

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

*João e Maria de Barro - Quem São?*

*As Loiceiras do Tope, em Viçosa do Ceará.*

**Danielle Michelle Moura de Araújo**

Recife  
MARÇO  
2006

**Danielle Michelle Moura de Araújo**

*João e Maria de Barro - Quem São?*

*As Loiceiras do Tope, em Viçosa do Ceará.*

Dissertação apresentada a Banca do Programa de Pós Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Antropologia.

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Roberta Campos**

MARÇO

2006

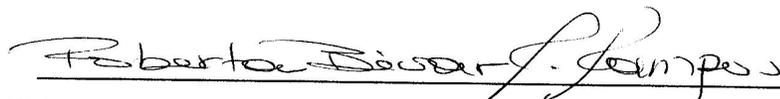
**Danielle Michelle Moura de Araújo**

**JOÃO E MARIA DE BARRO - QUEM SÃO? AS LOICEIRAS DO TOPE,  
EM VIÇOSA DO CEARÁ.**

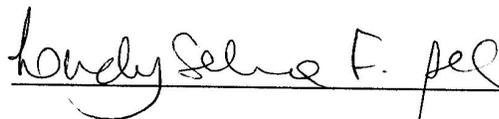
Dissertação apresentada a Banca do Programa de Pós Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Antropologia.

**Data da Aprovação:** 20/03/2006

**BANCA EXAMINADORA:**



**(Orientadora) Prof.ª Dr.ª Roberta Bivar Carneiro Campos (PPGA/UFPE)**



**Prof.ª Dr.ª Lady Selma Ferreira Albernaz-UFPE**

**(Examinadora interna)**



**Prof.º Luis Carvalho de Assunção – UFRN**

**(Examinador externo)**

*A minha mãe e minha avó, artesãs da vida,  
escultoras de um cotidiano de  
calma e simplicidade.*

*Dedico!*

## AGRADECIMENTOS

*Meu agradecimento à Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico.*

*Alaíde, Priscila, Raimunda Moura, Iraci, Amiga Elis, Anne Paula, Ester, Roberta Campos, Cida Nogueira Adjair Alves, Karla Melanias, Claudia Torres, Tios e Tias, Regina, Aluizio Medeiros, Luciana Lira, Colegas do Mestrado, Coordenadores, Aline, Eliane Fera, Dona Naninha, Teresinha Alves, Vilanir, Margarida Lopes, Renato, Sulamita, Kally Karine, Andreza Pavan, Vitorie d lascou, Ademilda, Oswald Barroso, Madiana Valéria, Eliete, Penélope, Ninpha, Bethoweem, Rosilene Alvim, Carla Cristina, Íris Verena, Renata, Elenir, Lara Jéssica, Central de Artesanato do Ceará, Museu da Imagem e do Som, ....*

*Muito Obrigada!*

*Meus aplausos aos artesãos do Tope; a admiração que minhas mãos expressam é um pequeno símbolo do quero dizer.*

*Aos que me feriram, ofereço flores, aos que cuidaram das feridas, sorrisos.*

*Danielle Araújo*

## RESUMO

Muitos estudos sobre artesanato contemplam a importância econômica das produções artesanais. De fato é inegável o potencial econômico que esta atividade desempenha na vida de muitas pessoas, mas a atividade artesanal não pode ser compreendida apenas por esta óptica. A ânsia pelo aumento na comercialização do artesanato faz com que órgãos públicos e ou privados intervenham em núcleos artesanais, incentivando a feitura de novos modelos. Neste trabalho procurou-se investigar quais as mudanças sociais e simbólicas ocorridas na localidade do Tope, a partir da implantação de um galpão de artesanato. O Tope, em Viçosa do Ceará, é um antigo núcleo artesanal, conhecido na região pela produção de louça de barro. Há aproximadamente oito anos, o Tope recebeu a implantação de um galpão de artesanato. Nesse local, as artesãs recebem cursos e oficinas sob a orientação da Central de Artesanato do Ceará, um dos principais órgãos responsáveis pela política voltada ao setor no Estado.

