bunse (1959), a península não reconquistou a sua antiga importância, ficando à margem dos movimentos de crescimento do Estado, o que, de certo modo, contribuiu para a conservação de apenas os traços de sua origem antiga. O autor, ao percorrer a região durante a década de 1950, fotografou o centro da vila de Mostardas (Figura 15) e a descreveu: “o centro da vila é a praça, ficando num dos lados da igreja.

---

<sup>43</sup> Jaccottet (1999) segue a mesma linha de Bunse (1959) assegurando que “Mostardas é um município e uma cidade eminentemente de açorianos” (JACCOTTET, 1999, p. 14). Entretanto, Pereira, Pereira e Pereira (2008, p. 88) admitem que “Mostardas é uma cidade de origem açoriana que apresenta, em suas raízes, a marcante presença dos negros. Embora nem sempre sejam lembrados como fundadores de Mostardas [...]”

Ao redor da praça estão as ruas com as casas, em geral baixas e simples, sobressaindo aqui e lá um sobrado” (BUNSE, 1959, p. 19). Para ele, Mostardas era um dos exemplos da apatia da península.

**Figura 15 – Centro da vila de Mostardas, década de 1950**



Fonte: BUNSE (1959, p. 18 e 39).

Bunse (1959) continua o seu relato, tratando Mostardas como uma região isolada, sem, sequer, uma estrada que a ligue à capital: “o que chamam de estradas são antes trilhos nos campos [...], sem trânsito em épocas de chuvas ou, no verão, devido às areias. A comunicação mais fácil e rápida é ainda a velha estrada pela praia do Atlântico, quando esta o permitir” (BUNSE, 1959, p. 20), tornando, assim, as viagens intermunicipais longas e penosas.

Ainda no período descrito por Bunse (1959), São José do Norte, administrativamente, era dividida em cinco distritos: a sede, Estreito, Bojuru, Mostardas e Tavares. O autor considera a extensão do município o indício mais evidente de sua estagnação, já que no mesmo período, em outras zonas do Estado, estavam se multiplicando o número de municípios. Ele segue afirmando que nada mais restou da sua antiga importância além dessas localidades que, “embora figurem nos mapas como sedes de distrito, causam uma real decepção ao visitante, sendo apenas nomes famosos” (BUNSE, 1959, p. 20). O autor exemplifica com Estreito, que tinha trinta casas, das quais apenas quatro eram habitadas. Mostardas, ao menos era

[...] Conservada no seu aspecto antigo, é única vila na parte setentrional do município, fato este que lhe dá certa importância econômica; possui algumas casas comerciais e bares, três hotéis, uma filial de banco. Porém não existe um posto de gasolina, nem mesmo um cinema, o que hoje nas vilas do estado constitui uma raridade. (BUNSE, 1959, p. 15).

No ano de 1963, por meio da Lei Estadual 4.691/63, Mostardas foi emancipada de São José do Norte e elevada à categoria de município, e em 1982, perdeu parte de seu espaço geográfico com a criação dos municípios de Tavares e Palmares do Sul (IBGE, 2011). Tem como limites geográficos o município de Palmares do Sul, ao norte; o município de Tavares, ao sul; o Oceano Atlântico, a leste; e a Lagoa dos Patos, a oeste. Possui uma extensão territorial de aproximadamente 1.982 km<sup>2</sup> e altitude de 12 metros acima do nível do mar.

As principais vias para o município são a RS 040 e RST 101 – por esta última, tem-se acesso a Porto Alegre, capital do Estado, da qual Mostardas está 205 km de distância. Essa proximidade poderia ser um benefício para os moradores, se não fosse pelas péssimas condições da rodovia, que já foi conhecida como *Estrada do Inferno*. Sobre as estradas vicinais, há cerca de 600 km sem pavimentação, dos quais a metade é considerada ruim por ter problemas de trafegabilidade tanto em épocas de chuva (barro), quanto em épocas de seca (areia); o restante é considerado de média e boa qualidade por possuírem drenos (PINTO, 2014).

Segundo o censo de 2010 (IBGE, 2010), Mostardas tem uma população de 12.124 mil habitantes, sendo 51% homens e 49% mulheres. A taxa de analfabetismo de pessoas com 15 anos ou mais é de 11,31%. A população urbana corresponde a 67,2%, enquanto a rural é de 32,8%. Ramos (2011), a partir de informações coletadas com a Prefeitura Municipal de Mostardas e com o Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Mostardas, informa que a migração interna do meio rural para o urbano é decorrente da busca por moradia e melhores condições de estudo e trabalho no centro de Mostardas.

O seu PIB é de R\$ 259.402,00 (FEE, 2013), e suas principais atividades econômicas são o arroz irrigado, bovinocultura de corte, madeira (*Pinus Elliottii*), resina de *Pinus Elliottii*, e ovinocultura. O município é o oitavo maior produtor de arroz do Brasil, participando com 2,1% no total da produção nacional (IBGE, 2014). A área plantada é de 37.900 hectares, com uma produção de 255.455 toneladas. De acordo com Ramos (2011, p. 61), “as mesmas famílias que sempre foram donas das terras no passado hoje são as maiores produtoras de arroz na região”.

O clima da região é subtropical e bastante ameno devido à sua proximidade com o mar. Mostardas também tem uma orla marítima de 100 km e uma complexa rede hidrográfica, marcada pela presença de inúmeras lagoas: Lagoa dos Gateados,

Barros, Barra Velha, Tarumã, Figueira, Poncho, Reserva, Rincão dos Veados, etc. A Lagoa dos Patos banha todo o oeste do município, sendo considerada um elemento natural de suma importância para a região: “na medida em que além de ser um componente característico da paisagem, que mantêm um complexo ecossistema no seu entorno, tem papel fundamental para o sustento das famílias em suas atividades agrícolas, pecuárias e pesqueiras” (PINTO, 2014, p. 66).

Na área pertencente a Mostardas, está localizada parte do Parque Nacional da Lagoa do Peixe (Figura 16), que abrange também os municípios de São José do Norte e Tavares. Ele foi criado no ano de 1986, com a finalidade de preservar um dos principais ecossistemas litorâneos do Rio Grande do Sul, principalmente proteger as espécies de aves migratórias, as quais são atraídas pela diversidade de plânctons, crustáceos e peixes de suas águas (PNLP, 2016). No entorno do Parque, também é possível ver navios naufragados e faróis que servem de orientação para as embarcações. Na orla do Oceano Atlântico, estão situados o Farol de Mostardas (de 1894) e o Farol da Solidão (de 1929); às margens da Lagoa dos Patos, o Farol Cristóvão Pereira (de 1886). O Parque, que é conhecido como ‘Santuário das Aves’, foi tombado como parte da Reserva da Biosfera<sup>44</sup> da Mata Atlântica, o que contribuiu com o aumento do turismo ecológico na região, atraindo pesquisadores e fotógrafos de todo o mundo, além de ser uma região apreciada por aventureiros em busca de trilhas propícias para veículos 4x4.

---

<sup>44</sup> “Reserva da Biosfera é um instrumento de conservação que favorece a descoberta de soluções para problemas como o desmatamento das florestas tropicais, a desertificação, a poluição atmosférica, o efeito estufa, entre outros. [...] Criadas pela UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - em 1972, as Reservas da Biosfera, espalhadas hoje por 110 países, têm sua sustentação no programa "O Homem e a Biosfera" (MAB) da UNESCO, desenvolvido com o PNUMA - Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente, com a UICN - União Internacional para a Conservação da Natureza e com agências internacionais de desenvolvimento” (BRASIL, 2016).

**Figura 16 – Farol Cristóvão Pereira e Flamingos na Lagoa do Peixe**



Fonte: BLOG PHOTO TRILHA (2016).

Segundo Pinto (2014), a exploração turística do município é feita tanto com base nesses atrativos naturais, como pelos seus atributos culturais, dos quais a autora cita a gastronomia e a arquitetura açoriana preservada no centro histórico de Mostardas (Figura 17).

**Figura 17 – Centro histórico de Mostardas**



Fonte: POUSSADA POUSSO ALEGRE (2016).

Ao conversar com um servidor da Secretaria Municipal de Turismo, ele ressaltou a hospitalidade dos moradores de Mostardas, considerado um município acolhedor, o que poderia agregar no turismo e também na

[...] Venda do cobertor. [...] Em poucos minutos de conversa, com qualquer cidadão, ele já te transmite uma coisa que é a hospitalidade [...]. Isso deveria ser aproveitado, porque toda venda que tu faz, não é só expor o produto, tu tem que conversar, explicar, falar das etapas, pra ti fazer a venda melhor. (Informação verbal, 2016).

O servidor continua afirmando que, essa hospitalidade “é característica do povo, dos açorianos, que é bem diferente da cultura italiana e alemã” (Informação verbal, 2016). A sua fala vai ao encontro do que é pontuado no livro *Mostardas e Tavares: sob as lentes do turismo* (2008): ambos reconhecem este bem receber como algo associado apenas à herança açoriana:

Deve-se isso principalmente ao fato de que seus moradores são pessoas simples e autênticas. O fato de acolher é espontâneo, inato da população local, uma herança que vem dos açorianos [...], sendo marca dos costumes e da cultura deste lugar. [...]. O turista sente-se em casa e é tratado como se velho conhecido fosse, havendo relacionamento harmonioso entre visitantes e visitados. (MARGHETI *et al.*, 2008, p. 34).

No *site* da Secretaria Municipal de Turismo, está disponível o *Guia de Atrativos Turísticos e Culturais de Mostardas*<sup>45</sup>, que, após trazer um breve histórico do município, faz referência à cultura açoriana e às comunidades remanescentes de quilombos. Segundo o informativo, a cultura açoriana se destaca pela religiosidade, ressaltada em inúmeras festas locais. A dança e a culinária também são considerados traços marcantes.

A arquitetura das casas do Centro Histórico é outra característica visível extremamente marcante dos colonizadores. As construções foram estabelecidas em torno da igreja e as casas são geminadas, ou seja, construídas lado a lado<sup>46</sup> e ou com telhado contínuo. No telhado dessas construções é comum encontrar símbolos alusivos a religiosidade entre os mais presentes estão: a pomba do Espírito Santo e a Santíssima Trindade. (SECRETARIA DE TURISMO DE MOSTARDAS, 2012, p. 4).

Quanto às comunidades quilombolas, há, primeiramente, uma definição desse grupo. Posteriormente é informado que Mostardas abriga três comunidades: Casca, Colodianos e Teixeiras.

A comunidade da Casca foi a primeira a ser reconhecida no Rio Grande do Sul e possui uma característica incomum. Ela foi cedida aos descendentes através de testamento deixado pelos proprietários das terras. Atualmente, essas comunidades produzem e comercializam produtos naturais e artesanais, garantindo uma continuidade cultural. (SECRETARIA DE TURISMO DE MOSTARDAS, 2012, p. 4).

<sup>45</sup> Foi impresso em 2012, mas está disponível no site da Secretaria Municipal de Turismo, através do *link*: <http://turismo.mostardas.rs.gov.br/guia/guia.html>.

<sup>46</sup> A nível de curiosidade, CARVALHO *et al* (2008) informa que as casas eram construídas amparando-se umas às outras para se ‘economizar paredes’, devido aos recursos escassos daquele período.

É importante destacar que mesmo reconhecendo as comunidades remanescentes de quilombo, o *Guia* não cita as suas contribuições culturais, como se fossem grupos fechados ou isolados que não formam a cultura do município – diferentemente da abordagem adotada para caracterizar a cultura açoriana. Nesse sentido, Machado e Maciel (2004), após pesquisa etnográfica, afirmaram que essa região é conhecida por sua tradição açoriana, entretanto “é fortemente marcada por manifestações culturais tradicionais relacionadas a uma negritude velada pela identidade local” (MACHADO; MACIEL, 2004, p. 891). Segundo os autores, isso pode colocar em jogo a multiplicidade de práticas culturais de uma região que também é determinada por manifestações da existência do negro em contraposição a uma açorianidade, supostamente reconhecida como a identidade oficial.

Fica claro que Mostardas é o resultado do jogo de poder entre os atores que atuaram no seu espaço e definiram uma identidade relacionada a limites geográficos (FLORES, 2006). Este é um cenário que dificulta compreender qual a origem do *cobertor mostardeiro*, tanto que ao levantar esta questão na pesquisa de campo, alguns entrevistados responderam que é um produto genuinamente açoriano: “[...] veio dos Açores realmente, é uma tradição açoriana” (Informação verbal, 2016). Já outros, afirmam que a sua técnica de produção (tecelagem) é que é açoriana, sendo o *cobertor mostardeiro* o resultado de um contexto particular, ou seja, de características que são próprias de Mostardas.

Deve-se observar o quanto a posição geográfica influenciou o modo de vida daqueles que chegaram à península durante o século XVIII, “sendo um dos aspectos que determinou características culturais (materiais e imateriais) diversas de outras regiões” (PATUSSI, 1990, p. 6). Primeiramente, pelas baixas temperaturas, já que Mostardas está localizada em uma estreita faixa de terra entre a Lagoa dos Patos e o Oceano Atlântico, e porque, nesse período, era uma área de difícil acesso, o que dificultava a vinda de produtos (roupas, mantimentos). Assim, era preciso que as pessoas suprissem as suas próprias carências. A seguir, são apresentados alguns relatos sobre a origem do *cobertor mostardeiro*:

A tradição veio das ilhas dos açores, os açorianos desembarcaram em Rio Grande e dali que vieram as primeiras famílias para cá, para Mostardas. Entendo eu, que de acordo com a necessidade, por não tem nada aqui eles tiveram que produzir as suas próprias ferramentas, plantar o seu próprio alimento, caçar para ter sua carne e a roupa, eles tiveram que construir a roupa em cima da lã da ovelha. Então não é só questão do cobertor mostardeiro, tem todo o artesanato. [...] Creio eu, que dentro dessa linha, **de**

**acordo com a necessidade que se criou essa coisa toda do artesanato em lã, e é claro dentro dessa necessidade se originou o cobertor para poder se abrigar durante a noite.** (Informação verbal, 2016, grifos nossos).

Os primeiros casais que vieram de São José do Norte receberam uma enxada, uma vaca, um porco, uma ovelha. E o que tinha aqui? Zero, não tinha nada, só campo e água, então teve que se construir, **teve que fazer o artesanato, o cobertor para se tapar à noite, para se proteger, teve que se fazer a manta, então daí que surgiu, acredito eu que por necessidade.** (Informação verbal, 2016, grifos nossos).

**No princípio foi pela necessidade,** tu mesmo produzia tua alimentação, tua casa e tuas roupas. (Informação verbal, 2016, grifos nossos).

**Por necessidade** de se cobrir e fazer suas próprias vestes que começaram a fazer os palas; por causa **frio da região.** (Informação verbal, 2016, grifos nossos).

Para a maioria dos entrevistados, a necessidade foi a grande motivação para o surgimento do *cobertor*. Para o presidente do STR, “a técnica da tecelagem é açoriana, mas mesclou com o povo negro, com a necessidade de se cobrirem” (PERCIUNCULA, 2016). Segundo um informativo sobre o *cobertor mostardeiro*, “nos tempos da escravidão, os negros usavam os ‘tropilhos’ ou ‘trapeiros’ confeccionados nos teares, que eram feitos das roupas velhas dos seus senhores, cortados em tiras. No inverno junto com o tecido utilizavam a lã” (STR, 2015). Isso corrobora o que dizia a artesã Gersulina dos Santos Motta (Comadre Sulina), que trabalhou com o artesanato em lã dos três anos de idade até os 96, falecendo em 1988, aos 103 anos: “esta coisa era tecido ‘no antigamente’ só para fazer roupas pros escravos, usavam não só a lã, mas as roupas velhas dos senhores que eram rasgadas em tiras e tecidas no tear, assim eles se vestiam” (GUEDES, 1990, p. 4). O viajante francês Nicolau Dreys, que percorreu o Rio Grande do Sul de 1817 a 1827, relatou que

Os ponchos ditos de Mostardas não passam de uma cobertura de lã grosseira, aberta ao meio. São fabricados com a lã preparada e fiada no seu estado natural, isto é, sem adição de cor estrangeira. Servem para os escravos do país e gozam de preferência sobre os tecidos idênticos importados, em vista de sua fortaleza e da modicidade do preço. (DREYS, 1819 apud LACERDA, 1989, p. 10).

Nos relatos de Saint-Hilaire durante a sua permanência no Estado, entre 1820 e 1821, ao descrever a paróquia de Mostardas ele afirma que

A principal riqueza do lugar é a criação de carneiros. Cada estancieiro possui um rebanho constituído, muitas vezes, de vários milhares de carneiros, e com

a lã produzida as mulheres fabricam no tear ponchos muito grosseiros que se vendem as seis patacas, enviando-os a Porto Alegre, Rio Grande e outros lugares da capitania. Esses ponchos são brancos com listas pardas ou pretas, e usados exclusivamente pelos negros e índios. (SAINT-HILAIRE, 2002, p. 82).

Devido ao formato retangular do poncho, ele serve como um cobertor improvisado, um uso que é muito comum no meio rural do Rio Grande do Sul. Por essa razão, para alguns dos entrevistados, durante a pesquisa de campo desta dissertação, essa adaptação da função do poncho teria dado origem ao *cobertor mostardeiro*. Mas, como disse um dos moradores de Mostardas, “a história do *cobertor mostardeiro* é história contada, que foi passando de geração em geração” (Informação verbal, 2016). Essa fala vai ao encontro do que defende Ferrão Neto<sup>47</sup> (2010): as práticas culturais de um povo são uma construção predominantemente oralizada, seja nas formas de produzir, armazenar, fazer circular as mensagens ou de se apropriar delas. Sabe-se que a tecelagem em Mostardas é descrita nos diários de viagem de alguns autores; entretanto, a origem do *cobertor mostardeiro* que faz parte da memória coletiva dos moradores remete a um imaginário<sup>48</sup> que foi transmitido como patrimônio de um povo ao longo de várias gerações por meio da oralidade.

Foi também a oralidade que garantiu a propagação do saber-fazer do *cobertor mostardeiro*, ou seja, a tecelagem, que em termos de artesanato é tida como a contribuição mais expressiva dos açorianos (MARQUES, 1993) e se configura como uma técnica artesanal. Para Milton Santos, técnica<sup>49</sup> é “a principal forma de relação entre o homem e a natureza, ou melhor, entre o homem e o meio”, sendo definida por ele como “um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço” (SANTOS, 2006, p. 16). Isso significa dizer que técnica é um conjunto de ‘instrumentos’ que a sociedade utiliza para alterar a natureza – no presente caso, para transformar a lã, em seu estado natural, em cobertor. Vale ressaltar que foi a técnica que definiu o território deste estudo (território de produção do *cobertor mostardeiro*), observando que ela é propagada de forma desigual e implantada de forma seletiva no espaço (SANTOS,

<sup>47</sup> Apresentou em sua tese um ensaio interpretativo sobre a oralidade e o letramento no Brasil e sua relação com os meios de comunicação.

<sup>48</sup> É o reservatório e motor da experiência humana, pois ao mesmo tempo que agrega lembranças, experiências, sentimentos, leituras de vida e sedimenta um modo de ser, de ver e de agir é, também, uma força que realiza a realidade e impulsiona indivíduos ou grupos (SILVA, 2012).

<sup>49</sup> O autor aborda técnica para tratar sobre o espaço geográfico. Mas, considera-se que a sua definição também é pertinente em termos do saber-fazer artesanal.

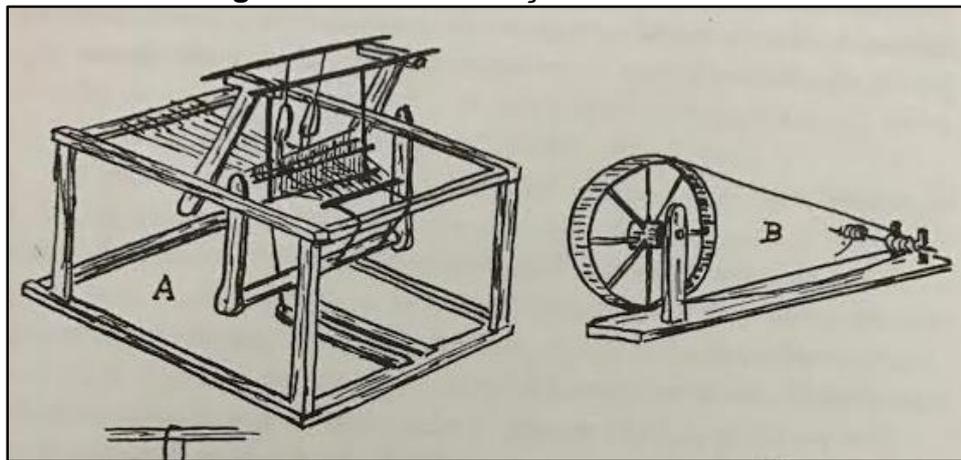
2006). Isso justifica, então, o fato do saber-fazer dessa produção estar mais concentrado em um município da península.

Bunse (1959) detalha todo o processo da técnica da tecelagem. A tecedeira recebia a lã bruta, que era escaldada, lavada e estendida na grama. Após seca, era desfiada, para então ser cardada, transformando-se em manta e, logo ser fiada.

Servem-se es tecedeiras da *roda de fiar* que consiste de banco, roda e fuso. Acionam a roda com a mão direita, fazendo desta forma girar o fuso, enquanto a esquerda tira uma porção de pasta de um balaio, torcendo e distendendo-a até conseguir a espessura exigida; forma-se assim o *fio* que vem sendo enrolado no fuso. [...] O fio enrolado forma um novelo; o fio enovelado é depois tirado do fuso obtendo-se assim as *maçarocas*, que são preparadas em grande número antes de começar o processo da tecelagem. (BUNSE, 1959, p. 44).

Depois, no *tear de liço*, a artesã preparava o urdume, que é o conjunto de fios armados de comprido no tear, entre os quais passavam os fios da trama. Para o urdume, era usado o fio de algodão. Na sequência, ela iniciava a trama, agora sim usando a lã (BUNSE, 1959). O autor ainda traz um desenho exemplificando o *tear de liço* e a *roda de fiar* (Figura 18):

**Figura 18 – Tear de liço e roda de fiar**



Fonte: BUNSE (1959, p. 47).

O tear e a roda de fiar retratados por Bunse são bastante similares (para não dizer iguais) aos registrados na pesquisa de campo (Figura 19):

**Figura 19 – Tear na casa da artesã e ela fazendo o fio na roda de fiar**



Fonte: Produzida pela autora (2016).

Não são apenas os instrumentos que se assemelham: as artesãs entrevistadas descreveram os mesmos procedimentos que Bunse relatou na década de 1950. Ou seja: a produção do *cobertor mostardeiro* é demarcada por uma experiência tradicional; contudo, não pode ser considerada um processo fechado, já que aqui a noção de tradição não é restrita a um legado do passado, “excluindo a possibilidade de que, em alguns aspectos, ela possa também fazer parte integral do presente” (THOMPSON, 2002, p. 162). Thompson (2002) auxilia nesta compreensão ao abordar a tradição a partir de quatro aspectos: hermenêutico, normativo, legitimador e identificador. Segundo o autor, na prática, eles se fundem uns com os outros; porém, ao separá-los e diferenciá-los, tem-se um sentido mais claro do que envolve a existência da tradição.

No aspecto hermenêutico, a tradição é vista como um conjunto de pressupostos de fundo que são aceitos pelos indivíduos na condução de sua vida cotidiana, sendo transmitidos por eles de geração em geração e servindo como uma estrutura mental para entender o mundo. No aspecto normativo, é tida como um conjunto de suposições, crenças e padrões de comportamento trazidos do passado e que servem de indicação para ações do presente, podendo tornar certas práticas rotineiras, realizadas com pouca reflexão, ‘porque sempre foram feitas do mesmo jeito’, ou gerarem práticas tradicionalmente fundamentadas, isto é, que são justificadas com referência à tradição.

A questão dos fundamentos pode ser colocada quando se pergunta a alguém por que acredita em algo ou por que age de certa maneira; e estas crenças ou práticas são tradicionalmente fundamentadas se se responde dizendo:

‘nós **sempre** acreditamos nisso’ ou ‘nós **sempre** agimos assim’, ou de alguma outra forma variante. (THOMPSON, 2002, p. 164, grifos nossos).

O terceiro aspecto da tradição é o legitimador, no qual ela pode, em certas circunstâncias, assumir um caráter político, servindo como base para o exercício do poder e da autoridade. Por fim, tem-se o aspecto identificador, que considera a natureza da tradição para fornecer uma base simbólica na formação de identidades (individuais e coletivas), criando um sentimento de pertença.

A tradição do saber-fazer do *cobertor mostardeiro* está envolvida, principalmente, do aspecto normativo, mas não no sentido de uma justificativa fundamentada, e sim como um padrão a ser seguido, ou seja: como uma prática rotineira. Isso fica claro na fala das artesãs e dos demais entrevistados ao serem abordados sobre a manutenção da mesma técnica, praticamente inalterada ao longo dos anos. Percebem-se justificativas muito similares: “porque **sempre** foi assim”, “**sempre** vi minha mãe fazendo deste mesmo jeito”, “este é o jeito de fazer o *cobertor* desde **sempre**” (Informação verbal, 2016, grifos nossos).

Durante a segunda ida ao evento EXPOINTER, em 2016, foram identificados aproximadamente 15 expositores que estavam comercializando cobertores de lã, alguns no pavilhão de *Produtos, Serviços e Artesanato*, no qual ocorria a EXPOARGS, e outros no da *Agricultura Familiar do RS*. A Figura 20 traz alguns dos cobertores vistos na EXPOINTER:

**Figura 20 – Cobertor confeccionado em Viamão e Caçapava do Sul/RS**



Fonte: Produzida pela autora (2016).

Já a Figura 21 mostra o *cobertor mostardeiro*. Em destaque, a etiqueta de couro que o acompanha e identifica.

**Figura 21 – Cobertor Mostardeiro**



Fonte: Produzida pela autora (2016).

Comparando morfologicamente as peças, identificou-se que alguns cobertores expostos na feira são produzidos com lã tingida (como o com fio laranja da Figura 20). Apesar de não ter nenhum *mostardeiro* assim na EXPOINTER, em Mostardas foram identificadas artesãs que gostam de tecer o cobertor misturando a lã natural com a lã tingida. Em termos de volume, o *cobertor mostardeiro* é maior e mais pesado, o que se dá devido à espessura do fio com qual ele é tecido, e é aí que reside a grande diferença: a manutenção da técnica. Em comparação aos que estavam expostos na EXPOINTER, o *cobertor mostardeiro* é o único em que a artesã é responsável por toda a produção após receber a lã bruta, ou seja: é um processo totalmente artesanal, executado exclusivamente pela artesã desde a lavagem da lã até a finalização do cobertor. Enquanto isso, os demais são confeccionados com uma lã beneficiada em lanifício, que chega ao artesão já fiada, um fio mais fino e pronto para iniciar o urdume.

Cabe aqui uma ponderação: como já foi dito, a produção do *cobertor mostardeiro* não pode ser considerada sob o ponto de vista da pureza cultural. Porém, o seu saber-fazer, a técnica em si, ainda é bastante vedada pelas artesãs. Contudo, mesmo assim, não pode ser tratada como se fosse um campo autônomo, às margens das dinâmicas sociais, já que faz parte de um circuito que não é fechado ou de instâncias e mediações isoladas e, por isso, sofre influência dos outros momentos, quando por exemplo, as artesãs não encontram uma lã de qualidade em Mostardas, pois as raças de ovinos próprias para lã foram substituídas pelas de produção de carne que são mais rentáveis; ou ainda, quando o consumidor não compra mais o *cobertor* “porque não faz frio como antigamente, ele tinha que ser mais fino” (Informação verbal, 2016).

É justamente o fio grosso, fiado pelas próprias artesãs, que é considerado, por muitos, o responsável pela característica que garantiu a fama de ‘calorífico’ ao *cobertor* (LACERDA, 1989). O jornal Zero Hora, em 1992, publicou uma notícia intitulada *Cobertores de Mostardas afastam o frio* (Figura 22):

**Figura 22 – Reportagem jornal Zero Hora 31/05/1992**

**Cobertores de Mostardas afastam o frio**

□ O calor proporcionado pelos mostardeiros até virou ditado popular e sua produção é resultado de um trabalho artesanal

ANGELA BASTOS

**Mostardas** — Lá pelas bandas de Mostardas, cidadezinha litorânea espremida entre o Oceano Atlântico e a Lagoa do Patos, distante 230 quilômetros de Porto Alegre, há um ditado que faz sucesso: “Neste inverno pegue um mostardeiro e aqueça sua cama”. O conselho que é ouvido em todos os cantos da ventosa e fria cidade, não trata de mexericos envolvendo a companhia dos homens que nascem no município de Mostardas, mas sim dos cobertores de lã crua produzidos de forma artesanal pelas mulheres da região.

A atividade, contam os historiadores, está ligada às origens da colonização portuguesa, nos dias de 1740. Saint-Hilaire, numa passagem pela região, e o escritor Simões Lopes Neto, no livro *Casos de Romualdo*, fazem referências à confecção de tais cobertores, as quais eram mais eficazes de esfriar o frio que, contaram eles, fazia a fumaça do cigarro congelar.

Com um dos melhores rebanhos de ovinos do país, responsável por

lã de excelente qualidade, Mostardas atravessa os anos mantendo a genuína tradição. Distribuídos em núcleos de trabalho na sede e interior do município, grupos de mulheres confeccionam, hoje, cobertores, colchas, mantos e ponchos. Creta de com artesãs vivas de atividade. Nos dois artesanatos mantidos pela prefeitura são 56 as tecedeiras. Causadas de dar duro na agricultura, especialmente nas granjas de arroz e lavouras de cebola, as mulheres transformam o ofício em salões que agostam na manutenção das famílias.

**SERENO** — Gerações inteiras de mulheres trabalham como tecedeiras na pequena Mostardas. É fácil

identificar as mais antigas: usam lenços na cabeça amarrados no queixo, calças compridas por baixo dos vestidos ou saias e quase não falam. O único barulho que corta o silêncio do grupo disposto lado a lado é o da roda de fiar. Ou então, quando atiram pilhas e pilhas de lã nos cantos do salão onde passam horas e horas. A presença das pessoas imprecisas em vez de perto à atividade não desocupa ninguém. Se o silêncio é tido como a alma do negócio, a concentração pode ser para as tecedeiras a receita da perfeição e beleza dos produtos.

O trato com a lã começa quando as tecedeiras recebem o produto ainda bruto. Em seguida, o material é escaldado, lavado e estendido no pasto, onde é cortado de sereno para branquear. Após a secagem, a lã é batida e desfiada. Deixar o mais natural possível é prioritário. A obtenção de barras coloridas é um trabalho cuidadoso que não deve ferir o padrão original da própria lã. Fio a fio os fios são desfiados pelas delicadas mãos das tecedeiras. Não menos delicado é o trabalho feito pela roda de fiar. Lentamente vai se formando o fio que, enrolado no fuso, forma o novelo. A partir daí começa propriamente o trabalho de tecelagem, até que as peças sejam colocadas à venda, aquecendo não só o meco do gaticão, como outras regiões frias do Brasil.

**Descendentes de escravos também vão produzir**

A administração de Mostardas pretende inaugurar um terceiro núcleo de artesanato ainda neste semestre. A chefe de gabinete e esposa do prefeito Domingos Antônio Tadeu da Silva Terra (PDT), Graziela de Moura Terra, explica que a localidade de Casca, habitada por com famílias descendentes de escravos, vai sediar o núcleo assim que a Legião Brasileira de Assistência (LBA) liberar a verba prevista. Graziela de Moura Terra está entusiasmada com a possibilidade de colocar os cobertores à venda numa loja de Gramado. Os contatos estão sendo feitos e, em breve, os mostardeiros poderão subir a Serra gaúcha, corra.

Também existe a expectativa de que seja firmo de um negócio com uma empresa carioca para exportar o produto para os Estados Unidos.



Fonte: Reprodução/BASTOS (1992, p. 22).

A reportagem destaca “o calor proporcionado pelos mostardeiros”,

‘Neste inverno pegue um mostardeiro e aqueça a sua cama’. O conselho que é ouvido em todos os cantos da ventosa e fria cidade, não trata de mexericos envolvendo a companhia dos homens que nasce no município de Mostardas, mas sim dos cobertores de lã crua produzidos de forma artesanal pelas mulheres da região. (BASTOS, 1992, p. 22).

Ainda cita a obra de Saint-Hilaire (anteriormente referenciada) e o conto *Cobertorzinho de Mostardas*, do autor regionalista João Simões Lopes Neto (1865 – 1916), publicado em 1914 sob a forma de folhetim em um jornal de Pelotas, junto com outro contos que posteriormente, foram reunidos no livro *Casos de Romualdo* (1914). No conto, Simões Lopes Neto refere-se a um menino mandado à Mostardas para passar uns dias com o padrinho. Na véspera de retornar, fora presenteado pela sua madrinha com um cobertor: “[...] E para mim, expressamente meu, um cobertorzinho [...]. O meu cobertorzinho era pequeno; dava apenas bem para o meu corpo: muito

leve, transparente e felpudinho” (LOPES NETO, 2000, p. 16). Chegando em casa, o pai enviou o menino a Bagé, onde

Fazia frio!... frio!... Que frio que fazia!.. [...]. Meio de gatinhas, pés duros, canelas duras, ombros duros, mãos duras, consegui abrir a canastra e sacar o meu cobertorzinho. Provavelmente eu devia de estar com a cara como uma batata roxa... Tocar no cobertor foi uma satisfação, abri-lo um prazer, estendê-lo sobre meus pelegos, uma alegria; meter-me debaixo dele, um consolo divino... E ferrei num sono de pedra. (LOPES NETO, 2000, p. 17).

O dia seguinte amanhecera abafado, com um calor que só aumentava, o que era tido como esquisito, pois

[...] Nunca se tinha visto um tão curioso calor em junho, entre Santo Antônio e São João, que é o tempo justo em que a geada cura as laranjas e branqueia como farinha, no terreiro e nos telhados. [...] Então, só então, como um raio, foi que me lembrei do meu cobertorzinho! Era ele, só ele, o calor, a quentura da sua lã, que estava causando todo aquele estrupício na cidade. [...] Muito caladinho, apressado, dobrei-o, amarrei-o e atirei-o para o fundo da canastra, que fechei com o cadeado. [...] Daí a pouco começou a abrandar a torreira' foi abrandando; veio a viração da madrugada; já se respirava melhor. [...] Nunca ninguém soube disto. Dias depois, para tirar-lhe as pulgas, estendi o meu cobertorzinho ao sol. Foi o meu prejuízo: combinaram-se a quentura da lã e o calor do astro... e pegou fogo! Quando fui levantar a minha coberta, era pura cinza., e nem fumaça tinha havido! Olhem que era cobertorzinho quente, aquele! (LOPES NETO, 2000, p. 18).

Vale ressaltar que a reportagem acima citada (Figura 22) foi veiculada no jornal Zero Hora a partir de uma iniciativa do poder público municipal por intermédio da primeira-dama do período (1989 – 1992), Graziela Terra. Segundo ela, era enviado “muito material para o Correio do Povo, para Zero Hora, seguido saía matéria” (TERRA, 2016). Abaixo, segue um texto enviado a uma radialista, como sugestão para indicar o *cobertor mostardeiro* como presente para o dia dos pais:

Presente para o papai deve reproduzir o calor do amor que existe no coração do filho. Nada melhor que um cobertor mostardeiro, tecido com carinho e cuidado pelas artesãs de Mostardas, com a pura lã das ovelhas criadas nestes campos.

Garanto que é um presente tão eterno duradouro como amor de um filho.

Os cobertores mostardeiros, macios, quentinhos e aconchegantes, encontram-se à venda na Casa do Artesão, na Rua Júlio de Castilhos, 144, em Porto Alegre, ou ainda, na bucólica antiga Mostardas, a 230 km da Capital, a cidade açoriana da península. (TERRA, 1992).

Pode-se afirmar que ocorreu da sua parte um trabalho de assessoria de imprensa junto a veículos de comunicação do Estado, sugerindo assuntos para que

fossem transformados em notícia, para dar visibilidade ao município e ao *cobertor mostardeiro*.

Desse modo, percebe-se que ocorreu a transmissão de um material simbólico que compõem a tradição do *cobertor mostardeiro*, o qual foi gerado no universo popular, mas também foi fomentado pela política, “seja a política mais ampla, como traço imanente à vida social, quanto a que se define no jogo com o campo da política oficial” (CARDOSO, 2016, p. 114). O que justifica mais uma vez que a relação entre cultura, comunicação e política, que constitui o circuito de produção, circulação e consumo do *cobertor mostardeiro*, deva ser pensada a partir do mapa das mediações de Martín-Barbero.

Nesse universo complexo, a atuação política tende a regular os discursos, principalmente na instância da produção, tendo o poder público municipal como seu principal agente, sem excluir, entretanto, as relações de poder de grupos sociais, como do STR de Mostardas que colaborou com a fundação na Cooperativa dos Povos Tradicionais de Mostardas – COOPTRAM, importante instrumento de valorização do *cobertor mostardeiro*. Para entender a atuação tanto das instituições públicas quanto das privadas em relação à produção do *cobertor mostardeiro* atualmente, foi preciso resgatar e compreender alguns fatos.

Na década de 1950, Bunse (1959) relatou que

Hoje em dia, a tecelagem parece condenada ao desaparecimento. São apenas as velhas que ainda conhecem e praticam o ofício de tecer. E, muitos teares, outrora encontráveis em quase todas as famílias, já não são mais usados. Dizem que o trabalho é muito penoso e não compensa. (BUNSE, 1959, p. 42).

A partir do ano de 1968, a Prefeitura Municipal de Mostardas começou a estimular a produção do artesanato, tanto que foi promulgada a Lei Municipal Nº 130/1968, instituindo a *Escola Artesanal de Mostardas*, para qual foram construídos teares e rocas e adquirida lã do rebanho local, o que possibilitaria o desenvolvimento da atividade em uma escala satisfatória. Esse posicionamento do poder público é visto pelos moradores como uma iniciativa do prefeito da época, Luiz Chaves Martins, considerado um grande incentivador do artesanato (GUEDES, 1990). Durante a pesquisa de campo, não foi possível identificar a real motivação dessa intervenção, mas acredita-se que ocorreu a partir de um diagnóstico que apontou para o desgaste ou até mesmo o fim da tecelagem, como supunha Bunse (1959).

Mesmo com a reconhecida boa vontade do prefeito, a *Escola Artesanal de Mostardas* permaneceu fechada até 1972, quando o poder público municipal uniu seus esforços aos da Legião Brasileira de Assistência – LBA, impulsionando a produção dos *cobertores*. Guedes (1990) informa que, em 1973, “trabalhavam no Artesanato<sup>50</sup> 10 pessoas que de agosto a dezembro produziram 10 cobertores” (GUEDES, 1990, p. 4). A autora ainda cita uma reportagem de Riopardense de Macedo, veiculada no jornal Zero hora em dezembro de 1973:

O Artesanato funciona em duas casas de madeira: a dos fundos é para depósito, lavagem e tintura da lã, na da frente se realizam as outras fases: cardação, fiação e tecelagem. Os prédios foram construídos pela Prefeitura Municipal. Modestos e pequenos são apenas a prova do interesse do atual Prefeito, Sr. Luiz Chaves Martins, para que não morra o centenário Artesanato de Mostardas. Tentara isto já na sua primeira gestão e o conseguiu, como ele dizia: ‘Afinal é o jeito de criar um ofício para as pessoas...’ (RIOPARDENSE DE MACEDO, 1973 apud GUEDES, 1990, p. 4).