Por meio de uma metodologia pautada na observação participante, entrevistas semi-estruturadas, fotografias e filmagens, foram visitados técnicos que participaram direta ou indiretamente da instalação do galpão, bem como as artesãs que trabalham no lugar, e as que não tem relação com o galpão e praticam o ofício em casa. Dentre os resultados, observa-se nítida mudança das formas e modelos dos objetos produzidos no galpão, se comparados ao que era produzido há tempos atrás, e ao que ainda é feito por artesãs que trabalham em casa. O galpão, entretanto, não é o único responsável pelas mudanças, pois as transformações e a introdução de novos modelos sempre estiveram presentes na comunidade. Apesar da existência do galpão, persiste a dificuldade das artesãs em comercializar seus produtos para outros segmentos que não a Central de Artesanato do Ceará.

Em suma, observo que se faz necessária uma política que conceba o artesanato para além dos seus fins comerciais, levando em consideração suas instâncias culturais e o contexto de vida das artesãs.

**PALAVRA-CHAVE:** Artesanato, Mudança, Intervenção.

## ABSTRACT

Many studies about craftwork talk about the economic importance of craftwork productions.

In fact we can't refuse the performance of the economic power of this activity in people's life. But, the craftwork activity can't be understood just by this perspective.

The eagerness of the craftwork trade increase made the public or private organization make an intervention. In this work we tried to make an investigation about the social symbolic changes occurred in Tope Town when a craftwork shed was implanted.

The Tope, in Viçosa Ceará is an old craftwork center well-know in the region by the production of crockery clay. Nearly, eight years ago, Tope received the implantation of a craftwork shed. In this place the craftworkers do workshops and courses oriented by Ceará Central Craftwork one of the principals institutions responsible for the politic in State. The methodology used in a participant observation, interviews semi structured, photos and filming were visited by techniques that participant directed or indirectly in an installation of the shed, the craftwork that work in the place and the ones that don't work there, work in house. In the results we can see clearly changes in shapes and models made in the shed, if we compare the works made many years ago and the works made by craftworkers in house. The existence of the shed persists although the difficulties in commercial trade of the product to other segments that isn't the Ceará Central Craftwork.

So, observe that its necessary having a politic of making the craftwork more than commercial trade, watching the cultural differences and the context of the craftworkers life.

**KEY WORDS:** craftwork, Variety, Intervention.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO: UM ARTESANATO INTELECTUAL .....</b>	<b>p.09</b>
<b>2. NO PRÍNCÍPIO ERA O BARRO.....</b>	<b>p.25</b>
2.1 Artesanato, Artesanatos.....	p.28
2.2 A Central de Artesanato do Ceará (CEART).....	p.36
2.2.1 A Lógica Utilitarista.....	p.38
2.2.2 O <i>slogan</i> CEART.....	p.44
<b>3. A CIDADE DE VIÇOSA DO CEARÁ.....</b>	<b>p.51</b>
3.1 O Tope.....	p.54
3.2 Com as Mãos na Massa; o Cotidiano do Fazer nas Residências.....	p.58
3.3 A Técnica de Fazer.....	p.65
3.4 A peça crua e a <i>Queimança</i> .....	p.68
3.5 A Técnica da <i>Queimança</i> .....	p.73
<b>4. CAMINHOS DA INTERVENÇÃO.....</b>	<b>p.76</b>
4.1 O Galpão.....	p.81
4.2 O Retorno ao Trabalho em Casa.....	p.91
4.3 Entre Potes e Suplícios.....	p.93
4.4 As Bonecas de Fransquinha.....	p.97
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: <i>Quebrando o pote</i>.....</b>	<b>p.101</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>p.109</b>

# 1 INTRODUÇÃO

## *Artesanato Intelectual*

A matéria-prima foi o campo que estava apto a ser modelado, esculpido, mas até a obtenção do produto final, havia um longo percurso. Como no artesanato de barro ou ainda na feitura da loiça, como muitas loiceiras denominam, o trabalho foi lento e paciente, mas, até o fim da peça, é sempre possível fazer algo a mais. Isto me faz lembrar uma frase de Valery (Apud GEERTZ, 1997): “Não se termina trabalhos, eles são abandonados”, no entanto, até a decisão do ponto em que o trabalho seria deixado, um comprido caminho foi percorrido e é sobre minúcias do fazer - como a massa que constitui esse trabalho foi selecionada, peneirada, modelada, para enfim ser apresentada aos “apreciadores da arte” que pretendo discorrer agora.

Utilizo a metáfora do trabalho com barro para falar da minha trajetória de pesquisa, por encontrar elementos de semelhança que me fazem pensar em um artesanato intelectual, em que os atos de ouvir e escrever foram uma constante.

Meu interesse no campo de estudos do artesanato cearense ocorreu ainda no período da graduação em Terapia Ocupacional. Naquele momento, estudava e questionava o pouco uso das atividades artesanais tradicionais como terapêutica. Minha proposta central consistia em pesquisar e compreender a produção do artesanato como uma expressão de saúde. Nas minhas pesquisas voluntárias em centros de artesanatos e feiras de Fortaleza, observei que a feitura do artesanato demandava da pessoa que executava a atividade uma série de propriedades motoras, cognitivas, psíquicas, sociais, dentre outras. Destas pesquisas, resultou uma monografia de final de curso, onde propus maior aproximação e estudo da Terapia Ocupacional com o artesanato.

Neste mesmo período, pleiteei um estágio<sup>1</sup> no MIS-CE (Museu da Imagem e do Som do Ceará), envolvendo-me em pesquisas relacionadas à cultura cearense e as suas manifestações. No período do estágio, realizei diversas viagens pelo interior do Ceará, tendo a oportunidade de conhecer o cotidiano de localidades, cuja principal atividade era a produção de artesanato. Das atividades pesquisadas, o trabalho com barro despertava meu interesse, de modo especial, pela plasticidade e variedade de objetos produzidos. As peças variavam em um mesmo lugar e de um lugar para o outro, expressando constante tensão entre permanência e mudança. “Isso aqui é artesanato é todo manual não tem nada de máquina não, mas a gente tem que fazer coisas diferentes se não o povo enjoa”. (Artesã Maria, 67 anos).

O contato com as comunidades propiciou o envolvimento com outras vertentes de estudos, despertando meu interesse para a compreensão das problemáticas levantadas pelas pessoas das comunidades. Durante o estágio no MIS, observando de forma acurada as entrevistas das artesãs, uma vez que o feitiço é realizado em grande parte por mulheres, percebi que estava em contato com outra realidade.

Nesse contexto, poucas artesãs faziam referência à terapêutica do barro. Os comentários a esse respeito vinham de pessoas de fora da comunidade. Um fato curioso aconteceu em uma entrevista na residência de uma das artesãs: “Mãe, tem um homem pedindo barro eu perguntei para que era que ele queria, ele disse que é para mulher dele, ela usa para estrias, existe essa doença chamada estrias? Eu não sei, só sei que eu não tenho, quem tem é a mulher dele”. (Artesã, Maria 64 anos).

Esse relato, que tem um certo tom hilariante, já começava a apontar para a variedade de sentidos contidos em uma mesma prática. O que para alguns é visto como terapêutica para outros

---

<sup>1</sup> Iniciei o estágio no MIS em 1999.

é apenas trabalho; em um outro contexto, talvez arte. Para esta discussão, considero pertinentes as colocações de Clifford Geertz:

E esta incorporação, este processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local; o que é arte na China ou no Islã em seus períodos clássicos, ou o que é arte no sudeste Pueblo ou nas montanhas da Nova Guiné, não é certamente a mesma coisa, mesmo que as qualidades intrínsecas que transformam a força emocional em coisas concretas (e não tenho a menor intenção de negar a existência destas qualidades) possam ser universais. (1997:146).

Esse autor aponta para a diversidade de sentidos que podem coexistir em uma mesma atividade. No caso do artesanato, é comum ouvir de muitas artesãs a expressão arte, embora o uso do termo tenha um sentido particular, como observa Sylvia Porto Alegre, (1994:33) “O termo arte é usado na linguagem popular, com uma referência conceitual semelhante aos termos ofício, atividade produtiva”.

À medida que fui ampliando meu contato com os núcleos artesanais, questões e dúvidas se multiplicaram. O despertar para esses questionamentos e as estranhezas em relação ao campo me fizeram recorrer a autores da Antropologia neles encontrando reverberações.