Riopardense de Macedo traz uma importante consideração do prefeito: a atividade artesanal é uma alternativa de ofício. É importante realçar que o artesanato em lã em nenhum momento foi citado como uma atividade de lazer pelos entrevistados e, historicamente foi assim pois, como já foi dito, a sua produção parece iniciar para atender as necessidade daqueles que chegavam a Mostardas durante o século XVIII. Posteriormente, torna-se uma atividade regular, assumindo o caráter de indústria caseira voltada para a produção de roupas para escravos, como descreveram Dreys e Saint-Hilaire, no início do século XIX. Segundo documentos oficiais do mesmo período, Mostardas enviava vários produtos para diferentes pontos do Império e também para o estrangeiro. Fuscaldo (1976) informa que em 1869 Mostardas chegou a exportar 20 mil varas de tecido de lã e 8 mil *cobertores*. Esses números revelam a dimensão que essa atividade alcançou, e esse contexto permite entender a posição das artesãs perante à tecelagem, percebida como um trabalho, um meio de gerar renda, jamais como um passatempo. O mais interessante é que durante todo o período da pesquisa de campo não se soube de alguém que tecesse por lazer, ou seja: a produção do *cobertor mostardeiro* está enraizada como um ofício.

Ao questionar as artesãs sobre a razão pela qual elas começaram a tecer e o porquê de já ter havido tanta gente interessada em aprender, o motivo foi o mesmo:

---

<sup>50</sup> Artesanato com letra maiúscula será usado para referir-se ao espaço cedido pela prefeitura às artesãs, pois é deste modo que as artesãs e os moradores o chamam.

trabalho. Terra (1992) reconheceu que o artesanato em lã de Mostardas tinha uma função social muito grande, “pois a ele dedicam-se meia centena de mulheres de baixa renda, muitas delas responsáveis exclusivas, nesta época, pelo sustento de seu lar” (TERRA, 1992). Segundo a artesã Mara Elias, “tinha bastante mulheres que trabalhavam, que se dedicavam para a profissão, tanto pessoas idosas como novas, porque **não existia emprego, emprego era aquilo ali**” (SILVA, 2016, grifos nossos).

Talvez esse contexto ajude explicar outro ponto particular da produção artesanal em Mostardas. Historicamente e de modo geral, o artesanato foi “relegado quase que exclusivamente às mulheres e usado como forma de mantê-las atreladas ao espaço doméstico” (SILVA, 2015, p. 250), raramente sendo reconhecido pelos companheiros das artesãs como um ‘trabalho’. Em pesquisa realizada em um ateliê de tecelagem em Alvorada, Região Metropolitana de Porto Alegre, Eggert *et al.* (2011) constataram que mesmo as mulheres, muitas vezes, mantendo financeiramente suas famílias com a atividade da tecelagem, elas “não se reconhecem como tecelãs e muito menos são reconhecidas pelo seu trabalho” (EGGERT *et al.*, 2011, p. 80). Diferentemente, em Mostardas, a produção do artesanato em lã assumiu o *status* de trabalho, e as mulheres foram reconhecidas como profissionais, independentemente de estarem tecendo em suas residências ou no Artesanato. Ademais, algumas delas contavam com o auxílio de seus maridos para tecer, como é o caso da Dona Orlanda que, na foto abaixo (Figura 23), aparece tecendo ao lado de seu companheiro, Seu Orlando (já falecido).

**Figura 23 – Dona Orlanda e Seu Orlando**



Fonte: TERRA (200-).

Ao conversar com Dona Orlanda, ela contou que sua vó e sua mãe conheciam a ‘lida’ da lã,

[...] Os antigos, todo mundo, sabia tecer né. A minha vó tecia, meu pai falava que ela fazia xergão para sobreviver. A minha mãe fazia toda lida do cobertor, ela lavava a lã, ela cardava, ela fiava, só não tinha o tear, daí ela fazia as bolas de lã e levava para uma senhora, daí a senhora só tecia, então a mãe fazia pra casa, quando as filhas casaram ela cedeu para cada uma [...]. (DUARTE, 2016).

Entretanto, Dona Orlanda não sabia tecer, o que vai ao encontro da colocação de Bunse (1959) de que eram apenas as velhas que conheciam e praticavam a tecelagem. Mas, “um dia, há mais de 40 anos”, vieram avisá-la “que sobrou vaga no Artesanato”, e “aquele tempo tinha uma preferência louca para trabalhar lá porque era difícil o ganho né, **na época era difícil emprego**, daí surgiu isso (o Artesanato)” (DUARTE, 2016, grifos nossos). Assim, foi lá que Dona Orlanda, que não tinha trabalho fixo, aprendeu a fazer o *cobertor mostardeiro* e conquistou um ofício. Como aprendiz, ela iniciou ocupando-se com o preparo da lã (lavar, cardar e fiar), para só após dedicar-se à tecelagem. Depois de algum tempo (não especificado por ela), deixou o Artesanato e passou a tecer em casa, junto com mais duas artesãs, formando “tipo uma sociedade” (DUARTE, 2016).

Segundo Dona Orlanda, para além das mulheres envolvidas diretamente no Artesanato, a LBA proporcionava cursos ensinando todo o processo a quem tivesse o interesse de aprender. Ao conversar, seja especificamente com as artesãs, seja com os moradores em geral, percebeu-se que quando se fala desse período, bem como da transmissão do saber-fazer do *cobertor*, sempre se destaca a figura de Gersulina dos Santos Motta, carinhosamente e respeitosamente chamada por todos de Comadre Sulina (Figura 24).

**Figura 24 – Comadre Sulina cardando lã**



Fonte: GASTAL (2009).

Para Guedes (1990), “não há como falar em *Cobertores Mostardeiros* sem mencionar Dona Gersulina dos Santos Motta, figura terna, quase toda vida de experiência na confecção dos cobertores” (GUEDES, 1990, p. 4). Mesquita (2009) informa que a sua lápide tem a seguinte mensagem: “Por este século de vida, tecendo a nossa história. A homenagem do Poder Público Municipal a guardiã de nosso artesanato”. Comadre Sulina foi instrutora de artesanato em lã no espaço que era oferecido pela prefeitura. Durante a pesquisa de campo em Mostardas, foi comum escutar que “a maioria das artesãs aprenderam com ela, e se não foi com ela, foi com a filha dela”, “quem sabe fazer o *cobertor* hoje aprendeu com a Comadre Sulina ou com quem ela ensinou” (Informação verbal, 2015). Por isso, ela é reconhecida como a guardiã deste artesanato.

A nossa mãe sobre o artesanato do cobertor foi uma senhora, a Vó Sulina [...]. Ela que foi uma das tecelãs que já pegou essa linha do cobertor dos ancestrais dela e continuou [...]. A Vó Sulina morreu com uma idade bem avançada, e sempre produzindo. (Informação verbal, 2016).

O artesanato em lã de Mostardas, por muito tempo, desenvolveu-se em torno da figura da Comadre Sulina, sendo possível dizer que a sua imagem integra a memória coletiva dos mostardenses, legitimada por eles como a principal agente de manutenção do saber-fazer do *cobertor* até hoje. Admite-se, assim, a importância que um determinado ator pode assumir em um circuito de produção ao potencializar as capacidades, mobilizando-as em prol dos interesses comuns. Quando essas capacidades são particulares, isto é, resultantes da relação entre o patrimônio natural e o patrimônio histórico-cultural de um território, correspondem ao que Pecqueur (2005) denominou de recursos específicos. No caso do *cobertor mostardeiro*, identifica-se, por exemplo, como um dos recursos, a combinação entre a lã (considerada diferente devido à salinidade do pasto que as ovelhas consomem) e o saber-fazer.

O reconhecimento dessas especificidades por parte da Comadre Sulina denota mais uma vez que este artesanato é demarcado por uma experiência tradicional – mas isso não exclui um olhar atento às reconfigurações da sua produção, bem como as suas interações. Nesse sentido, é importante lembrar que a atuação da Comadre Sulina estava atrelada ao apoio da prefeitura. Essa posição evita uma visão romântica da cultura popular e assume o seu caráter dinâmico decorrente, principalmente, das relações que estabelece com o campo político e o mercado.

Em 1988, a Comadre Sulina faleceu. Neste mesmo ano, o Artesanato mudou-se das duas casas de madeira, “para um moderno prédio” (GUEDES, 1990, p. 4), construído em uma área doada pelo então prefeito Telmo Lemos. Na nova sede, trabalhavam “18 funcionários com 3 teares e 5 rocas, gastando em média 205 kg de lã por mês para tecer 43 cobertores” (GUEDES, 1990, p. 4). Guedes continua afirmando que o sucesso da produção artesanal era tanto que o prefeito que assumiu no ano seguinte, Domingos Antônio Tadeu da Silva Terra, nomeou uma comissão para tratar da produção artesanal, cujos objetivos eram: criar uma cooperativa, adquirir 10 toneladas de lã para distribuir entre as artesãs da sede e do interior e fazer convênios com a FGTAS para empréstimo de equipamentos, entre outros.

Segundo reportagem veiculada no jornal Freguesia das Águas, dirigido pela então primeira-dama, Graziela Terra, o prefeito Antônio Terra introduziu à produção artesanal uma visão empresarial, “convicto de que o *cobertor mostardeiro*, famoso em todo o Rio Grande do Sul, poderia tornar-se uma grande fonte de rendimentos para o município” (TERRA, 1990, p. 9). Para alguns moradores, “o Prefeito Terra deu atenção especial ao *cobertor*” (Informação verbal, 2016); “aquele homem fazia força” (DUARTE, 2016), tanto que em agosto de 1990, novamente com o apoio do poder público municipal, foi inaugurado outro Artesanato, localizado em uma das zonas mais carentes da cidade, “para o novo prédio foram treinadas 20 outras artesãs, com idades oscilando entre os 17 e 55 anos, o que prova a nova mentalidade: trabalhar com lã não é só para idosas” (TERRA, 1990, p. 9). Terra (1990) informa que em novembro daquele ano o ‘novo Artesanato’ já estava produzindo 67 cobertores e utilizando 600 kg de lã por mês.

Para compreender a atuação do poder público municipal em relação à produção dos *cobertores*, deve-se levar em consideração que não se tratava apenas um apoio superficial: “a prefeitura dava luz, dava água, dava lenha para lavar” (DUARTE, 2016). Também havia, entretanto, uma interferência que se deu de modo regulatório, a fim de garantir que a ordem em construção fosse de fato instituída. Por isso, a prefeitura passou a intermediar a compra de uma quantidade de lã maior e aumentou o número de artesãs (que passaram a ser pagas de acordo com a quantidade produzida). Ademais, ainda houve uma tentativa direta de alterar a produção, a fim de atender às demandas dos consumidores, ao ser lançado um cobertor “mais leve. O produto, com a mesma proteção que os modelos tradicionais, foi obtido usando um ponto de fio com maior encosto de lã e uma batida mais leve” (CORREIO DO POVO, 2000). O modelo foi chamado de manta, “porque ficou mais leve e tudo, dava mais para meia estação, mais fácil de guardar e tudo” (TERRA, 2016). Entretanto, por ser considerado “mais difícil fiar fininho, mais complicado. [...] mais fácil fazer o grosso que vai mais rápido” (DUARTE, 2016), as artesãs não deram continuidade à sua confecção.

Levando em consideração “que todo incentivo no artesanato não teria razão de ser se não houvesse divulgação e comercialização” (GUEDES, 1990, p. 4), observa-se que a interferência da prefeitura não ocorreu apenas no âmbito da produção, sendo também uma espécie de intermediário, responsável pela inserção do grupo no circuito comercial. Nesse sentido, três de suas ações foram tidas como primordiais para

alavancar as vendas e a divulgação do *cobertor* durante os anos 1990: i) participação em feiras de outros municípios; ii) construção de um quiosque para comercialização na praça central da cidade; e iii) criação da Exposição e Feira de Ovinos e Artesanato – OVEARTE.

Sobre as feiras, Dona Orlanda, por exemplo, citou as idas à EXPOINTER e a feiras no *Shopping DC Navegantes*, em Porto Alegre, nas quais eram levados para comercialização *cobertores* de várias artesãs de Mostardas, independentemente de serem produzidos nos Artesanatos apoiados pela prefeitura ou nas casas das artesãs. Nessa época, Dona Orlanda mesmo já não fazia mais parte do Artesanato, mas como ela, junto com seu marido, Seu Orlando, eram tidos como referência em termos de produção do *cobertor*, eram convidados para ir.

Dona Orlanda refere-se a esses momentos com muito saudosismo. Em poucos minutos de conversa, ela narrou muitas das suas lembranças, sempre afirmando o quanto “se divertia” (DUARTE, 2016). Ela comentou sobre várias pessoas que teve a oportunidade de conhecer, entre elas o então governador do Estado, Olívio Dutra: “[...] e aí a gente estava assim no tear, eu e o nego, e ele sentou perto de mim. E depois que ele saiu queriam saber o que que ele estava conversando comigo que ele estava bem pertinho, conversando bem baixinho” (DUARTE, 2016). Para Dona Orlanda, a participação nesses espaços foi oportunidade de vivências únicas. A ocasião com o governador, por exemplo, foi citada em todos os encontros realizados com ela durante a pesquisa: “afinal quando eu ia imaginar que ia conhecer o Governador?” (DUARTE, 2016). Neste caso, a importância do *cobertor* não se justifica apenas pelo ganho econômico, mas por aquilo que pode proporcionar em termos de fortalecimento do sujeito em um espaço de participação social, envolvendo aspectos cognitivos e afetivos.

A antiga artesã também relatou que nas feiras do DC Navegantes, o tear chegou a ser levado para demonstrar a técnica:

Eu era só para apresentar tecendo, a gente levou o tear para Porto Alegre. Eu estava em casa, eu já estava em casa, aqui eu já estou há 30 anos. Mas acontece que eles pegavam nós pra levar. Então o falecido, ele montava o tear né [...] Eles iam e levavam numa Kombi, pra ver o trabalho que dava, desmontava tudo e levava numa Kombi, chegava lá e montava. (DUARTE, 2016).

Entende-se que havia um esforço por parte da prefeitura em divulgar o *cobertor mostardeiro* e o seu saber-fazer, pois com certeza seria mais cômodo transportar apenas os *cobertores*. Entretanto o tear também era levado e, devido ao seu tamanho, tinha que ser carregado desmontado para ser montado no pavilhão, responsabilidade que cabia ao Seu Orlando, que também era o parceiro de Dona Orlanda para tecer na feira, já que o tear necessitava de 2 pessoas. Ela lembra que “teve tarde que nós vendíamos 10 cobertor[es], eu não, por que eu era só no tear, eu e ele era só no tear” (DUARTE, 2016). A comercialização, no geral, era realizada por funcionários da prefeitura.

Ela também recordou que, “para querer ver o povo, era começar a tecer. [...] fiz um cobertor lá mesmo e vendi, eu tecendo pra apresentar e vendi” (DUARTE, 2016). No primeiro ano de participação no DC Navegantes, ela contou que foram vendidos todos os *cobertores*, mas ressaltou:

[...] Sabe como que é essas colegas, umas mais esganadas que as outras, botaram de tudo né, cobertor barato, caro. Na segunda vez, como a gente tinha vendido bastante, colocaram o preço mais caro e volto[u] tudo [...] Dessa vez, eu fiz dois na feira e vendi, não podia deixar o tear limpo, as pessoas queriam ver. Mas os cobertores dessa vez volto [sic], porque colocaram só os caros, daí volto [sic] os delas, os meus eu vendi tudo. (DUARTE, 2016).

Essa fala demonstra que não havia unidade entre as artesãs, o que parece se estender até hoje, pois ouviu-se que “a individualidade predomina, não pensam como grupo” (Informação verbal, 2015). Sobre o período da feira, poderia se levantar um questionamento a respeito da atuação da prefeitura: não poderia ter colaborado com a formação de uma coletividade? Nesse sentido, Borges (2011) afirma que o ator externo deve “ser um facilitador das conversas, um estimulador das descobertas, mas nunca com a receita pronta. A ‘descoberta’ tem de ser compartilhada, caso contrário não é absorvida pelo artesão: não ‘bate’, não há identificação” (BORGES, 2011, p. 143). Sabe-se que a prefeitura regulava a produção do *cobertor* no Artesanato; no entanto, entende-se que as suas decisões eram tomadas seguindo um modelo vertical, hierárquico e tradicional, buscando atender a visão empresarial introduzida pelo prefeito Antônio Terra, o que possivelmente contribuiu com a exclusão da possibilidade de um debate horizontal e a construção de processo mais participativo, no qual as artesãs buscariam, juntas, atingir objetivos coletivamente definidos.

Hoje os *cobertores* não são mais levados a feiras com o apoio da prefeitura; Buscando entender qual a razão dessa situação, teve-se como resposta que

[...] As coisas apertaram, na prefeitura não se importaram mais, acho que perderam o vínculo né. [...] No DC, lá mesmo eles mandavam o convite pra prefeitura. Na EXPOINTER mesmo [...] eles perderam o vínculo. As últimas vezes que fui, foi por intermédio dos quilombos, eu fui três vezes pelos quilombos. (DUARTE, 2016).

Outro fato tido como relevante para a comercialização dos *cobertores* foi a instalação de um quiosque na praça central da cidade. A sua construção foi noticiada em 28 de março de 1990, no jornal Freguesias das Águas (Figura 25):

**Figura 25 – Reportagem jornal Freguesias das Águas, 28/03/1990**



Fonte: Reprodução/TERRA (1990a, p. 1).

A notícia intitulada *Valorizando o que é nosso* expõe a finalidade do espaço: dar valor ao que é produzido no município de modo artesanal, especialmente os *cobertores*. Ela ainda vem acompanhada de uma ilustração do projeto do quiosque e da descrição dos materiais que serão utilizados em sua construção. O local também foi divulgado no jornal Zero Hora, em 11 de novembro de 1990. Ao mencionar os *cobertores*, informaram que não

[...] Só a produção está sendo cuidada, como também a venda. Por isso, foi construído na Praça Central (Luiz Martins) um quiosque que proporcionará

aos visitantes maior conhecimento sobre a economia e a cultura da cidade e a aquisição de peças de artesanato. Os cobertores *mostardeiros* estão custando entre Cr\$ 6 mil e Cr\$ 13 mil. E os ponchos, verdadeiras obras de arte, custam em média Cr\$ 10 mil. (ZERO HORA, 1990, [s.p.]).

O espaço recebeu o nome de Quiosque Municipal Comadre Sulina, fazendo uma homenagem à guardião do artesanato mostardeiro (Figura 26):

**Figura 26 – Quiosque Comadre Sulina**



Fonte: MESQUITA (2009).

Por muito tempo, o Quiosque foi o ponto de referência para a compra do *cobertor mostardeiro*: “quando os turistas chegavam na cidade e queriam cobertor, era só indicar o Quiosque na Praça da Igreja” (Informação verbal, 2016). Além de ser um local de fácil localização, ainda se mantinha aberto aos sábados e domingos, atendendo aos turistas que chegavam tanto em busca de trilhas quanto pelas praias de Mostardas. Entretanto, depois de 2010, o Quiosque acabou sendo fechado e as vendas foram transferidas para a Casa da Cultura. Segundo o vereador André Soares, “[...] o município na época resolveu...resolveu tirar dali por questão de funcionários, enfim mantinha a Casa de Cultura aberta e mantinha ali também, não tinha condições de manter os dois locais no final de semana abertos, e aí passou para lá [...]” (SOARES, 2016).

A Casa da Cultura (Figura 27) está localizada em um prédio de arquitetura açoriana construído no início do século XIX, no qual funcionava uma escola. Nele também está estabelecida a Biblioteca Pública Municipal Dr. Mathias José Velho.

**Figura 27 – Casa de Cultura**

Fonte: Produzida pela autora (2016).

A Casa de Cultura, assim como o Quiosque, está localizada na região central da cidade. Ademais, internamente, abriga a Sala Açoriana, que conta com um acervo histórico sobre os primeiros imigrantes da região (Figura 28).

**Figura 28 – Parte da exposição da Sala Açoriana**

Fonte: Produzida pela autora (2016).

A mudança do ponto de comercialização do *cobertor* não repercutiria tão negativamente entre os entrevistados, se não fosse pelo fato de o espaço de venda permanecer fechado durante os finais de semana. Mesmo com o *Guia de atrativos turísticos e culturais de Mostardas* indicando que o horário de funcionamento da Casa de Cultura é de segunda à sexta das 8 horas às 11 horas e 30 minutos, e das 13 horas às 16 horas e 30 minutos; e nos sábados, domingos e feriados, das 9 horas às 11 horas e 30 minutos, e das 13 horas às 16 horas e 30 minutos (SECRETARIA DE TURISMO MOSTARDAS, 2015), o lugar não abre. Assim, ao falar sobre o fechamento do Quiosque (tanto com as artesãs quanto com os moradores), a reação é a mesma:

Hoje eu vendo na Casa de Cultura, mas de primeiro era no Quiosque, onde a gente vendia, vendia mesmo, que nós tinha que fazer até em casa porque não dava conta, ele era na Praça [...]. Ali nós vendia, depois **tiraram dali e mudou tudo**, tiraram as funcionárias velha[s], que atendiam que a prefeitura doava para nós. Hoje tem vendedora, mas não é as mesma[s] que tinham mais experiência, que conhecia[m] o trabalho, a dificuldade do trabalho, faziam bastante comentário de como funcionava. O pessoal passava por ali, e **como era de vidro chamava atenção do povo**, povo **olhava e chegava e terminava levando**. (SILVA, 2016, grifos nossos).

Aquilo **foi um horror** [...] Tempo de praia sempre vêm os turistas e eles compram [...] Agora, sábado e domingo fecha, não tem onde as pessoas ir. Me disseram, **se não fosse fechado, saía alguma coisa**. (DUARTE, 2016, grifos nossos).

Isso **foi uma pá de cauda no cobertor**, realmente. Mas é aquela história, se tu não te vincular um pouco à história do teu lugar, se tu fica só na questão da política a tua administração encolhe. Tem que pegar um pouco de raiz. (TERRA, 2016, grifos nossos).

Isso **foi terrível**, foi nessa gestão, neste governo. Não, não foi neste governo, foi no governo anterior que retirou. E uma das críticas da campanha que a gente fazia era retirada do Quiosque dali, ter ido para **Casa de Cultura que diminuiu o movimento**. [...] O **Quiosque** foi colocado ali [...] que era para dar o **destaque merecido ao cobertor**, era a vitrine. Daí no momento que o prefeito tirou dali e colocou na Casa de Cultura, claro ficou apagado e essa gestão que tinha criticado, quando assumiu o governo não levou para lá de novo, deixou ali. (Informação verbal, 2016, grifos nossos).

Segundo os entrevistados, muitas das artesãs consideram que depois do fechamento do Quiosque Comadre Sulina “parou as vendas”, “decaiu muito”, “o lugar ali era mais público, se vendia muito mais” (Informação verbal, 2016). Para o Vereador André,

[...] O turista que vem, vai na praça, né. Tu procura, tu chega na cidade pequena, tu procura a torre da igreja, para tu visualizar onde é a praça. Então assim, a nossa igreja tem um valor histórico também, e é bastante visitada, então ficava uma coisa mais centralizada, assim. Então, eu lamento que tenha saído dali mas eu sei que elas reclamam muito disto, que perderam muitos clientes porque mudou o local de venda. (SOARES, 2016).

Luizinha, funcionária antiga da Casa de Cultura, considerou que, além da mudança de local, um dos motivos para a queda das vendas “é a falta de cartão. A gente vende aqui há muito tempo e decaiu muito. Depois que começou esse cartão entrar em tudo que é setor, em tudo que é assim comércio, caiu muito” (SANTOS, 2016). Ela citou vários exemplos de turistas que tinham interesse em comprar o *cobertor* e não o fizeram pela ausência dessa possibilidade de pagamento, o que demonstra, mais uma vez, que, por mais tradicional que seja a produção de um artesanato, não está à margem do capitalismo. Luizinha comentou ainda que já foi

insistido para as artesãs disporem coletivamente de uma máquina de passar cartão, mas não houve interesse.

Aos turistas que chegam em Mostardas, durante o final de semana, cabe recorrer às informações dos moradores para ir até a casa de uma artesã, contando com a sorte dela ainda ter um *cobertor*. Ou tem a opção de passar na *Casa do Turista*, um negócio de propriedade privada, que oferece informações turísticas, passeios, lanches durante à tarde e à noite, localizado na avenida principal de Mostardas, o que facilita o acesso e atende à demanda de turistas que chegam ao município (Figura 29).

**Figura 29 – Casa do Turista, em destaque a sua placa de divulgação**



Fonte: Produzida pela autora (2016).

Internamente, a *Casa do Turista* tem um espaço destinado à comercialização de *suvenires* industrializados (camisetas) e peças artesanais produzidas em lã, como os *cobertores mostardeiros*, trabalhos em patchwork e miniaturas de aves da região (Figura 30).

**Figura 30 – Casa do Turista: espaço destinado à comercialização**



Fonte: Produzida pela autora (2016).

A atendente do local afirmou que os moradores não costumam olhar os produtos. No entanto, eles são destaque entre os turistas “que sempre levam alguma lembrança”. Ela reiterou dizendo “que os *cobertores* são consumidos apenas por turistas” e completou: “até porque acho que, quem mora em Mostardas tem *cobertor*, e como ele dura pra vida toda, não vai comprar de novo” (Informação verbal, 2016).

Um outro ponto que chamou atenção durante a permanência em Mostardas foi uma loja, no centro, denominada *Artesanato 3 Marias*, instalada em uma casa de arquitetura açoriana. Ao perguntar se ali era vendido o *cobertor*, foi informada de que não, tendo sido indicada a Casa de Cultura. Essa loja, na verdade, causou surpresa: apesar de seu nome, parece não vender produtos artesanais – ao menos não havia nenhum exposto.

Também se observou que, na mesma praça em que está localizado o Quiosque da Comadre Sulina, há a *Casa dos Artesãos* (Figura 31), de responsabilidade dos próprios artesãos que dividem entre si as despesas do espaço.

**Figura 31 – Casa dos Artesãos**

Fonte: Produzida pela autora (2016).

Na *Casa dos Artesãos* não havia nenhum *cobertor*, não havia nenhuma peça confeccionada em lã, confirmando a informação repassada pelo Vereador André: “se tu for aí na praça tem aquele quiosque que vende de tudo, menos lã, menos produto de lã, que é o...vamos dizer assim...que é o nosso carro chefe do artesanato” (SOARES, 2016).

Na realidade, seguindo a descrição da Portaria Nº 29/2010 da SCS/MDIC, que define a base conceitual do artesanato brasileiro, a maior parte da produção ali exposta (Figura 32) se enquadra como trabalho manual, e não como artesanato. Ademais, observa-se que, no geral, são peças confeccionadas a partir de moldes pré-definidos e materiais industrializados, sendo produtos baseados em cópias, sem valor histórico e cultural que identifique a sua região de origem ou o artesão que o produziu.

**Figura 32 – Casa dos Artesãos: produtos comercializados**

Fonte: Produzida pela autora (2016).

Completando o tripé de ações da prefeitura para alavancar a divulgação e a comercialização do *cobertor mostardeiro*, cita-se a criação da OVEARTE, em 1990. Em 25 de outubro de 1990, o jornal Freguesia das Águas deu destaque de capa à OVEARTE, apresentado aos mostardenses como uma “festa pra ninguém botar defeito” (Figura 33).

**Figura 33 – Capa jornal Freguesia das Águas 25/10/1990**



Fonte: Reprodução/TERRA (1990b, p. 1).

Conforme a reportagem, a I OVEARTE visava, “principalmente, dar maior incentivo à ovinocultura e divulgar o artesanato em lã deste município, que tem como carro chefe o famoso cobertor mostardeiro” (TERRA, 1990b, p. 5). Também informa que o evento estava sendo preparado, com muito cuidado, sob a liderança do prefeito Antônio Terra, e ainda pede a colaboração de todos os residentes para se engajarem na sua preparação, “limpando os terrenos, melhorando as calçadas e plantando flores” (TERRA, 1990b, p. 5). Isso tudo, segundo o Prefeito, com a finalidade de “esperar os visitantes com muitas flores, carinho e hospitalidade” (TERRA, 1990b, p. 5), ou seja: há um convite para os moradores colaborarem com a projeção de uma imagem positiva do município aos visitantes.

É importante saber que nesse período o acesso à Mostardas estava sendo asfaltado. Segundo o prefeito (TERRA, 1990b), o município estava deixando o

isolamento e o ostracismo, que fora forçado devido à insegurança do seu acesso rodoviário, para se preparar para um futuro melhor:

[...] Nesse futuro temos que incluir, obrigatoriamente, **o turismo**, ainda mais levando em conta a nossa **proximidade de Porto Alegre**, a **beleza desses campos**, a **fama do cobertor mostardeiro** e o **estilo típico açoriano das construções** centrais da cidade. (TERRA, 1990b, p. 5, grifos nosso).

Percebe-se que o prefeito cita aquilo que é particular do município, reconhecendo que a proximidade com a capital do Estado, a venustidade das suas planícies, a produção do *cobertor* e a arquitetura açoriana poderiam deixar de ser recursos para se tornarem ativos (PECQUEUR, 2005), contribuindo, assim, com o desenvolvimento do turismo. É nesta mesma perspectiva de potencializar o que é específico de Mostardas que foi criada a OVEARTE, para ser a festa da ovelha e do artesanato, como traduz a arte de seu folder de divulgação, ao trazer o desenho de uma roca e de um *cobertor* estendido, sobre o qual estão duas ovelhas e tendo ao fundo uma construção de arquitetura açoriana (Figura 34).

**Figura 34 – Folder de divulgação da I OVEARTE**



Fonte: Reprodução/JACOBSEN (2010, p. 53).

Em 22 de novembro de 1990, a OVEARTE voltou a ser destaque no jornal Freguesia das Águas (Figura 35). A manchete destacou a apresentação das Cavalhadas, uma representação teatral baseada em torneios medievais, que tinham como objetivo reviver as vitórias de cristãos sobre os mouros. Essa era uma prática muito comum na Espanha e em Portugal, tendo sido trazida ao Brasil pelos portugueses.

Figura 35 – Capa jornal Freguesia das Águas 22/11/1990



Fonte: Reprodução/TERRA (1990c, p. 1).

No interior do jornal havia um encarte especial, dedicado ao evento (Figura 36).

**Figura 36 – Encarte especial jornal Freguesia das Águas 22/11/1990**

JORNAL FREGUESIA DAS ÁGUAS ENCARTE ESPECIAL 22 DE NOVEMBRO DE 1990

## I OVEARTE DE MOSTARDAS

### O Cobertorzinho de Mostardas

Simões Lopes Neto  
Lino Costa de Romão (Ilustração)



Eu trabalhava para Mostardas, e assim que me desliguei, fui para o Rio de Janeiro, onde fiquei um tempo e depois voltei para Mostardas, onde fiquei mais tempo do que no Rio. Eu não queria voltar para Mostardas, mas não tinha outra opção. Eu não queria voltar para Mostardas, mas não tinha outra opção. Eu não queria voltar para Mostardas, mas não tinha outra opção. Eu não queria voltar para Mostardas, mas não tinha outra opção.

De mais de 20 anos de experiência em produção de Cobertorzinhos Mostardas, Simões Lopes Neto conta que a produção é muito simples, mas exige muita atenção. Ele começou a trabalhar na fábrica em 1968 e desde então tem acompanhado o crescimento da empresa. Segundo ele, a produção de Cobertorzinhos Mostardas é um trabalho árduo, mas muito gratificante.

**De mais de 20 anos de experiência em produção de Cobertorzinhos Mostardas, Simões Lopes Neto conta que a produção é muito simples, mas exige muita atenção. Ele começou a trabalhar na fábrica em 1968 e desde então tem acompanhado o crescimento da empresa. Segundo ele, a produção de Cobertorzinhos Mostardas é um trabalho árduo, mas muito gratificante.**

**De mais de 20 anos de experiência em produção de Cobertorzinhos Mostardas, Simões Lopes Neto conta que a produção é muito simples, mas exige muita atenção. Ele começou a trabalhar na fábrica em 1968 e desde então tem acompanhado o crescimento da empresa. Segundo ele, a produção de Cobertorzinhos Mostardas é um trabalho árduo, mas muito gratificante.**

JORNAL FREGUESIA DAS ÁGUAS ENCARTE ESPECIAL 22 DE NOVEMBRO DE 1990

## I OVEARTE DE MOSTARDAS

### A HISTÓRIA DA LÃ

Um grande rebanho

Uma quantidade de conforto

Após o término da produção de lã, os produtores de lã de Cordeiros de Mostardas estão se preparando para a produção de lã de Cordeiros de Mostardas. A produção de lã de Cordeiros de Mostardas é um trabalho árduo, mas muito gratificante. Segundo os produtores, a produção de lã de Cordeiros de Mostardas é um trabalho árduo, mas muito gratificante. Segundo os produtores, a produção de lã de Cordeiros de Mostardas é um trabalho árduo, mas muito gratificante.

**Após o término da produção de lã, os produtores de lã de Cordeiros de Mostardas estão se preparando para a produção de lã de Cordeiros de Mostardas. A produção de lã de Cordeiros de Mostardas é um trabalho árduo, mas muito gratificante. Segundo os produtores, a produção de lã de Cordeiros de Mostardas é um trabalho árduo, mas muito gratificante.**

**Após o término da produção de lã, os produtores de lã de Cordeiros de Mostardas estão se preparando para a produção de lã de Cordeiros de Mostardas. A produção de lã de Cordeiros de Mostardas é um trabalho árduo, mas muito gratificante. Segundo os produtores, a produção de lã de Cordeiros de Mostardas é um trabalho árduo, mas muito gratificante.**

**MASAL** Ind. de Máquinas Agrícolas  
Carroças agrícolas - tratores - retro-escavadeiras - Guindastes - Bunches - Carregadeiras  
EM DEZEMBRO, na OVEARTE, entregando o DINDINHO MUNICIPAL.  
Rua Affonso Camargo, 2 - São Antônio da Patrulha - RS

**Instaladora Elétrica Ltda**  
Reformas em Transformadores  
Construção de Redes AT e BT e Venda de Materiais Elétricos.  
Rua Santa Catarina, 947 - Fone: 154 - Mostardas - RS

JORNAL FREGUESIA DAS ÁGUAS ENCARTE ESPECIAL 22 DE NOVEMBRO DE 1990

## I OVEARTE DE MOSTARDAS

### Corbortor Mostardeiro: Não existe nada igual



Corbortor Mostardeiro: Não existe nada igual. Este artigo descreve a importância da produção de lã de Cordeiros de Mostardas para a indústria têxtil. A lã de Cordeiros de Mostardas é conhecida por sua qualidade superior e é usada na produção de diversos tipos de tecidos. Segundo os produtores, a produção de lã de Cordeiros de Mostardas é um trabalho árduo, mas muito gratificante. Segundo os produtores, a produção de lã de Cordeiros de Mostardas é um trabalho árduo, mas muito gratificante.

**Corbortor Mostardeiro: Não existe nada igual. Este artigo descreve a importância da produção de lã de Cordeiros de Mostardas para a indústria têxtil. A lã de Cordeiros de Mostardas é conhecida por sua qualidade superior e é usada na produção de diversos tipos de tecidos. Segundo os produtores, a produção de lã de Cordeiros de Mostardas é um trabalho árduo, mas muito gratificante. Segundo os produtores, a produção de lã de Cordeiros de Mostardas é um trabalho árduo, mas muito gratificante.**

**Corbortor Mostardeiro: Não existe nada igual. Este artigo descreve a importância da produção de lã de Cordeiros de Mostardas para a indústria têxtil. A lã de Cordeiros de Mostardas é conhecida por sua qualidade superior e é usada na produção de diversos tipos de tecidos. Segundo os produtores, a produção de lã de Cordeiros de Mostardas é um trabalho árduo, mas muito gratificante. Segundo os produtores, a produção de lã de Cordeiros de Mostardas é um trabalho árduo, mas muito gratificante.**

**Corbortor Mostardeiro: Não existe nada igual. Este artigo descreve a importância da produção de lã de Cordeiros de Mostardas para a indústria têxtil. A lã de Cordeiros de Mostardas é conhecida por sua qualidade superior e é usada na produção de diversos tipos de tecidos. Segundo os produtores, a produção de lã de Cordeiros de Mostardas é um trabalho árduo, mas muito gratificante. Segundo os produtores, a produção de lã de Cordeiros de Mostardas é um trabalho árduo, mas muito gratificante.**

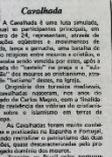
**Corbortor Mostardeiro: Não existe nada igual. Este artigo descreve a importância da produção de lã de Cordeiros de Mostardas para a indústria têxtil. A lã de Cordeiros de Mostardas é conhecida por sua qualidade superior e é usada na produção de diversos tipos de tecidos. Segundo os produtores, a produção de lã de Cordeiros de Mostardas é um trabalho árduo, mas muito gratificante. Segundo os produtores, a produção de lã de Cordeiros de Mostardas é um trabalho árduo, mas muito gratificante.**

JORNAL FREGUESIA DAS ÁGUAS ENCARTE ESPECIAL 22 DE NOVEMBRO DE 1990

## I OVEARTE DE MOSTARDAS

### Cavalhadas: Ovearte revive a tradição

Maria Guades Falcão



Cavalhadas: Ovearte revive a tradição. Este artigo relata a realização de uma tradicional cavalhada em Mostardas, um evento que celebra a cultura local e a história da região. Segundo os organizadores, a cavalhada é um trabalho árduo, mas muito gratificante. Segundo os organizadores, a cavalhada é um trabalho árduo, mas muito gratificante.

**Cavalhadas: Ovearte revive a tradição. Este artigo relata a realização de uma tradicional cavalhada em Mostardas, um evento que celebra a cultura local e a história da região. Segundo os organizadores, a cavalhada é um trabalho árduo, mas muito gratificante. Segundo os organizadores, a cavalhada é um trabalho árduo, mas muito gratificante.**

**Cavalhadas: Ovearte revive a tradição. Este artigo relata a realização de uma tradicional cavalhada em Mostardas, um evento que celebra a cultura local e a história da região. Segundo os organizadores, a cavalhada é um trabalho árduo, mas muito gratificante. Segundo os organizadores, a cavalhada é um trabalho árduo, mas muito gratificante.**

**Cavalhadas: Ovearte revive a tradição. Este artigo relata a realização de uma tradicional cavalhada em Mostardas, um evento que celebra a cultura local e a história da região. Segundo os organizadores, a cavalhada é um trabalho árduo, mas muito gratificante. Segundo os organizadores, a cavalhada é um trabalho árduo, mas muito gratificante.**

**Cavalhadas: Ovearte revive a tradição. Este artigo relata a realização de uma tradicional cavalhada em Mostardas, um evento que celebra a cultura local e a história da região. Segundo os organizadores, a cavalhada é um trabalho árduo, mas muito gratificante. Segundo os organizadores, a cavalhada é um trabalho árduo, mas muito gratificante.**

**CAMAN** L.TDA  
MATRIZ: Santo Antônio da Patrulha  
FONE 01: Dindim - RS Rua 11 de Abril, 662. Fone (051) 165.317 - Mostardas - RS  
CAMAN no todo de Mostardas na Ovearte

**SESSIN TRATORES PEÇAS E SERVIÇOS LTDA**  
ESPECIALIZADA EM REPARAÇÕES E PEÇAS PARA MÁQUINAS AGRÍCOLAS  
ATENDE AS PRETENSÕES DO LITORAL NOROCCIDENTAL  
Av. Brasil, 61, Fone 42.239, Porto Alegre - RS

A primeira página do encarte é destinada ao conto de Simões Lopes Neto, Cobertorzinho de Mostardas (apresentado anteriormente nesta dissertação). A segunda página apresenta a história da lã, sendo um artigo adaptado de uma publicação internacional, não fazendo, assim, nenhuma referência à produção de lã em Mostardas. A página seguinte traz como título Cobertor Mostardeiro: Não existe nada igual, reservada à história do cobertor, à descrição dos investimentos que a

prefeitura fez na produção artesanal, destacando a atuação do Prefeito Antônio Terra e, ainda, detalhando todo o processo de produção do *cobertor*, informando que “durante todo o período da I Ovearte, no Centro Esportivo Municipal, no *stand* da prefeitura, o público poderá assistir ao trabalho das artesãs, desde o processo da cardagem da lã, passando pela elaboração do fio, até a confecção dos belos cobertores” (TERRA, 1990c, p. 9). Por fim, a última página refere-se às Cavalhadas: a sua história é contada, lembrando que em Mostardas, “no antigo quadrado da praça, também foram corridas cavalhadas. [...] a última ocorreu em 1918” (GUEDES, 1990a, p. 10). É informado, ainda, que no “dia 15 de dezembro, durante a I OVEARTE, esta tradição será revivida, com a maior fidelidade possível (GUEDES, 1990a, p. 10).