Como assinala Geertz, (Op. cit. p.11) ”a antropologia sempre teve um sentido muito aguçado de que aquilo que se vê depende do lugar em que foi visto, e das outras coisas que foram vistas ao mesmo tempo”. Em Velho, (2000:8), “a Antropologia tem a pretensão de captar pontos de vistas singulares, de tentar entender como, em diferentes situações sociais e culturais, seres humanos vivenciam e percebem sua existência e como expressam essa vivência e essa visão”

As indagações preliminares foram gradativamente me direcionando para a Antropologia, apesar de que já vislumbrava as dificuldades do caminho, em virtude da falta de curso de pós-graduação em Fortaleza, o que me levaria a buscar a continuidade dos estudos em outro Estado. E foi no sentido de tentar compreender como artesãos e artesãs concebem e compreendem suas práticas que aconteceu minha aproximação com a Antropologia.

Outro ponto me chamou a atenção na atividade com barro foi a transmissão dos saberes em comunidades artesanais<sup>2</sup>. Este tema foi parcialmente desenvolvido em um curso de especialização em Arte e Educação.

Dentre as comunidades visitadas como pesquisadora do MIS, estava o Tope, situado a 5 km do Município de Viçosa do Ceará, localizada na serra da Ibiapaba, região norte do Estado. Conhecida pelo seu patrimônio histórico, a cidade se destaca pela sua longevidade histórica e pela produção de cachaças, licores e pela loiças do Tope. Recentemente Viçosa teve grande parte dos prédios tombados pelo IPHAN.

Meu primeiro contato com a localidade aconteceu no ano 2000, em uma das pesquisas pelo MIS. A princípio, observei uma comunidade pobre, onde grande parte dos moradores, principalmente as mulheres, trabalhava com o barro. A falta de conhecimento sobre a comunidade fez com que eu necessitasse de um guia turístico, que me levou até a comunidade, apresentando-me a algumas artesãs, dentre elas a presidente da Associação dos Moradores, uma senhora de aproximadamente 60 anos, conhecida como dona Fransquinha. Esta senhora inicialmente me conduziu até um lugar pelos moradores denominado galpão.

O galpão havia sido implantado há três anos e, desde sua implantação, segundo dona Fransquinha, estava trazendo grandes benefícios à comunidade. As melhorias operadas a partir do galpão para as que atuavam no lugar era a produção de novos modelos e conseqüentemente uma maior comercialização. No galpão, o principal comprador era a Central de Artesanato do Ceará, órgão também responsável pela estruturação do lugar. Paralelamente ao trabalho das artesãs do galpão, havia uma produção doméstica em várias residências da comunidade. As artesãs que trabalhavam em casa, por motivos não muito claros, persistiam em produzir os mesmo objetos,

---

<sup>2</sup> No trabalho final para o título de Especialista, produzi uma monografia cujo título é: *Tramas da Arte ou Tramas da Vida: O Artesanato de cipó na comunidade em Guaramiranga-CE*

rejeitando a proposta do galpão, apesar dos supostos benefícios oferecidos por este. A partir deste, encontro passei a formular algumas indagações<sup>3</sup> sobre a intervenção no artesanato do Tope. Como aconteciam as intervenções? Quais as vantagens e desvantagens?

Outro encontro ocorreu em julho de 2004, com o objetivo de coletar maiores informações sobre a comunidade para finalizar o projeto de pesquisa do mestrado. Nesta visita, observei que poucas mudanças aconteceram na comunidade, no que se refere à construção de casas, estradas ou qualquer outro tipo de edificação que modifique drasticamente a aparência física do lugar. No galpão, algumas artesãs persistem na produção de novos modelos, enquanto outras rejeitam o lugar, realizando atividade com barro em casa. Dona Fransquinha, agora ex-presidente da Associação de Moradores, não faz mais potes ou panelas, mas bonecas de barro.

Partindo dessas considerações, observei a coexistência de duas realidades, no Tope, que se fundem em momentos da vida cotidiana e se distinguem nos momentos da produção. A interferência do galpão trazendo novos modelos e formas às artesãs não modifica apenas o produto, isto é, o artesanato, mas toda uma trama de relações sociais e simbólicas presentes da concepção à comercialização da peça.

Segundo Ayala e Ayala (1987:18), muitos estudos sobre cultura popular tiveram como campo de pesquisa o meio rural para os autores: “O meio rural é considerado o local privilegiado do folclore, desde os primeiros estudos, devido à suposição de que o homem do campo seria mais conservador, tradicional, ingênuo, rude inculto, atributos tidos por muitos como caracterizador do folclore”.