O material divulgado neste encarte, bem como a programação da OVEARTE, demonstram que não se tratava de um evento essencialmente de cunho mercadológico, o que é bastante comum em feiras desse tipo. A primeira OVEARTE contou com exposição de artesanato, comidas típicas, produtos, máquinas e implementos agrícolas; palestras sobre a perspectivas da ovinocultura na região, cortes especiais de carne ovina, Parque Nacional da Lagoa do Peixe, preservação do patrimônio histórico municipal, a história de Mostardas; passeio turístico pela cidade; apresentações artísticas; cavalhadas; etc. Além disso, vale ressaltar que os almoços oferecidos na feira eram à base de carne ovina.

Após a sua realização, de 08 a 17 de dezembro de 1990, a OVEARTE voltou a ser capa do jornal Freguesia das Águas (Figura 37), em 21 de dezembro.

Figura 37 – Capa jornal Freguesia das Águas 21/12/1990



Fonte: Reprodução/TERRA (1990d, p. 1).

Nessa edição, o jornal relatou a solenidade de abertura da Iª OVEARTE. Novamente, na fala do prefeito, houve uma referência aos recursos e ativos de Mostardas, demonstrando o interesse de (re)valorizá-los

O prefeito inicialmente reportou-se aos objetivos da OVEARTE, salientando que esta **mostra do artesanato e da ovinocultura mostardense** é um primeiro passo na **divulgação, tanto a nível de região como de estado**, das **potencialidades do município**. Domingos Terra frisou ainda que a OVEARTE é produto do esforço de toda comunidade e que marca o início de uma nova fase na vida do município, 'a festa é do povo' afirmou o prefeito ao dar por aberta, oficialmente, a I OVEARTE. (TERRA, 1990d, p. 6, grifos nosso).

A reportagem ainda trouxe uma foto do estande da prefeitura (Figura 38), que também foi o espaço destinado à venda dos *cobertores mostardeiros*.

**Figura 38 – Estande da prefeitura na I Ovearte**



Fonte: TERRA (1990d, p. 6).

Em julho de 1991, o jornal Freguesia das Águas divulgou que a “OVEARTE muda para melhor” (TERRA, 1991, p. 9), afirmando que o sucesso da sua primeira edição

[...] Propiciou ao município a criação de um evento forte e participativo sem precedentes na história de Mostardas. O evento na sua primeira edição foi todo organizado pela prefeitura com a participação de lideranças comunitárias. A intenção, segundo os organizadores, era promover o artesanato do município e prestigiar a ovinocultura [...]. (TERRA, 1991, p. 9).

Após analisada a Iª OVEARTE, optou-se por fazer algumas alterações no evento. A principal foi em relação à sua data, que passou a ser realizada no mês de outubro, facilitando a participação dos plantadores de arroz, já que o mês de dezembro coincidia com o pico do plantio. A segunda modificação estendeu a responsabilidade da organização da OVEARTE ao Sindicato Rural de Mostardas e ao Centro de Tradições Gaúcha - CTG Tropeiros do Litoral.

A intenção é transformar a OVEARTE numa festa da comunidade, organizada e executada por entidades representativas desta, ficando a prefeitura municipal como órgão de apoio e incentivo à promoção. ‘Isso garantirá o seu sucesso por muitos anos’, define o prefeito Antônio Terra. (TERRA, 1991, p. 9).

Na edição de agosto/setembro do jornal Freguesia das Águas, ao convocar os moradores de Mostardas para “apresentar aos visitantes uma cidade limpa, uma noção de amor à terra e muita hospitalidade” (TERRA, 1991a, p. 2). Mais uma vez, é reiterada a ideia de que a OVEARTE “é uma festa sem dono. É uma festa de todo o município, todos têm responsabilidade para fazê-la um exemplo para os municípios

vizinhos. Vamos à luta, é tempo de OVEARTE. É tempo de mostrar Mostardas para o Rio Grande” (TERRA, 1991a, p. 2). Entende-se que este discurso é uma tentativa de estimular nos mostardenses um sentimento de apropriação em relação à OVEARTE, para que realmente fosse sentida como um evento de todos, ou melhor: um evento do município de Mostardas e não do governo de um prefeito. Essa mentalidade deveria garantir a sua continuidade.

Além disso, observa-se que a descentralização da gestão da feira remeteu a um processo mais participativo e aberto, no qual atores públicos e privados agiriam coletivamente; mas, com certeza, diferentes objetivos e interesses envolvidos devem ter gerado o aparecimento de tensões e conflitos (PEREIRA, 2013), fazendo da OVEARTE também um campo de disputa. É aí que reside a importância de eventos como este estarem ancorados nos munícipes, e não associados ao governo de determinado partido.

Depois de 18 edições, a OVEARTE chegou ao fim. Em seus últimos anos, foi criticada por “não ser como antes”, “a última praticamente não tinha exposição, muita gente só ia para beber” (Informação verbal, 2015). No blog *Mostardas Virtual* – criado por Vitorino Mesquita, com o objetivo de reunir informações e notícias do município de Mostardas e discutir temas de interesse comum –, em 24 de novembro de 2011 foi divulgada a programação da 18ª OVEARTE, o que gerou diversos comentários negativos, principalmente criticando a gravação do Programa televisivo Galpão Crioulo<sup>51</sup>, da RBS TV, devido ao seu alto custo, enquanto o município estava carente de diversos serviços:

Beleza a Oveart, tudo sem problema, mas como é que para esse EVENTO AS AUTORIDADE[s] CORREM E CONSEGUEM DINHEIRO, JÁ PARA COISAS DO TIPO CALÇAMENTO, SAIBRO PARA ESTRADAS E OUTRAS COISAS TÃO NECESSÁRIAS PARA NOSSO MUNICÍPIO NÃO SE ESFORÇAM DESSA MANEIRA. (MOSTARDAS VIRTUAL, 2011).

Um evento que reflete a pobreza de um governo que usa a máxima do circo para o povo. Qual o valor pago ao Galpão Crioulo? Quais os gastos com a festa? E quais os investimentos na cidade? Houve cursos para os donos de bares e restaurantes para receberem turistas? O site da Ovearte só empata em mediocridade com o da Prefeitura. [...]. (MOSTARDAS VIRTUAL, 2011).

A maior tristeza é a Câmara usar 80 mil de sobras de recursos para investir numa festa política, feita as pressas [sic] e que era para ser auto sustentável

---

<sup>51</sup> O Galpão Crioulo é um programa de tevê aberta, produzido e veiculado há mais de 30 anos pela emissora regional, RBS TV. O seu formato está calcado na valorização do sentido de pertencimento ao Estado do Rio Grande do Sul, por isso a sua programação é marcada, quase que exclusivamente, por artistas regionais.

[sic]. Como não sabem angariar recursos para promover a cidade, usam o dinheiro que em outros tempos foi para ambulâncias, saúde, educação e infra estrutura [sic] que este governo não consegue realizar pq seus compromissos políticos não permitem q isso aconteça. (MOSTARDAS VIRTUAL, 2011).

Dentre os 65 comentários desta postagem, um chamou bastante atenção:

Às vezes Mostardas nos deixa um pouco tristes. Misturam as coisas. A Ovearte é do município, não é de governo nenhum. Ela foi criada lá no primeiro mandato do Antonio Terra e vem se arrastando sem planejamento até agora. Em meu entender deveria ser legislada a respeito da periodicidade, tipo todo o ano, ou de dois em dois anos, daí terminava essa balela, de fazer qdo [sic] quiser, etc. d qq [sic] forma, não devemos reclamar do que está sendo feito. Podemos criticar depois de realizada naquilo que entendermos como erros de concepção da festa, mas não antes. Agora é hora de prestigiar o município. O nosso município, onde vivemos, educamos nossos filhos e tudo o mais. Então vamos aproveitar e, se assim entendermos, tentar melhorar projetos futuros que envolvam a maior festa da nossa gente. É isso. (MOSTARDAS VIRTUAL, 2011)

A partir dele, muitas pessoas passaram a se manifestar concordando que “a festa é do Município”, “devemos sempre prestigiar porque todos os prefeitos já passaram por ela, e muitos passaram, Mostardas é muito pequena para ficar de com tanta divisão política” (MOSTARDAS VIRTUAL, 2011). Percebe-se que a OVEARTE acabou assumindo uma conotação política e mercadológica. O seu principal objetivo de “dar maior incentivo à ovinocultura e divulgar o artesanato em lã” (TERRA, 1990b) acabou se perdendo ao longo dos anos, e das diferentes gestões que estiveram à frente da prefeitura, o lugar de destaque dado ao *cobertor mostardeiro* nas primeiras edições foi substituído por um espaço comum, junto a outras produções (Figura 39).

**Figura 39 – Espaço de comercialização do cobertor na 17ª OVEARTE**



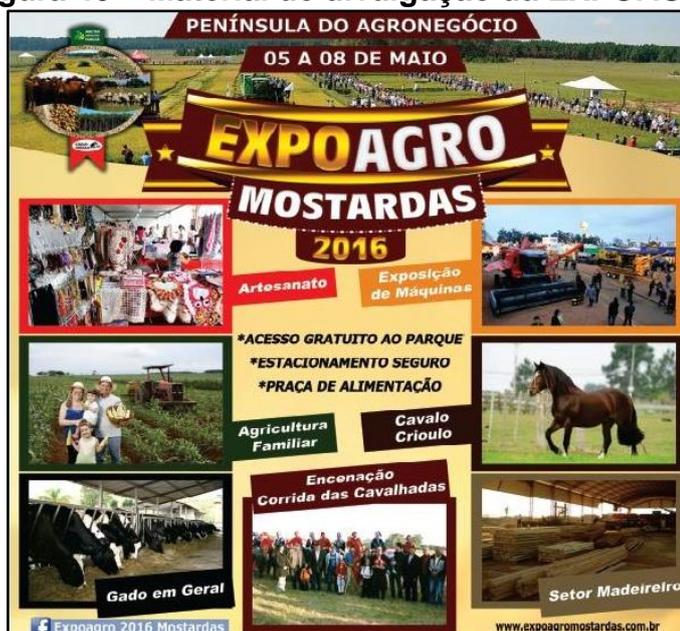
Fonte: MESQUITA (2009a).

As artesãs comentaram que nas últimas OVEARTE “não teve grandes vendas, de dizer que vendeu tudo” (DUARTE, 2016). Entretanto, chamou a atenção o fato de que, quando iam a feiras externas, em muitas oportunidades levavam o tear. Dona Orlanda, por exemplo, mencionou várias vezes “que para trazer gente era começar a fazer o *cobertor*” (DUARTE, 2016). Apresentar a técnica ao público não deixava de ser uma estratégia de divulgação e comercialização, mas tratando-se da OVEARTE, este esforço não ocorreu, ao menos não depois das primeiras edições.

Após a última OVEARTE, em 2011, o município não recebeu nenhum evento deste tipo até maio de 2016, quando ocorreu a primeira edição da EXPOAGRO, apresentada como a feira da península do agronegócio. Tanto o seu nome, quanto os discursos da cerimônia de abertura, mostraram o seu caráter: um evento voltado para a valorização da produção do arroz e da soja e para a criação de ovinos e bovinos: “é uma feira para fomentar o comércio de máquinas e implementos agrícolas e estimular o agronegócio” (Informação verbal, 2016). A sua programação contou com Corrida de Cavalhadas, apresentação de invernadas artísticas de CTG's, shows de bandas estaduais e nacionais, diversas palestras voltadas à agropecuária, etc.

Em relação ao *cobertor mostardeiro*, cabe comentar que ele não recebeu nenhum destaque na EXPOAGRO, tanto que todo material gráfico do evento, ao referir-se ao artesanato, trouxe uma foto de trabalhos manuais, e não de artesanato. (Figura 40).

**Figura 40 – Material de divulgação da EXPOAGRO**



Fonte: Reprodução/PREFEITURA MUNICIPAL DE MOSTARDAS (2016).

Durante a EXPOAGRO, o *cobertor mostardeiro* foi comercializado no *Pavilhão do Artesanato* e no *Pavilhão da Agricultura Familiar*. O do artesanato era o primeiro a se ter acesso na feira. Nele estavam sendo vendidas peças produzidas pela APAE, miniaturas de aves da região e trabalhos manuais confeccionados em tecido (FIGURA 41).

**Figura 41 – Pavilhão do Artesanato na EXPOAGRO**



Fonte: Produzida pela autora (2016).

O estande do *cobertor mostardeiro*, neste pavilhão, ficava sob a responsabilidade da Casa de Cultura. Além do *cobertor*, havia luvas, mantas e toucas, todas confeccionados em lã (Figura 42).

**Figura 42 – Produtos confeccionados em lã**



Fonte: Produzida pela autora (2016).

Neste espaço, também estava exposto um tear, que em nenhum momento foi utilizado para demonstração. O que chamou atenção é que, bem ao seu lado, foi exibida uma colcha de crochê produzida com fios sintéticos, um produto que

nitidamente não faz parte do repertório tradicional das artesãs (Figura 43). Além da colcha, também tinha um cobertor tecido, mas com um fio misto, de lã sintética e natural, trazido pronto da cidade de Pelotas por uma artesã (Figura 43). Ela afirmou que começou a utilizar este fio porque “as pessoas estavam pedindo cobertores mais leves” (Informação verbal, 2016); contudo, para alguns, “não é o cobertor original” (Informação verbal, 2016). Mesmo nesta condição, era um modelo como este que decorava o espaço da Prefeitura Municipal de Mostardas na feira.

**Figura 43 – Tear, colcha de crochê e cobertor de lã mista**



Fonte: Produzida pela autora (2016).

Deve-se observar que as alterações do *cobertor mostardeiro* não são vistas, aqui, como descaracterização ou deformação da cultura, mas quando ocorrem de forma coletiva e espontânea. Entretanto, o cobertor da feira, por enquanto, aparece como um ato isolado de uma artesã que busca atender às novas exigências do mercado, o que pode levar a uma reconfiguração do seu processo produtivo. Nesse sentido, Canclini (1983) afirma que, para compreender a persistência do artesanato paralelamente à expansão do capitalismo, é preciso explicar

[...] Quais as funções que o artesanato desempenha e que não são contra lógica capitalista, mas dela fazem parte. Deve-se enxergar tanto os aspectos materiais quanto os simbólicos na subordinação das comunidades tradicionais ao sistema hegemônico, deve-se perceber a complementação e o inter-relacionamento que se estabelece entre eles. (CANCLINI, 1983, p. 62).

Para o autor, ao mesmo tempo deve-se ir além do estudo das alterações formais dos objetos e da produção, considerando, principalmente, “o ciclo completo do capital: as mudanças na produção, na circulação e no consumo” (CANCLINI, 1983,

p. 62). E é isso o que se propõe a fazer nesta dissertação por meio do protocolo analítico que foi traçado, tendo como base o mapa das mediações.

Retomando o contexto da Expoagro, o *cobertor mostardeiro* também foi comercializado no estande do STR, no pavilhão da Agricultura Familiar (Figura 44).

**Figura 44 – Estande do STR**



Fonte: Coleção da autora (2016).

É relevante destacar a articulação em prol da valorização deste artesanato, fomentada pelo STR de Mostardas. Durante a primeira ida a Mostardas, havia uma mobilização por parte dessa instituição para a fundação da COOPTRAM, o que ocorreu, oficialmente, em 09 de novembro de 2015.

A Cooperativa dos Povos Tradicionais de Mostardas Ltda. é uma iniciativa dos associados, homens e mulheres, do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Mostardas. Seus associados são os agricultores familiares, artesãos, pescadores e trabalhadores rurais assalariados. (COOPTRAM, 2015).

Segundo o informativo da COOPTRAM, ela tem entre seus focos de atuação a preservação do artesanato regional e, fundamentalmente, do *cobertor mostardeiro*, que “simboliza toda uma cultura de habilidades de homens e mulheres” (COOPTRAM, 2015). A Cooperativa foi fundada com o número mínimo de associados, 20 pessoas (INFORMATIVO STR, 2015, p. 4), das quais apenas uma é artesã. Mesmo assim, a COOPTRAM, junto com o STR, é hoje a instituição que mais apoia a produção e a comercialização do artesanato em lã de Mostardas, seja, por exemplo, tentando garantir uma lã de qualidade para a sua única artesã, ou levando os *cobertores mostardeiros* para serem vendidos na EXPOINTER, como ocorreu em 2015 e 2016 (FIGURA 45).

**Figura 45 – COOPTRAM na EXPOINTER**



Fonte: Coleção da autora (2015; 2016).

A COOPTRAM é um iniciativa que faz parte de um movimento de redescoberta do popular, relacionado a "[...] revalorização das articulações e mediações da sociedade civil, sentido social dos conflitos para além de sua formulação e síntese política, reconhecimento de experiências coletivas não enquadradas nas formas partidárias" (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 286). A diferença entre a posição da COOPTRAM e da Prefeitura Municipal de Mostardas em relação ao artesanato pode ser entendida ao olhar novamente o material gráfico da EXPOAGRO, comparando-o com o *banner* de divulgação da Cooperativa. Como já foi dito, o primeiro apresenta uma foto de trabalhos manuais, e não de artesanato (Figura 46).

**Figura 46 – Material de divulgação da EXPOAGRO**



Fonte: Reprodução/PREFEITURA MUNICIPAL DE MOSTARDAS (2016).

O *banner* da COOPTRAM, por sua vez, ao referir-se ao artesanato, traz a foto de um legítimo *cobertor mostardeiro* (Figura 47).

**Figura 47 – Banner de divulgação da COOPTRAM**



Fonte: Coleção da autora (2016).

Desde o fim dos anos 1960, a atuação da prefeitura em prol do artesanato em lã de Mostardas é conhecida e reconhecida pelas artesãs. No início dos anos 1990, essa interferência foi fortalecida. Porém, essa postura alterou-se ainda na metade da mesma década. Para alguns moradores, a relação do poder público com as artesãs mudou após um grupo do Artesanato ingressar na Justiça do Trabalho, como se tivessem vínculo empregatício com a prefeitura.

Aquelas mulheres meteram ele (Prefeito Antônio Terra) na justiça, depois ainda ganharam. [...] E, daí quem se ralou foi o coitado. (Informação verbal, 2016).

Ele (prefeito Antônio Terra) quis ajudar e se ralou. (Informação verbal, 2016).

[...] A prefeitura então teve ônus grande de pagamento, indenização para uma para outra [...]. (Informação verbal, 2016).