Partindo destas considerações, minha escolha pelo Tope como campo de pesquisa não ocorreu por se tratar de um núcleo situado no interior, mas por apresentar uma situação intrigante,

---

<sup>3</sup> Durante a viagem de retorno a Fortaleza, fui discutindo sobre a interferência do galpão. Alguns pesquisadores viam no galpão um espaço que estava massificando a produção do artesanato, enquanto outros acreditavam na importância da mudança. Optei pela dúvida.

ocasionada pela presença do galpão. A construção deste lugar, além de acelerar mudanças nas formas e modelos do artesanato, criou uma divisão no interior da comunidade. A partir do galpão, passa a existir o artesanato do galpão e o das residências. Antes de qualquer idéia de aprovação ou reprovação do citado lugar, ficou a indagação de como a comunidade recebe e percebe as mudanças provocadas no artesanato. Em que nível ocorrem as intervenções? Como a comunidade elabora simbolicamente as mudanças? O que é facilmente absorvido ou recusado? Por que algumas artesãs se recusam a trabalhar no galpão, preferindo o trabalho em casa? Quais as mudanças sociais e simbólicas ocorridas na comunidade?

Guiada por essas perguntas, que considero centrais, procurei investigar como ocorre a interferência de órgãos governamentais na comunidade do Tope e de que modo as artesãs reagem às interferências.

Ao longo das leituras e pesquisas sobre artesanato, percebi a existência de vasta bibliografia no campo da cultura popular, no entanto, poucos são os trabalhos sobre artesanato. Os que existem normalmente o contemplam na sua importância econômica. Com efeito, são poucas as etnografias que relatam o contexto sociocultural em que essas atividades estão envolvidas, apresentando assim sua importância social e simbólica.

Alguns estudos de base folclorista apontavam para a morte ou o desaparecimento do artesanato, em razão de um incremento tecnológico. De fato, observo que alguns objetos já não são mais produzidos ou tiveram sua função completamente modificada. A prática artesanal e a criação de modelos, entretanto, ainda é uma realidade viva no cotidiano de muitas artesãs das cidades e ou da zona rural.

Canclini (2000), na discussão sobre tradição e modernidade, diz que muitos estudos revelam que nas últimas décadas as culturas tradicionais se desenvolveram nas transformações. O autor aponta quatro vertentes do crescimento das tradições populares. Uma é a incapacidade da

produção industrial em absorver toda a população urbana, outra causa é a necessidade do mercado de incluir as estruturas e os bens simbólicos tradicionais nos meios de comunicação, como forma de atingir as camadas populares menos integradas à modernidade. A terceira razão é o interesse dos sistemas políticos em fortalecer o folclore a fim de manter sua hegemonia. Por último, está a própria continuidade da produção cultural por parte de seus agentes.

A discussão sobre mudanças e permanências no campo das práticas culturais se mostra um campo fértil de debates, onde os partidos se distinguem facilmente. Nestes debates, estão presentes aqueles que são contrários às mudanças, sob o jugo da morte das manifestações culturais; a outra ala compreende as mudanças como algo natural e inerente aos processos culturais. Mais do que defender ou atacar uma vertente ou qualquer outra, defendo a importância de compreender o contexto em que uma ou a outra realidade está imersa, como os agentes das manifestações percebem suas mudanças e permanências e de que modo as transformações alteram suas práticas sociais e simbólicas.

Neste estudo, fiz uso do método etnográfico, utilizando como técnicas de pesquisa a observação participante, diário de campo, histórias de vidas, entrevistas<sup>4</sup> semi-estruturada, reportagens de jornais, imagens fotográficas e filmagens sobre a vida e o cotidiano da comunidade. Durante o período da pesquisa, elaborei um cronograma de atividades a serem executadas no campo por um período de dois meses. Para isto, teria que alugar uma casa em Viçosa do Ceará que poderia ser até mesmo a residência de alguma das artesãs, no Tope. Os contatos anteriores foram fundamentais, não só para elaboração do projeto de pesquisa e conhecimento parcial da problemática, como também para firmar alguns contatos importantes para o desenlace da pesquisa.

---

<sup>4</sup> Meu contato com as artesãs na comunidade aconteceu mais num clima de conversas semi-estruturada do que necessariamente entrevistas. As conversas fluíam, chegando a durar horas. As artesãs respondiam muito mais do que o perguntado ou então davam uma resposta bem diferente da proposta inicial.

Antes de iniciar a coleta de dados no Tope, realizei uma pesquisa de três dias na Central de Artesanato do Ceará, em Fortaleza. Como citei anteriormente, a CEART foi o órgão responsável pela implantação do galpão, sendo importante conhecer a visão dos técnicos<sup>5</sup> sobre a interferência no artesanato. É importante salientar a gentileza deles no sentido de contribuir com as informações solicitadas. Os dados obtidos na CEART foram úteis para compreender, pela visão dos técnicos, como estes e a instituição concebem suas práticas interventoras. Na CEART também me foram doadas algumas imagens do início da construção do galpão que exponho ao longo do trabalho.

Apesar de ter estruturado um cronograma, não descartei, logicamente, o surgimento de acasos que se impõem ao planejado, desviando o rumo do percurso imaginado. As imprecisões do caminho tornaram-se elementos importantes na aproximação e compressão do campo. Em decorrência desses acasos, não consegui ficar no Tope os dois meses, de forma ininterrupta, como havia planejado. Para a execução da pesquisa, realizei duas visitas ao Tope, na primeira das quais fiquei aproximadamente quinze dias e na segunda vinte. As interpretações e métodos utilizados durante todo o tempo da pesquisa relatarei a seguir.

Em fevereiro de 2005, ainda seguindo o cronograma do projeto de pesquisa, iniciei minha trajetória no Tope. Primeiramente, por telefone, fiz dois contatos um com a secretária de Cultura do Município, no período, a senhora Margarida Lopes, para saber informações adicionais sobre os meios de acesso ao Tope e as possibilidades de apoio. O outro contato foi com uma amiga que reside em um sítio, aproximadamente a 5km do Tope, solicitando um apoio para hospedagem. Do contato com a secretária de Cultura, consegui apoio de transporte até o Tope, uma vez que o acesso à comunidade é difícil. Como em muitas outras localidades do interior, o Tope só dispõe

---

<sup>5</sup> O relato dos técnicos da CEART será identificado genericamente pela expressão “técnicos”. Optei por não revelar o nome para evitar qualquer tipo de problema ou discordância sobre as informações passadas.

de um ônibus escolar que diariamente transporta crianças do Tope às escolas, que ficam em Viçosa. O ônibus sai às 6h da manhã e retorna às 12h, refazendo o percurso às 13h e 17h. Preferi não ficar limitada aos horários do ônibus, embora ele tenha sido utilizado em alguns dias. Nos encontros anteriores, quando conheci o Tope, e para a complementação do projeto de pesquisa, contei com a presença dos pesquisadores do MIS, que sabendo das dificuldades de locomoção em cidades do interior do Estado, sempre foram de carro.

Na minha primeira visita ao Tope, então com o intuito de empreender numa pesquisa de cunho antropológico, contei com a presença de minha mãe, que aproveitou minha companhia para conhecer uma das poucas cidades de clima frio no interior do Ceará.

No Tope, meu reencontro com as artesãs foi muito agradável. Algumas chegaram a comentar que se haviam lembrado de mim, perguntando o porquê da minha ausência por um período, para elas, longo. Neste primeiro reencontro, dispensei o uso de gravadores, máquinas fotográficas ou qualquer espécie de objetos que de alguma forma viessem a inibir as artesãs. Uma caneta e um caderno foram o bastante e, ainda assim, pouco utilizados. Malinowski, em seu diário de campo, já enfatizava a diferença entre um mergulho esporádico na vida dos entrevistados, chamados de nativos pelo pesquisador, e o contato efetivo com estes. “Para o etnógrafo, significa que a sua vida na aldeia a princípio uma aventura estranha, às vezes desagradável, às vezes extremamente interessante, logo adquire um curso natural, em harmonia com o ambiente”. (Malinowski, 1953: 43).

Embora não concorde por completo com as colocações de Malinowski, pois considero pouco provável essa *harmonia com o ambiente*, respeito a idéia da importância do contato com os pesquisados, pois só assim é possível a leitura do contexto em que as pessoas estão imersas, o que possibilita uma descrição densa. Como assinala Geertz:

Compreender a cultura como sistemas entrelaçados de signos interpretativos (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais) a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível, isto é, descrito com densidade. Geertz (1989:24).