Depois desse episódio, “a prefeitura se retraiu” (Informação verbal, 2016), fechando os Artesanatos mantidos por ela e reduzindo o apoio as artesãs: “[...] a coisa começou a dificultar. [...] A prefeitura oferece o quiosque mas também não leva mais cobertor para cá ou para lá, a não ser pedidos menores. A coisa começou a dificultar. [...]”, “Foi aí que começaram a ter problema maior com o cobertor” (Informação verbal, 2016). O Quiosque fechou e a OVEARTE chegou ao fim.

Graziela Terra relatou que

[...] A solução era fazer uma associação com elas, para que a prefeitura apoiasse a associação, a entidade e não o indivíduo. Fizemos reuniões, veio o pessoal da Fundação Gaúcha do Trabalho pra conversar com elas, explicar, motivar, e elas resistiram não quiseram fazer associação. E aí a coisa foi parando. (TERRA, 2016).

Para Dona Orlanda, uma “associação é ruim porque o pessoal é muito difícil de se entender”, talvez “se tivesse alguém de fora, uma coordenadora fosse melhor” (DUARTE, 2016). O vereador André lembrou de um servidor da Secretaria de Turismo que conseguiu motivar as artesãs,

[...] Para esta questão de produção, melhorar a qualidade enfim, de fazer com que elas também fossem nas exposições, porque quem levava os produtos delas eram servidoras do município. E aí ele conseguiu mostrar para elas que elas indo lá e explicando, olha funciona assim e eu faço, aquilo também agregaria valor no produto. E ele foi o último que conseguiu, mas tu veja, isto já fazem [sic], 14 anos, 13 a 14 anos. (SOARES, 2016)

Este contexto demonstra a dependência que as artesãs tinham (e ainda têm) em relação ao poder público, o que se dá, principalmente, pela dificuldade de se manterem minimamente unidas. Após perderem os espaços cedidos pela prefeitura para produzirem o *cobertor*, um novo Artesanato (Figura 48) foi construído por meio de uma verba da Fundação Banco do Brasil:

**Figura 48 – Novo Artesanato**



Fonte: Coleção da autora (2016).

A prefeitura ofereceu água e luz, ficando a gestão do Artesanato sob responsabilidade das artesãs. Atualmente, encontra-se praticamente inativo. Foi informado que “só uma estava trabalhando ali, mas agora está com a família doente, daí está parado” (Informação verbal, 2016). O espaço oferece toda a estrutura necessária, contudo, por “problema de diálogo, de relacionamento”, está parado (Informação verbal, 2016).

Durante a pesquisa de campo, as artesãs foram questionadas em relação às suas opiniões sobre a existência da possibilidade de a produção do *cobertor* parar.

Dona Orlanda, por exemplo, respondeu que “aqui dentro da Mostardas já pararam: eram onze que trabalhavam, ninguém faz mais” (DUARTE, 2016). Ela apontou várias conhecidas que desmontaram ou venderam seus teares. Para ela, assim como para os demais entrevistados, não há interesse dos jovens em aprender este saber-fazer: “antes a gente aprendia para trabalhar, só tinha este trabalho” (DUARTE, 2016). Na família da Dona Orlanda, suas filhas e netos sabem tecer, “mas ninguém quis nada com isso, minhas filhas saíram todas para trabalhar na prefeitura” (DUARTE, 2016).

Nesse sentido, o presidente do STR afirmou que “não está vendo renovação” e considerou ser essencial retomar essa discussão, o que “nós temos feito através do Sindicato e da Cooperativa”. Citou, ainda, “a possibilidade de aproximar este saber-fazer das escolas” (PERCIUNCULA, 2016). Entretanto, enquanto ele busca meios que garantam a manutenção dessa técnica, o Sindicato Rural de Mostardas promoveu, junto com o SENAR, um curso de *Introdução à Costura e Transformação das Peças de Vestuário*, conforme divulgado em sua página na rede social *Facebook* (SINDICATO RURAL DE MOSTARDAS, 2016). Este é um exemplo de oficina, entre outras, que já foram oferecidas por esta instituição, cabendo destacar que o saber-fazer do *cobertor* ainda não esteve em pauta. Este é um contexto que assinala a percepção de que a tradição é uma construção social, sendo estabelecida conforme os interesses dos atores sociais que disputam o poder.

No ano de 2009 foi aprovada a Lei Municipal Nº 2.559/2009 que instituiu o *cobertor mostardeiro* como símbolo cultural do município, sob a justificativa do *cobertor* ser

[...] Mundialmente conhecido pela sua história e principalmente pela sua qualidade. Esta peça de artesanato, mesmo quando produzida em outras paragens, ainda assim é reconhecida por todos como COBERTOR MOSTARDEIRO. Nada mais justo que buscarmos maneiras de institucionalizar esta importante página da nossa história, que a mais de seis séculos passa de geração em geração, garantindo a perpetuação desta tradição, trazendo calor ao lares, dividendo aos artesãos para o sustento da suas famílias e tornando nosso torrão conhecido pelo mundo a fora. [...]. (SOARES, 2009).

Conforme o vereador André Soares, autor do projeto da Lei,

[...] O porquê de fazer isto? [...] Enfim, eu venho notando que isto vem diminuindo, né. O número de artesãos, a produção, o próprio incentivo do poder público vem diminuindo ao longo do tempo e eu vejo vem decaindo um pouco isto, e aí eu tive pesquisando, dando uma olhada o que poderia ser feito para tentar incentivar isto, né. **O meu objetivo inicial era na verdade**

**fazer com que o *cobertor mostardeiro*, ele não tem nenhum registro, era fazer um registro, denominação de origem**, alguma coisa neste sentido até também para agregar valor e incentivar estas famílias que produzem e ou até os que produziam a voltar a produzir, e aí a gente fez, na época foi bem legal assim, teve uma repercussão bacana. [...] Era propor, dar o passo inicial para a certificação de origem, né. Para denominação de origem na verdade. Fazer com que elas tivessem a iniciativa de buscar o registro, né, a patente, porque tem *cobertor mostardeiro* hoje em Bagé, em Livramento, aqui em Viamão [...], mas não é de Mostardas. (SOARES, 2016, grifos nossos).

Mesmo com a intenção de avançar na questão, propondo que o *cobertor mostardeiro* fosse reconhecido como denominação de origem - DO, uma espécie de indicação geográfica, na qual as características do “território agregam um diferencial ao produto. Define que uma determinada área tenha um produto cujas qualidades sofram influência exclusiva ou essencial por causa das características daquele lugar, incluídos fatores naturais e humanos” (GIESBRECHT *et al*, 2014, p. 10), o projeto não foi levado adiante. Porém, cabe pontuar que a primeira DO do Brasil, que é a do arroz do *Litoral Norte Gaúcho*, abarca o município de Mostardas.

Já há uma certa experiência, na região, em relação ao procedimento da certificação da DO. Então, por que não dar continuidade? Para uma moradora, “o artesanato é uma produção marginal perante o arroz dos grandes latifundiários”; para outra, “não é coisa que depende só dos políticos, as artesãs também precisam se mexer” (Informação verbal, 2015).

Hoje não se sabe ao certo quantas artesãs estão ativas em Mostardas. Percebe-se que há uma inconstância: são artesãs que fazem uma pausa e depois retomam a tecelagem, conforme aumenta a procura pelo *cobertor*, mas especialmente “quando dá vontade” (Informação verbal, 2016). É preciso salientar que entrevista formal foi possível fazer apenas com duas artesãs, não por falta de esforço da pesquisadora, e sim pela dificuldade de estabelecer contato com elas, seja por “não estar na cidade”, “estar cuidando de doença na família” ou “não tecer mais” (Informação verbal, 2016). Entre as artesãs entrevistadas, Dona Orlanda está “parada, porque o tear é de dois” (DUARTE, 2016). Depois de perder o seu companheiro, ela “nunca mais teceu como antes” (Informação verbal, 2016); Mara Elias, artesã que está na ativa, conta com o apoio da COOPTRAM.

Sobre os jovens, não se soube de nenhum interessado. Para o presidente do STR, oficinas deveriam ser realizadas nas escolas, a fim para despertar o interesse. Ademais, ele considera que a produção do *cobertor* teria que se aproximar dos agricultores familiares: “se o artesanato fosse feito lá pelo agricultor familiar, no

campo, ele vai ser um complemento de renda, o pessoal não vai perder essa identidade com agricultura familiar, e vai ser um complemento” (PERCIUNCULA, 2016). Entretanto, dá pra se dizer que hoje a produção do *cobertor mostardeiro* é quase que exclusivamente urbana, por mais que a sua matéria-prima seja rural, o que demonstra o lugar fronteiriço do *cobertor mostardeiro*, presente não apenas na dicotomia rural e urbano, mas também regional e global, tradicional e moderno, artesanal e industrial, o que reforça mais uma vez a sua produção não pode ser marcada por discursos de autenticidade.

Como já foi exposto, o saber-fazer do *cobertor* ainda é bastante fechado, praticamente não sofreu alterações ao longo dos anos, mas nem por isso o seu circuito de produção e consumo também o é. Para as artesãs, por exemplo, um dos motivos que enfraqueceu as vendas foi o consumo de peças produzidas industrialmente. Um *cobertor mostardeiro* tamanho casal custa em média R\$ 220,00; em uma busca rápida na *internet* encontra-se edredons a partir de R\$ 39,90, um valor bem menor que o preço da peça artesanal. Sabe-se que a globalização, no âmbito da produção, permitiu uma linearidade de produtos genéricos de diferentes qualidades. As produções estão entregues a uma concorrência na qual somente as economias com baixo custo de produção parecem poder triunfar (PECQUEUR, 2009). Além dos preços difíceis de competir, as artesãs enfrentam a falta de espaço das residências atuais: “o *cobertor* é muito espaçoso, é mais fácil guardar um edredom” (Informação verbal, 2016). Ainda, há a ausência de invernos rigorosos, que já foram característicos do Rio Grande do Sul: “é muito quente, não tem mais como usar” (Informação verbal, 2016).

Na história de *A Caverna*, Cipriano acaba alterando a sua tradicional produção, deixando de fabricar louças e passando a fazer bonecos de barros. Em uma das passagens do texto, na qual o oleiro dialoga com o chefe do departamento de compras do Centro, ele é comunicado de que não vão mais comprar os seus bonecos de barro:

[...]Dou-lhe um exemplo, se tivéssemos seleccionado cinqüenta jovens modernos, cinqüenta rapazes e raparigas do nosso tempo, pode ter certeza, senhor Algor, de que nem um único quereria levar para casa um dos seus bonecos, ou se os levasse seria para os usar em coisas como o tiro ao alvo, Compreendo, Escolhemos vinte e cinco pessoas de cada sexo, de profissões e rendimentos médios, pessoas de antecedentes familiares modestos, ainda ligadas a gostos tradicionais, e em cuja casas a rusticidade do produto não fosse destoar demasiado, E mesmo assim, É verdade, senhor Algor, mesmo assim os resultados foram maus, Paciência, senhor [...]. (SARAMAGO, 2000, p. 290).

Depois disso, o oleiro Cipriano Algor abandonou a sua profissão, sentindo-se inútil diante desse Centro, que na obra de Saramago é a caverna, caracterizada pelo individualismo e pela padronização dos produtos que criam um mercado impessoal totalmente voltado para o lucro, onde “o único lugar seguro são os shoppings que curiosamente, não têm janelas. E um lugar sem janelas é uma caverna” (SARAMAGO, 2000a).

Cipriano não faz mais louças nem bonecos, a sua produção chegou ao fim. Em Mostardas, para as artesãs, a produção dos *cobertores* também vai parar. Já para os moradores “é difícil terminar” (Informação verbal, 2016). Dos estudos teóricos e empíricos apresentados neste capítulo durante o percurso de parte do circuito proposto por Martín-Barbero (2013), percebeu-se que a produção do artesanato é dinâmica, não podendo ser considerado como um sistema fechado. Os componentes do capital territorial que repercutem em cada momento particularizando este artesanato, inevitavelmente, também dialogam com o global.

## ENTREGANDO A PEÇA

Depois de tecido, é chegada a hora de tirar o *cobertor* do tear, finalizá-lo passando a carda, para depois entregá-lo. É o fim do trabalho da artesã para a produção de um *cobertor*. Ao mesmo tempo em que se fecha um ciclo, abre-se outro, decorrente da relação do consumidor com o produto. E assim é este capítulo, no qual são apresentadas as considerações desta dissertação, encerrando uma etapa, mas não como sinônimo de fim, pois como bem disse Cardoso (2016, p. 251), “todo ponto de vista é a vista de um ponto”. Ao fazer recortes e delimitações ao longo da pesquisa, deixaram-se de lado outras percepções e observações que podem ser retomadas, abrindo diferentes possibilidades e novos olhares sobre a questão artesanal e territorial.

## CONSIDERAÇÕES

[...] Que não é justo, Justa, o que me fizeram, rirem-se do meu trabalho e do trabalho da nossa filha, dizem eles que as louças de barro deixaram de interessar, que já ninguém as quer, portanto também nós deixamos de ser precisos [...]. (SARAMAGO, 2000, p. 83).

O trecho que abre este capítulo final, assim como todos os anteriores, é do romance *A Caverna* (2000). A história traz as angústias do oleiro Cipriano Algor, que vivencia a expansão da industrialização e a substituição do produto artesanal pelo industrial, o que altera toda a sua vida, pois seu trabalho se torna desnecessário. Cipriano, que mora na área rural, agora não pode mais se sustentar e se vê obrigado a mudar-se para o Centro e viver com seu genro e filha.

Uma mudança que representou o abandono da tradição, a quebra com os laços parentais, já que a profissão de oleiro era herdada, sendo o significado da existência não só pessoal, mas familiar: ser oleiro fazia parte da tradição da família. O avô de Cipriano foi oleiro, assim como o pai, e sua filha também já se encaminhava. Era o fim de uma história constituída ao longo de gerações. A significação que o oleiro atribuía ao seu trabalho está esvaziada, a vocação que um dia fora transmitida já não tinha mais utilidade, assim como as peças de louça que produzia:

[...] É o trabalho que deixou de ser o que havia sido, e nós, que só podemos ser o que fomos, de repente percebemos que já não somos necessários no

... mundo, se é que alguma vez o tínhamos sido antes, mas acreditar que o éramos parecia bastante, parecia suficiente, e era de certa maneira eterno pelo tempo que a vida durasse, que é isso a eternidade, nada mais do que isso. (SARAMAGO, 2000, p. 106).

A obra *A Caverna* (2000), entre as tantas reflexões que suscita, faz-nos olhar para o artesanato e para sua posição em um cenário industrializado e globalizado; mas, mais do que isso, este romance traz à tona as subjetividades do artesanato, as quais ganham significado conforme se entende o modo de vida e as práticas do oleiro, bem como as diversas vozes que ecoam sobre a sua produção. As inquietações de Cipriano Algor não passam inertes pelo leitor e as suas angústias passam a ser compartilhadas, afinal o que será do artesanato: memória transformada em mercadoria ou resíduo do passado tido como sinônimo de primitivo? Este não foi o problema desta dissertação; contudo, foi a motivação inicial que despertou o interesse sobre e sob a questão artesanal.

Ao buscar estudos em relação ao tema, foram encontrados diversos vieses. Alguns traziam uma visão romântica, outros uma visão mais negativa, alertando sobre o seu desaparecimento. Considerando que os objetos são, ao mesmo tempo, produto e reflexo da história cultural, política e econômica de determinado grupo (ONO, 2006), deve-se observar que a produção artesanal, como já foi citado, não é um processo fechado: por mais tradicional que seja, não deve ser tratada sob o ponto de vista da pureza cultural, como se estivesse à margem da indústria cultural e das dinâmicas sociais. Entretanto, reconhecer que existe este diálogo com o global não quer dizer que se concorda que o artesanato terminará: pelo contrário, acredita-se que este é o meio para assegurar a sua manutenção.

Dessa maneira, nesta dissertação foi proposto estudar o artesanato, problematizando as relações entre cultura e território por meio da abordagem comunicacional, a qual admite a capacidade da cultura popular de produzir significados e não apenas de circular informações. Assim, o artesanato foi analisado em um sistema contínuo de produção, distribuição e consumo de formas materiais e simbólicas, a partir do mapa teórico-metodológico desenvolvido por Jesús Martín-Barbero (2013). O mapa oferece diversas possibilidades para a análise das práticas culturais, o caminho a ser percorrido depende da percepção de cada pesquisador. Aqui, optou-se pela ênfase na produção – mas isso não significou excluir outros momentos do processo comunicativo, pois o processo produtivo que faz parte de um

contexto cultural, político e social (matrizes culturais, institucionalidade, lógicas de produção e tecnicidade), resulta em um produto (formato industrial) que também é condicionado pelas demandas do consumo (ritualidade, competências de recepção e socialidade). Isolar esses momentos seria ignorar as suas conexões na concretude das relações sociais. Até houve uma tentativa, na fase das análises, de apresentá-los individualmente, a fim de facilitar o entendimento do leitor sobre cada parte do circuito. Todavia, esse esforço analítico foi incompleto, pois esses momentos são indissociáveis e sua articulação é fundamental para a compreensão do processo produtivo como um todo.

Este estudo concentrou-se nas instâncias das matrizes culturais e lógicas de produção e nas mediações da institucionalidade e tecnicidade, compreendendo como componentes do capital territorial (cultura do território, atores coletivos, recursos físicos e humanos, e saber-fazer) repercutem nesses momentos. Ou seja: o mapa foi apropriado para a construção de um percurso metodológico, enquanto os componentes do capital territorial foram tomados como categorias de análise, dando conta das relações entre comunicação, cultura e território, abordagem que pode ser estendida à toda produção da cultura popular.

O *locus* de realização desta pesquisa foi o território de produção do *cobertor mostardeiro*, que teve como referência material o município de Mostardas, resultante do jogo de poder entre atores que atuaram no seu espaço, definindo a identidade açoriana relacionada aos seus limites geográficos, o que acabou isolando (mesmo que discursivamente) outras representações. Isso dificultou identificar a origem do *cobertor*, mas, mais importante do que isso, foi perceber a memória comum que se construiu sobre este artesanato, por meio de um imaginário transmitido por gerações como patrimônio desta comunidade.

Há uma subjetividade cheia de significados que é compartilhada por todos os moradores de Mostardas. Entretanto, a prática cultural materializada, a produção do *cobertor* em si, está associada apenas aos setores populares. Além de ser uma prática tradicional, o estudo permitiu entender que a produção do *cobertor* é uma atividade econômica. Um aspecto que causou surpresa durante a pesquisa foi o fato de a produção artesanal ter assumido o *status* de trabalho, diferentemente de outras realidades, nas quais é tida como um ofício de lazer ou de complementação de renda. Em Mostardas, isso pode ser explicado pela oportunidade de renda que a produção do *cobertor* representou durante muitos anos. Atualmente, parece não haver mais

interesse, pois surgiram outras possibilidades de emprego mais atraentes. Além disso, para muitos, esta é uma ocupação desgastante, devido a todos os processos que envolvem a técnica da tecelagem, praticamente inalterada ao longo dos anos.

Este saber-fazer demonstra a tradicionalidade que marca a experiência dessa produção, justificada pelo aspecto normativo como uma prática rotineira: mesmo quando houve interferências que propuseram mudanças, as artesãs logo recuaram e retomaram o mesmo modo de produzir “de sempre”. Ademais, o *cobertor* que é produzido sem seguir o padrão historicamente estabelecido não é reconhecido pelas artesãs nem pelos moradores “como original”, pois o *cobertor mostardeiro* “é de fio grosso, e por isso é pesado e quente”. Durante o campo, ficou claro que o *cobertor mostardeiro* não sofreu nenhum processo de hibridação, ou seja: enquanto formato industrial manteve-se o mesmo ao longo dos tempos.

Isso não quer dizer que a sua produção possa ser considerada sob o ponto de vista da pureza cultural. No circuito, há momentos em que ela se reconfigura, demonstrando o caráter dinâmico e híbrido da cultura popular, bem como dos componentes do capital territorial, decorrente das aproximações e distanciamentos entre o regional e o global, o tradicional e o moderno, o artesanal e o industrial, o rural e o urbano. Isso ocorre, por exemplo: i) quando as artesãs têm dificuldade de conseguir lã de qualidade em Mostardas, pois os criadores passaram a preferir raças de ovinos voltadas para a produção de carne, atendendo a um interesse do mercado global; ii) quando o consumidor não compra o *cobertor*, uma vez que é mais caro que um edredom produzido industrialmente ou porque não tem a possibilidade de pagar com cartão bancário. Esses são fatores externos, mas estão dialogando e interferindo diretamente nas lógicas de produção e na tecnicidade do *cobertor mostardeiro* e no circuito como um todo, porque ele não é fechado ou de instâncias e mediações isoladas.

Além disso, admite-se que o material simbólico que compõe a tradição do *cobertor mostardeiro* foi gerado no universo popular, tendo sido também fomentado pelo poder público, que regulou os discursos e interferiu significativamente nos momentos da produção de modo vertical e hierárquico, o que parece ter excluído uma discussão mais participativa, além de ter contribuído para as artesãs se sentirem funcionárias da prefeitura, levando ao processo judicial anteriormente referenciado. Percebe-se que houve (e ainda há) ações voltadas ao estímulo da produção do *cobertor*, seja do poder público, seja de outras instituições ou até mesmo de um único

ator social. Em nenhum momento, entretanto, identificou-se uma articulação coletiva em prol da valorização do *cobertor mostardeiro*, principalmente da própria garantia da manutenção deste saber-fazer. São atuações isoladas que demonstram que o território de produção do *cobertor mostardeiro*

[...] Traz a marca de gerações que ali viveram e trabalharam; é resultante dos embates políticos, econômicos e sociais que se travaram entre os seus habitantes; também a expressão do nível tecnológico que os seus habitantes alcançaram; mas, acima de tudo é resultante do tipo de organização social ali criada. (ETGES, 2005, p. 54)

Compreender o artesanato por meio dos componentes do capital territorial que repercutem nas instâncias e nas mediações do mapa de Martín-Barbero (2013) é reforçar o entendimento de que a cultura é comum, sendo aberta a ressignificações – não como reprodutora das relações capitalistas, mas pela possibilidade de todos serem produtores de cultura. Desse modo, a cultura é comum no sentido de ser produzida em conjunto, de maneira heterogênea e plural.

É importante destacar que quando se fala em cultura popular, admite-se que tanto a artesã do *cobertor mostardeiro*, quanto o oleiro Cipriano Algor, são produtores de cultura, ainda que em negociação e conflito com os setores hegemônicos. Assumindo assim, que a cultura popular não pode ser tratada como se fosse um campo autônomo e concordando que o capital territorial é demarcado por uma experiência tradicional, que particulariza um território, mas não inibe as suas reconfigurações.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel, **Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003

ALBAGLI, Sarita. Território e Territorialidade. In: LAGES, Vinícius; BRAGA, Christiano; MORELLI, Gustavo (Org.). **Territórios em movimento: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ Brasília, DF:SEBRAE, 2004. p. 23-69.

ALENTEJANO, Paulo Roberto Raposo. Espaço, território e região: uma tentativa de conceituação. **Caderno Prudentino de Geografia**, Presidente Prudente, v. 23, p. 7-37, 2001. Disponível em: <<http://agbpp.dominiotemporario.com/doc/alentejanon23.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

ANDRADE, Mário de. **O artista e o artesão**. 1938. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/alunos/kurtnavigator/arteartesanato/filos-03-artesao.html>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

ANTONELLO, Ethiene. **O artesanato como fonte de renda e importante setor da economia gaúcha**. 2015. Disponível em: <<http://jornalismoeconomico.uniritter.edu.br/?p=876>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARROSO NETO, Eduardo. **O que é artesanato: Primeiro módulo**. Disponível em: <[http://www.fbes.org.br/biblioteca22/artesanato\\_mod1.pdf](http://www.fbes.org.br/biblioteca22/artesanato_mod1.pdf)>. Acesso em: 05 abr. 2015.

BASTOS, Ângela. Cobertores de Mostardas afastam o frio. **Zero Hora**. Rio Grande do Sul, p. 22. 31 maio 1992.

BENKO, Georges; PECQUEUR, Bernard. Os recursos de territórios e os territórios de recursos. **Geosul**, Florianópolis, v. 16, n. 32, p.31-50, 2001. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/geosul/article/view/14006/12841>>. Acesso em: 10 maio 2015.

BEAUD, Stéphane; WEBER, Florence. **Guia para a pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos**. Petrópolis, Vozes, 2007.

BLOG PHOTO TRILHA. **Mostardas**. 2016. Disponível em: <<http://phototrilha.com.br/travel/?s=mostardas>>. Acesso em: 20 out. 2016.

BORGES, Adélia. **Designer não é *personal trainer***. São Paulo: Rosari, 2009.

\_\_\_\_\_. **Design + Artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

BRANDÃO, Carlos. Prefácio. In: STEINBERGER, Marília (Org.). **Território, Estado e políticas públicas espaciais**. Brasília: Ler Editora, 2013. p. 11-16.

BRASIL. **Base Conceitual do Artesanato Brasileiro**: Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. Brasília, 2012.

\_\_\_\_\_. Portaria nº 29, de 05 de outubro de 2010. **Portaria Secretaria de Comércio e Serviços do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior - SCS/MDIC Nº 29 de 05.10.2010**.

\_\_\_\_\_. Ministério do Meio Ambiente. **Reserva da Biosfera**. Disponível em: <<http://www.mma.gov.br/biomas/caatinga/reserva-da-biosfera>>. Acesso em: 20 maio 2016.

BUNSE, Heinrich A. W.. **Aspectos linguístico-etnográficos do município de São José do Norte**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1959.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

\_\_\_\_\_. **Diferentes, Desiguais e Desconectados: mapas da interculturalidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

\_\_\_\_\_. Gramsci con Bourdieu: Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular. **Nueva Sociedad**, Buenos Aires, p. 69-78, mar/abr. 1984.

CARAVACA, Inmaculada; GONZÁLEZ, Gema. Las redes de colaboración como base del desarrollo territorial. **Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias sociales**, Barcelona, v. 13, n. 289, 2009. Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-289.htm>>. Acesso em: 26 jun. 2016.

CARDOSO, Leticia Conceição Martins. **As mediações do Bumba meu boi do Maranhão: uma proposta metodológica de estudo das culturas populares**. 2016. 268 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/8325>>. Acesso em: 06 jun. 2016.

CAREY, James. **Communication as culture: essays on media and society**. New York: Routledge, 1992. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=AcSufbsE7TwC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=AcSufbsE7TwC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em: 20 out. 2016.

CARVALHO, Bruna Rolante et al. Patrimônio Cultural: fio condutor entre passado, presente e futuro. In: BRASIL, Elisabeth Brasil de (Org.). **Mostardas e Tavares: sob as lentes do turismo**. Mostardas: Editora Pallotti, 2008. p. 19-28.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre os Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

\_\_\_\_\_. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, v. 8, n. 16, p.179-192, 1995.

\_\_\_\_\_. **A história cultural: entre práticas e representações**. São Paulo: DIFEL, 1988.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COOPTRAM. **Cooperativa dos Povos Tradicionais de Mostardas** (folder impresso). 2015.

CORREIO DO POVO. **Mostardas**: Festa açoriana mostra cobertor. Rio Grande do Sul. 22 maio 2000.

CRUZ NETO, Otávio. O trabalho de campo como descoberta e criação. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa Social**: Teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 51-66.

DEMATTEIS, Giuseppe. Sistema Local Territorial (SLOT): um instrumento para representar, ler e transformar o território. In: ALVES, Adilson Francelino; CARRIJO, Beatriz Rodrigues; CANDIOTTO, Luciano Zanetti Pessôa (Org.). **Desenvolvimento territorial e agroecologia**. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 33-46.

DE PAULA, Juarez. Território, Redes e Desenvolvimento. In: LAGES, Vinícius; BRAGA, Christiano; MORELLI, Gustavo (Org.). **Territórios em movimento**: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ Brasília, DF:SEBRAE, 2004. p. 71-84.

DOMINGUES, Petrônio. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. **História**, São Paulo, v. 30, p. 401-419, ago/dez. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v30n2/a19v30n2.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

DUARTE, Orlanda Silva. **Artesã**. Entrevistadora: C. Bortoluzzi, 2016. 1 arquivo sonoro (1 h e 38 min). Entrevista concedida à autora.

DUBAR, Claude. **Agente, ator, sujeito, autor**: do semelhante ao mesmo. 2004. Disponível em: <<http://www.uff.br/observatoriojovem/sites/default/files/documentos/dubarclaude-agenteatorsujeitoautor-atoragenteautordosemelhanteaomesmo2004.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2016.

EGGERT, Edla et al. A produção da tecelagem num atelier de Alvorada, RS: a trama de pesquisar um tema invisível. In: EGGERT, Edla (Org.). **Processos educativos no fazer artesanal de mulheres do Rio Grande do Sul**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2011. p. 76-94.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografias dos estudos culturais**: uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

\_\_\_\_\_. Estudos Culturais: uma introdução. In: JOHNSON, Richard; ESCOSTEGUY, Ana Carolina; SCHULMAN, Norma. **O que é, afinal, estudos culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 133-166.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina; JACKS, Nilda. **Comunicação e recepção**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

ETGES, Virginia Elisabeta. Desenvolvimento regional sustentável: o território como paradigma. **Redes**, Santa Cruz do Sul, v.10, n.3, p.47-55, set/dez. 2005.

FACHONE, Savana Leão. **Design e Artesanato: o sentido do fazer manual da contemporaneidade**. 2012. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://blogs.anhembi.br/ppgdesign/wp-content/uploads/dissertacoes/83.pdf>>. Acesso em: 19 abr. 2015.

FEE. **Resumo Estatístico**: Mostardas. 2015. Disponível em: <<http://www.fee.rs.gov.br/perfil-socioeconomico/municipios/detalhe/?municipio=Mostardas>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

FELIPPI, Ângela Cristina Trevisan. **Jornalismo e Identidade Cultural**: Construção da Identidade Gaúcha em zero Hora. 2006. 177 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/2227/1/000389285-Texto+Completo-0.pdf>>. Acesso em: 03 abr. 2015.

FELIPPI, Ângela; ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Jornalismo e estudos culturais: a contribuição de Jesús Martín-Barbero. **Rumores**, São Paulo, v. 7, n. 14, p.8-27, jul-dez. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/69427/72007>>. Acesso em: 06 jun. 2015.

FERRÃO NETO, José Cardoso. **Mídia, oralidade e letramento no Brasil**: vestígios de um mundo dado a ler. 2010. 304 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp144713.pdf>>. Acesso em: 05 jul. 2016.

FERREIRA, José. Do desenvolvimento local ao desenvolvimento territorial. In: ENCONTRO NACIONAL DE GEOGRAFIA AGRÁRIA, Não use números Romanos ou letras, use somente números Árabicos. 2009, São Paulo. **Anais**. São Paulo,

2009. p. 1 - 21. Disponível em:  
<[http://www.geografia.fflch.usp.br/inferior/laboratorios/agraria/Anais\\_XIXENGA/artigos/Ferreira\\_J.pdf](http://www.geografia.fflch.usp.br/inferior/laboratorios/agraria/Anais_XIXENGA/artigos/Ferreira_J.pdf)>. Acesso em: 10 jun. 2016.

FLORES, Murilo. **A identidade cultural do território como base de estratégias de desenvolvimento**: Uma visão do estado da arte. 2006. Disponível em:  
<[http://indicadores.fecam.org.br/uploads/28/arquivos/4069\\_FLORES\\_M\\_Identidade\\_Territorial\\_como\\_Base\\_as\\_Estrategias\\_Deenvolvimento.pdf](http://indicadores.fecam.org.br/uploads/28/arquivos/4069_FLORES_M_Identidade_Territorial_como_Base_as_Estrategias_Deenvolvimento.pdf)>. Acesso em: 10 mar. 2015.

FORTES, Gen. João Borges. O Rio Grande São Pedro: povoamento e conquista. Porto Alegre: Bloch, 1940.

FRANÇA, Vera Veiga et al. Cultura. In: VEIGA, Vera França; MARTINS, Bruno Guimarães; MENDES, André Melo (Org.). **Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS)**: Trajetória, conceitos e pesquisa em comunicação. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - PPGCOM, 2014. p. 104-114.

FUSCALDO, Carlos Atila. Desde o século passado que os governos desejavam construir porto do Barquinho. **Jornal do Comércio**. Mostardas, p. 27-27. 06 maio 1976.

GALVÃO, Antonio Carlos F.. Apresentação. In: STEINBERGER, Marília (Org.). **Território, Estado e políticas públicas espaciais**. Brasília: Ler Editora, 2013. p. 17-20.

GASTAL, Mario Franklin. **A guardiã de nosso artesanato**. In: MESQUITA, Vitorino. **Mostardas Virtual**, 2009. Disponível em:  
<<http://mostardasvirtual.blogspot.com.br/search?q=sulina>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIESBRECHT, Hulda Oliveira et al (Org.). **Indicações geográficas brasileiras**. Brasília: Sebrae, 2014. Disponível em:  
<[http://www.bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS\\_CHRONUS/bds/bds.nsf/efd536dd061f2a77843198d35a69265d/\\$File/5186.pdf](http://www.bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/efd536dd061f2a77843198d35a69265d/$File/5186.pdf)>. Acesso em: 10 out. 2016.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2011.

GIRARDI, Eduardo Paulon. **Atlas da Questão Agrária Brasileira: Espaço geográfico e território: conceitos-chave para a Geografia**. 2008. Disponível em: <[http://www2.fct.unesp.br/nera/atlas/espaco\\_territorio.htm](http://www2.fct.unesp.br/nera/atlas/espaco_territorio.htm)>. Acesso em: 07 abr. 2016.

GUEDES, Marisa. **Origem do Nome de Mostardas**. 2015. Disponível em: <<http://marisaguedeshistoriadora.blogspot.com.br/2015/11/origem-do-nome-de-mostardas.html>>. Acesso em: 24 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. História. **Freguesia das Águas**. Mostardas, p. 4. 25 abr. 1990.

\_\_\_\_\_. Cavalhadas: Ovearte revive a tradição. **Freguesia das Águas**. Mostardas, p. 10. 22 nov. 1990<sup>a</sup>.

HAESBAERT, Rogério. Território e multiterritorialidade: um debate. **GEOgraphia**, Niterói, v. 9, n. 17, p.19-46, 2007. Disponível em: <<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/view/213/205>>. Acesso em: 28 maio 2016.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Cultura, Mídia e Educação - Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 22, n 2, p 15-46, jul./dez. 1997.

\_\_\_\_\_. **Da Diáspora: Identidades e Mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG; 2003.

IANNI, Octavio. **A era do globalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

IBGE. **Mostardas**. 2011. Disponível em: <<http://cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?lang=&codmun=431250&search=rio-grande-do-sul|mostardas|infograficos:-historico>>. Acesso em: 06 maio 2015.

\_\_\_\_\_. 2010. Disponível em: <<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/temas.php?lang=&codmun=431250&idtema=16&se-arch=|s%EDntese-das-informa%E7%F5es>>. Acesso em: 06 maio 2015.

\_\_\_\_\_. **Produção agrícola municipal: culturas temporárias e permanentes**. 2014. Disponível em: <[http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/66/pam\\_2014\\_v41\\_br.pdf](http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/66/pam_2014_v41_br.pdf)>. Acesso em: 20 out. 2015.

INFORMATIVO STR. **Fundada no dia 09/11/2015 a COOPTRAM.** Mostardas. Nov./dez. 2015.

JACCOTTET, Alda Maria de Moraes. **Cadernos de Genealogia Mostardas - RS:** Livro de Casamentos nº 01 (1773 - 1863). Pelotas: UFPEL, 1999.

JACOBSEN, Michele Lima. **Ovearte:** sua contribuição para o desenvolvimento do turismo e da economia do município de Mostardas - RS. 2010. 55 f. TCC (Graduação) - Curso de Turismo e Hotelaria, Universidade Luterana do Brasil, Torres, 2010.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 07-131.

KELLY, Bruno. CASA DOS FIGUREIROS, DE TAUBATÉ-SP. **Gazeta Press.** Taubaté, 19 nov. 2008. Disponível em: <<http://gazetapress.com/busca/fotos/?q=presépio#>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

KLIPPEL, Áquila. **Lã:** limpeza e seleção. Disponível em: <<http://www.tecelagemmanual.com.br/selecao.htm>>. Acesso em: 26 maio 2016.

LACERDA, João Baleiro. O Mostardeiro. **Freguesia das Águas.** Mostardas, p. 10. 13 dez. 1989.

LEADER. A competitividade territorial: Conceber uma estratégia de desenvolvimento territorial à luz da experiência LEADER. **Inovação em Meio Rural**, n. 6, dez. 1999. Disponível em: <<http://ec.europa.eu/agriculture/rur/leader2/rural-pt/biblio/compet/competitivite.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

LEFEBVRE, Henri. Prefácio – A produção do espaço. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 27, n. 79, p.123-132, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v27n79/v27n79a09.pdf>>. Acesso em: 05 abr. 2016.

LESSA, Luís Carlos Barbosa. **Mão gaúcha:** introdução ao artesanato sul rio-grandense. Porto Alegre: FGT, 1976.

LIMA, Ricardo. **Artesanato:** cinco pontos para discussão. 2005. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Artesanato\\_\\_Cinco\\_Pontos\\_para\\_Discussao.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Artesanato__Cinco_Pontos_para_Discussao.pdf)>. Acesso em: 26 maio 2016.

\_\_\_\_\_. **Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda ?.**

Disponível

em: <[http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato\\_e\\_Arte\\_Pop/CNFCP\\_Artisanato\\_Arte\\_Popular\\_Gomes\\_Lima.pdf](http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato_e_Arte_Pop/CNFCP_Artisanato_Arte_Popular_Gomes_Lima.pdf)>. Acesso em: 15 abr. 2016.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 137-155.

LOPES, José Mário Fidalgo. **A (re)invenção do Local: o papel das Associações de Desenvolvimento Local e do programa LEADER**. 2012. 158 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012.

Disponível em:

<[https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/21380/1/Tese\\_Mestrado\\_Mário\\_Fidalgo\\_set2012.pdf](https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/21380/1/Tese_Mestrado_Mário_Fidalgo_set2012.pdf)>. Acesso em: 05 abr. 2015.

LOPES NETO, João Simões. **Casos do Romualdo**. 2000. Disponível em:

<<http://www.igtf.rs.gov.br/wp-content/uploads/2012/04/JSIMOESLNETOcasosdoromualdo.pdf>>.

Acesso em: 10 set. 2016.

MACHADO, Cauê Fraga; MACIEL, Maria Eunice de Souza. **Entre a Lagoa e o Mar: estudo sobre patrimônio cultural no litoral do Rio Grande do Sul**. Disponível em: <[http://oasis.ibict.br/vufind/Record/URGS\\_f100fce1186109a83cd7020351bcaed6](http://oasis.ibict.br/vufind/Record/URGS_f100fce1186109a83cd7020351bcaed6)>. Acesso em: 20 fev. 2016.

MARGHETI, Elisângela Rinaldi et al. Hospitalidade: um enfoque que faz a diferença cultural. In: BRASIL, Elisabeth Brasil de (Org.). **Mostardas e Tavares: sob as lentes do turismo**. Mostardas: Pallotti, 2008. p. 34-40.

MARQUES, Lilian Argentina Braga. Tradições no rio Grande do Sul: Contribuições açorianas. In: BARROSO, Véra Lucia Maciel (Org.). **A presença açoriana em Santo Antônio da Patrulha e no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EST, 1993. p. 70-78.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

\_\_\_\_\_. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, Denis. (Org.). **Por uma outra comunicação – mídia, mundialização cultural e poder**. São Paulo: Record, 2004. p. 57-86.

MATTELART, Armand. **Diversidade cultural e mundialização**. São Paulo: Parábola, 2005.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos Estudos Culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.

MESQUITA, Vitorino. **Comadre Sulina**: Quiosque Municipal Comadre Sulina. 2009. Disponível em: <<http://mostardasvirtual.blogspot.com.br/2009/04/normal-0-21-false-false-false.html>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. **Mais fotos da 17ª OVEARTE**. 2009a. Disponível em: <<http://mostardasvirtual.blogspot.com.br/2009/12/mais-fotos-da-17-ovearte.html>>. Acesso em: 20 fev. 2016

MOSTARDAS VIRTUAL. **18ª Ovearte**. 2011. Disponível em: <<http://mostardasvirtual.blogspot.com.br/2011/11/18-ovearte.html>>. Acesso em: 05 ago. 2016.

OLIVEIRA, Heleniza M. S. de. A Caverna de José Saramago: Uma leitura urbanística. **Graphos: Revista da Pós-Graduação em Letras**, UFPB, v. 7, p. 53-64, 2005. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/9443/5096>>. Acesso em: 03 jun. 2015.

ONO, Maristela. **Design e Cultura**: sintonia essencial. Curitiba: Edição da Autora, 2006.

ORTIZ, Dolores Coronel. **Zapotecos de los Valles Centrales de Oaxaca**: Pueblos Indígenas del México Contemporáneo. México: Cdi, 2006. Disponível em: <[http://www.cdi.gob.mx/dmdocuments/zapotecos\\_valles\\_centrales\\_oaxaca.pdf](http://www.cdi.gob.mx/dmdocuments/zapotecos_valles_centrales_oaxaca.pdf)>. Acesso em: 05 jun. 2015.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PATUSSI, Rita Helena. Mostardas cidade açoriana. **Freguesia das Águas**. Mostardas, p. 6-7. 04 jul. 1990.

PAZ, Octavio. O Uso e a Contemplação. **Revista Raiz: Cultura do Brasil**, São Paulo, v. 3, 2006. Disponível em:

<[http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com\\_content&task=view&id=102](http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=102)>. Acesso em: 03 maio 2015.

PECQUEUR, Bernard. A guinada territorial da economia global. **Política & Sociedade – Revista de Sociologia Política**, UFSC, v. 14, p.79-105, maio 2009.

Disponível em:

<<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/viewArticle/11615>>. Acesso em: 16 abr. 2015.

\_\_\_\_\_. O desenvolvimento territorial: uma nova abordagem dos processos de desenvolvimento para as economias do sul. **Raízes**, Campina Grande, v. 24, n. 1-2, p.10-22, jan-dez 2005. Disponível em:

<[http://www.ufcg.edu.br/~raizes/artigos/Artigo\\_53.pdf](http://www.ufcg.edu.br/~raizes/artigos/Artigo_53.pdf)>. Acesso em: 03 abr. 2015.

PERCIUNCULA, Tadeu Cardoso da. **Presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Mostardas**. Entrevistadora: C. Bortoluzzi, 2016. 1 arquivo sonoro (3 h e 30 min). Entrevista concedida à autora.

PEREIRA, Daniella Silveira; PEREIRA, Darlei José; PEREIRA, Roger Alves. Quilombolas. In: BRASIL, Elisabeth Brasil de (Org.). **Mostardas e Tavares: sob as lentes do turismo**. Mostardas: Pallotti, 2008. p. 88-93.

PEREIRA, Margarida. Da governança à governança territorial colaborativa: uma agenda para o futuro do desenvolvimento regional. **Desenvolvimento Regional em Debate**. Canoinhas, v. 3, n. 2, p.52-65, jul-dez. 2013. Disponível em:

<<http://www.periodicos.unc.br/index.php/drd/article/viewFile/493/366>>. Acesso em: 08 nov. 2015.

PINTO, Nathalia Lima. **Arroz à moda da casa?: a construção da primeira denominação de origem brasileira**. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Extensão Rural, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2014.

PNLP. **Sobre o PNL**. Disponível em:

<[http://parnalagoadopeixe.blogspot.com.br/p/blog-page\\_30.html](http://parnalagoadopeixe.blogspot.com.br/p/blog-page_30.html)>. Acesso em: 25 maio 2016.

POUSADA PORTO ALEGRE. **Centro Histórico**. Disponível em:

<<http://www.pousadapousoalegre.com.br/beta/>>. Acesso em: 10 out. 2016

PREFEITURA MUNICIPAL DE MOSTARDAS. **EXPOAGRO**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/mostardas.rs.gov.br/photos/a.771210932960321.1073741>>

831.502515933163157/1003843213030424/?type=3&theater >. Acesso em: 25 abr. 2016.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do Poder**. França. São Paulo: Ática, 1993.

RAMOS, João Daniel Dorneles. **Identidade quilombola: mobilização política e manifestações culturais em Beco dos Colodianos, Rio Grande do Sul**. 2011. 189 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

RAMOS, Silvana Pirillo. Políticas e Processos Produtivos do Artesanato Brasileiro como Atrativo de um Turismo Cultural. **Rosa dos Ventos: Turismo e Hospitalidade**, Caxias do Sul, v. 5, n. 1, p.44-59, jan/mar. 2013. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/rosadosventos/article/view/1741>>. Acesso em: 12 maio 2015.

RIBEIRO, Berta G.. Artesanato indígena: para que, para quem?. In: RIBEIRO, Berta G. et al. **O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 11-28.

RONSINI, Veneza V. Mayora. A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero (ou como sujar as mãos na cozinha da pesquisa empírica de recepção). In: **XIX ENCONTRO DA COMPÓS**, 2010, Rio de Janeiro. Disponível em: <[http://compos.com.puc-rio.br/media/gt12\\_veneza\\_ronsini.pdf](http://compos.com.puc-rio.br/media/gt12_veneza_ronsini.pdf)>. Acesso em: 03 mar. 2016.

RS. FGTAS. **Programa Gaúcho do Artesanato contabiliza mais de R\$ 34 milhões e 46 mil artesãos ativos**. 2015. Disponível em: <<http://www.fgtas.rs.gov.br/programa-gaucha-do-artesanato-contabiliza-mais-de-r-34-milhoes-e-46-mil-artesaos-ativos>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. **Programa Gaúcho do Artesanato: PGA**. Disponível em: <<http://www.fgtas.rs.gov.br/programa-gaucha-do-artesanato>>. Acesso em: 06 ago. 2016.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul**. Brasília: Senado Federal, 2002.

SARAMAGO, José. **A Caverna**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **Escritor José Saramago diz que globalização é novo totalitarismo.** In: PRESSE, France. Folha de São Paulo. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u7931.shtml>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

SACK, Robert David. (1986). **Human territoriality: its theory and history.** London: Cambridge University.

SANTOS, Luiza da Costa. **Funcionária da Casa de Cultura de Mostardas.** Entrevistadora: C. Bortoluzzi, 2016. 1 arquivo sonoro (47 min). Entrevista concedida à autora.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: Técnica e tempo. Razão e emoção.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Metamorfoses do espaço habitado.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

\_\_\_\_\_. **Por uma geografia nova.** São Paulo: Hucitec, 1978.

\_\_\_\_\_. O retorno do território. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura (Org.). **Território: Globalização e Fragmentação.** São Paulo: Hucitec, 1994. p. 15-20.

SAQUET, Marcos Aurelio. Por uma abordagem territorial. In: SAQUET, Marcos Aurelio; SPOSITO, Eliseu Savério (Org.). **Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos.** São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 73-94. Disponível em: <[http://www2.fct.unesp.br/docentes/geo/bernardo/BIBLIOGRAFIA DISCIPLINAS POS-GRADUACAO/TIPOLOGIA DE TERRITORIOS/LIVRO SAQUET E SPOSITO.pdf](http://www2.fct.unesp.br/docentes/geo/bernardo/BIBLIOGRAFIA_DISCIPLINAS_POS-GRADUACAO/TIPOLOGIA_DE_TERRITORIOS/LIVRO_SAQUET_E_SPOSITO.pdf)>. Acesso em: 26 abr. 2016.

SAQUET, Marcos Aurelio; SILVA, Sueli Santos da. Milton Santos: concepções de geografia, espaço e território. **Geo Uerj**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 18, p. 24-42, jul. 2008. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/geouerj/article/viewFile/1389/1179>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

SCHMID, Christian. A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional. **Geosp: espaço e tempo**, São Paulo, n. 32, p.89-109, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/geosp/article/view/74284>>. Acesso em: 05 abr. 2016.

SECRETARIA DE TURISMO MOSTARDAS. **Guia de atrativos turísticos e culturais de Mostardas**. Disponível em: <<http://turismo.mostardas.rs.gov.br/guia/guia.html>>. Acesso em: 10 set. 2015.

SILVA, Emanuelle Kelly Ribeiro. Design e artesanato: um diferencial cultural na indústria do consumo. In: UNIVERSIDAD DE PALERMO (Org.). **Actas de Diseño**. Buenos Aires: Foro de Escuelas de Diseño - Facultad de Diseño y Comunicación - Up, 2009. p. 167-174. Disponível em: <[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=16&id\\_articulo=5887](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=16&id_articulo=5887)>. Acesso em: 13 jun. 2015.

SILVA, Juremir Machado. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina. 2012.

SILVA, Mara Elias de A.. **Artesã**. Entrevistadora: C. Bortoluzzi, 2016. 2 arquivos sonoros (34 min; 27 min). Entrevista concedida à autora.

SINDIARTES (São Paulo). **Classificação do Artesanato Brasileiro**. Disponível em: <<http://sindarte.com.br/2016/07/18/classificacao-do-artesanato-brasileiro/>>. Acesso em: 05 jun. 2016.

SINDICATO RURAL DE MOSTARDAS. **Sindicato Rural de Mostardas**. 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/sindicato.ruraldemostardas/photos/a.766599173437417.1073741828.766599116770756/1072077779556220/?type=3&theater;>>. Acesso em: 02 dez. 2016.

SOARES, André de Lemos. **Projeto de lei**, de 19 de junho de 2009. Institui símbolo cultural do município de Mostardas.

\_\_\_\_\_. **Vereador**. Entrevistadora: C. Bortoluzzi, 2016. 1 arquivo sonoro (1 h e 02 min). Entrevista concedida à autora.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Os Conceitos Fundamentais da Pesquisa Sócio - espacial**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

\_\_\_\_\_. "Território" da divergência (e da confusão): em torno das imprecisas fronteiras de um conceito fundamental. In: SAQUET, Marcos Aurelio; SPOSITO, Eliseu Savério (Org.). **Territórios e territorialidades**: teorias, processos e conflitos. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 73-94. Disponível em: <[http://www2.fct.unesp.br/docentes/geo/bernardo/BIBLIOGRAFIA DISCIPLINAS](http://www2.fct.unesp.br/docentes/geo/bernardo/BIBLIOGRAFIA_DISCIPLINAS)>

POS-GRADUACAO/TIPOLOGIA DE TERRITORIOS/LIVRO SAQUET E SPOSITO.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. O Território: sobre espaço de poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO. I. E. de et al. (Org.). **Geografia: Conceitos e Temas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

STDS - SECRETARIA DO TRABALHO E DO DESENVOLVIMENTO SOCIAL DO RIO GRANDE DO SUL. **Expoiner 2015 contará com a 32ª Exposição de Artesanato do Rio Grande do Sul**. 2015. Disponível em: <<http://www.stds.rs.gov.br/expoiner-2015-contara-com-a-32-exposicao-de-artesanato-do-rio-grande-do-sul>>. Acesso em: 10 out. 2015

STR. **Cobertor mostardeiro** (folder impresso). 2015.

TERRA, Graziela Moura (Ed.). Cavalhadas: Ovearte revive tradição. **Freguesia das Águas**. Mostardas. 22 nov. 1990c.

\_\_\_\_\_. **Dona Orlanda e Seu Orlando**. 200-.

\_\_\_\_\_. **Ex-Primeira Dama**. Entrevistadora: C. Bortoluzzi, 2016. 1 arquivo sonoro (1 h e 58 min). Entrevista concedida à autora.

\_\_\_\_\_. I Ovearte de Mostardas: Cobertor Mostardeiro: não existe nada igual. **Freguesia das Águas**. Mostardas, p. 9. 22 nov. 1990.

\_\_\_\_\_. I Ovearte em Mostardas. **Freguesia das Águas**. Mostardas. 25 out. 1990b.

\_\_\_\_\_. Mostardas mostrou seu potencial. **Freguesia das Águas**. Mostardas. 21 dez. 1990d.

\_\_\_\_\_. Ovearte muda para melhor. **Freguesia das Águas**. Mostardas. Jul. 1991.

\_\_\_\_\_. **Sugestão para o dia dos pais**. 1992.

\_\_\_\_\_. Tempos de Ovearte. **Freguesia das Águas**. Mostardas. Ago/set. 1991a.

\_\_\_\_\_. Valorizando o que é nosso. **Freguesia das Águas**. Mostardas, p. 1. 28 mar. 1990a.

THOMPSON, John B.. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 2002.

UFRGS. **Polo Mostardas Mapa**. Disponível em:  
<<http://www.ufrgs.br/tri/sead/polos/imagens/polo-mostardas-mapa/view>>. Acesso em: 05 jun. 2016.

WILLIAMS, Raymond. Cultura is ordinary. In WILLIAMS, Raymond. **Resources of hope**: Culture, Democracy, Socialism. London: Verso, 1989.

ZERO HORA. **Mostardas**: Pensando no futuro. Rio Grande do Sul. 11 dez. 2000.

## APÊNDICE A – Exemplo de registro do diário de campo da pesquisadora

- No caminho até o parque da Expoagro passamos por uma peça (menor que cobertor) estendido no varal;
- Casa de cultura fechada, pois estará na Expoagro;
- Ponto da Comadre Sulina em reforma (praça da cidade);
- Quiosque do artesanato fechado pois está na Expoagro;
- Encontrei mais duas lojas de artesanato abertas. No entanto comercializam, praticamente, só produtos industriais. Uma delas, ARTESANATO 3 MARIAS, está instalada em uma casa de arquitetura típica, ela não vende o cobertor, aliás nenhum tipo de artesanato. Quando questionei sobre local de compra indicou apenas a Casa de Cultura.
- Casa do Turista: o local oferece informações de passeios que são organizados pelos seus proprietários (também proprietários do hotel), lanches durante a tarde e à noite. Está localizado na avenida principal e de certa forma atende uma demanda local bem como de turistas que chegam a Mostardas.

Tem um espaço (foto) destinado para a comercialização de souvenirs industrializados (camisetas e fotos) e artesanato, há peças de patchwork, miniaturas de animais locais e também peças produzidas em lã (cobertor, colete, meias). Segundo a atendente, Thiele Araujo, os moradores locais não costumam olhar os produtos, no entanto eles são destaques para os turistas que sempre levam alguma lembrança. Os cobertores são consumidos por TURISTAS. No hotel não há peças a venda.

Cobertor casal: 270

Thiele relatou o caso de muitas artesãs que pararam. Confirmou que os jovens não tem interesse de aprender. Ela tem cobertor em casa e acha que muitos moradores tem. Já visitou uma casa onde realizam todo o processo de produção do cobertor.

Para Thiele eles são quentes e pesados.

## APÊNDICE B - Modelo roteiro de entrevista (artesãs)

### - Relação artesanato município

1. Como se caracteriza Mostardas? Como descreve o município?
2. Quais seriam as principais atividades econômicas?
3. E o artesanato é considerado uma atividade rentável? Ou é tido mais como atividade de lazer?
4. Quem está envolvido com a produção artesanal? Quem são os artesãos?
5. Como é a produção artesanal no município? Quais peças são produzidas?
6. O cobertor é a peça de maior destaque?
7. Devido a sua posição geográfica, Mostardas é lugar bastante frio, será que por isso começaram a produzir o cobertor?
8. E a senhora tem um cobertor em casa? Será que todos os moradores daqui tem?
9. Por que os cobertores de Mostardas são tão famosos? Por exemplo, se cobertores fossem produzidos em Tavares ou São Jose do Norte o que faria o de Mostardas ser diferente?
10. O que associa (liga) a produção do cobertor a Mostardas?

### - Transmissão do saber-fazer:

11. Qual seria o principal motivo do desenvolvimento do artesanato em lã na região? Tem a ver com a existência de grandes rebanhos ovinos que forneciam a matéria-prima necessária?
12. Como surgiu esse saber-fazer em Mostardas? Com quem começou? Era uma atividade apenas das mulheres?
13. Sabe quais outras peças em lã eram produzidas além do cobertor? E por que somente ele alcançou destaque (dizem que a sua confecção é perfeita)?
14. Quando e como aprendeu a técnica? Alguém da sua família ensinou?
15. Alguém da sua família confecciona os cobertores, ou outras peças em lã?
16. Já ensinou mais alguém?
17. As pessoas ainda se interessam em aprender? Por que?
18. Na década de 60 e 70 o poder público incentivou o desenvolvimento da atividade artesanal oferecendo espaço para a produção, rocas e teares. No entanto, esses esforços acabaram enfraquecendo. Qual seria a justificativa? Falta de recursos? Desinteresse da comunidade?
19. Sabe quantos artesãos já estiveram envolvidas? E hoje?
20. Poderia comentar sobre o papel da Comadre Sulina no fortalecimento dessa produção? E hoje, tem alguém que desempenhe papel similar ao dela?
21. Acredita que este saber-fazer vai chegar ao fim? O que deve ser feito para isso não ocorrer?

### - Técnica, Produção e Organização:

Sobre a sua produção...

22. O artesanato é (foi) a sua única fonte de renda, ou serve como complementação? Ou é atividade de lazer? (Qual o *status* do artesanato) - O que faz com a renda que ele proporciona?
23. Como concilia a produção do artesanato com as atividades domésticas (ou outras)?
24. Em que local fica o seu tear, tem um espaço destinado apenas a produção artesanal?

25. Como caracterizaria o momento em que está tecendo? É destinado apenas ao trabalho ou faz isso enquanto recebe visitas, prepara o almoço...? (Na rotina como o artesanato entra)
26. Alguém da sua família ajuda na produção artesanal? Como?
27. Mantem a mesma técnica e ferramentas de quando aprendeu ou alterou o processo? Por que?
28. Quais as etapas de produção do cobertor?
29. Como a senhora organiza a sua produção? Espera ter pedidos ou mantém um estoque?
30. Como decide quais peças fabricar, texturas, padrão de cor?
31. As ferramentas que a senhora utiliza (tear) foram compradas ou fabricadas em Mostardas? Quando precisa de algum material consegue aqui no município?
32. A lã utilizada vem de onde (quem vende a lã)? É verdade que a lã das ovelhas de Mostardas é especial (conto João Simões Lopes Neto - O cobertorzinho de mostardas)?
33. Trabalha sozinha ou em grupo (associação, cooperativa)? Acredita que se houvesse uma organização, trabalho coletivo, a produção se fortaleceria?
34. Alguma instituição (Sebrae, Emater, poder público) apoia a produção (Treinamentos, local para venda, participação em feiras)? Como?
35. Considera este tipo de apoio relevante para a manutenção desse saber-fazer?

#### - Mercado

36. Onde a produção é comercializada (feiras, Casa da Cultura...)? Quem organiza este comércio?
38. Quem são os principais consumidores? Eles compram mais em qual época do ano? São turistas?
37. Mostardas recebe muitos turistas, nos finais de semana, por exemplo, onde eles poderiam comprar os cobertores?
39. Há consumidores que buscam outros produtos de lã além do cobertor? Fazem encomendas? Pedem alterações nas peças?
40. O produto está sendo menos comercializado do que em outros períodos? Por que?
41. O valor pago pelo cobertor é justo? Conseguiria viver apenas da sua comercialização?
42. Não seria a pouca valorização e a baixa rentabilidade alguns dos motivos que levam as pessoas a não ter interesse em produzir?
43. No passado tínhamos um número elevado de pessoas envolvidas na produção artesanal, hoje não. Quais as atividades que buscam hoje?
44. O que poderia ser feito para melhorar essa realidade?