Compreender esse sistema interpretativo no sentido de empreender em uma pesquisa antropológica requer do pesquisador um senso aguçado aos detalhes e sensibilidade para perceber os limites e barreiras do campo.

No Tope, o primeiro lugar visitado foi o galpão. A opção por iniciar a pesquisa pelo galpão veio da minha maior aproximação com as artesãs, além de o lugar proporcionar o encontro de duas ou mais artesãs, o que supostamente facilitaria o diálogo. A visita às residências demandava uma caminhada pela comunidade em busca de informantes, ou então de uma pessoa que me levasse até as casas.

No galpão procurei estabelecer um diálogo livre, o que foi muito difícil, pois em razão da minha presença, elas ficavam grande parte do tempo caladas. “Sinto claramente a inibição que a minha presença causa no grupo. Um sorriso desconfiado ou então uma resposta passada a colega ao lado expressa essa inibição”. (Diário de campo, 10/02/05).

Os momentos de silêncios foram importantes para observar, detalhadamente, a destreza daquelas mulheres que possuem uma habilidade surpreendente, até mesmo por elas despercebida, tamanha a naturalidade com que fazem o trabalho.

Nos dias subseqüentes, fui gradativamente percebendo as dificuldades em me transportar ao Tope. Como relatei anteriormente, a Secretaria de Cultura ofertou-me uma moto táxi para ir ao Tope. Neste período, por ficar hospedada no sítio, matinalmente entre respingos de chuvas<sup>6</sup> e neblina, caminhava cerca de vinte cinco minutos para pegar a moto. A mudança de temperatura, somada ás caminhadas, deixou-me resfriada, o que prejudicou o andamento da pesquisa, uma vez que não consegui passar os dias planejados ininterruptamente<sup>7</sup>. Este episódio, no entanto, fez com que as artesãs demonstrassem certo cuidado comigo. Muitas comentavam que nesse período, por causa da frieza, é comum as pessoas ficarem resfriadas. Fizeram recomendações de chás. Este fato possibilitou maior aproximação e realização de perguntas afirmativas do tipo “Seu marido deve ficar preocupado! A senhora é casada? Não é?” A casa de dona Fransquinha por ficar próximo ao galpão, tornou-se um lugar de apoio.

Já nesses primeiros encontros sentindo a separação entre as pessoas que trabalham no galpão e as das residências, procurei sempre comentar que o meu trabalho estava relacionado com a comunidade e não só com as artesãs que trabalham no galpão.

Os encontros com as artesãs do galpão aconteciam com grupos de três ou quatro pessoas, em horários variados. Nessas ocasiões, percebi que o fato de os diálogos acontecerem durante a execução da atividade as deixava menos tensas, fazendo com que estes em alguns momentos fluíssem. Poucos foram, porém, os momentos de uma conversa grupal, pois a conversa estabelecida com uma artesã fazia com as outras ficassem caladas. Por outro lado, a falante, com frases curtas ou evasivas, demonstrava um certo incômodo. Pensei em marcar uma conversa grupal para discutir um assunto: a criação do galpão, por exemplo, mas, na percepção de que as

---

<sup>6</sup> É importante frisar que Viçosa é uma cidade serrana entre os meses de outubro a março essas cidades ficam com temperatura amena.

<sup>7</sup> Fiquei apenas quinze dias, tendo que retornar a Fortaleza.

artesãs estão envolvidas num cotidiano em que o tempo e os afazeres são preciosos, julguei coerente não interferir no modo como organizam e distribuem seu tempo.

Desta forma, resolvi aproveitar os momentos em que as artesãs estavam a sozinhas no galpão para estabelecer os diálogos que progressivamente se tornavam mais informais, logo recheados de informações que desaguavam em um novo dado, pequenas confissões, segredos coletivos e interpessoais, alguns revelados e outros velados onde um signo gestual emitia a mensagem. Isto era transmitido por intermédio pequenas expressões, como um sorriso, uma negação com a cabeça, a substituição de nomes: *“Ela lá é que sabe”*. Expressões aparentemente desconexas que só se completavam com um gesto.

Esta primeira fase da pesquisa durou cerca de quinze dias. A variação climática com chuvas matutinas e o sol intenso à tarde, conjugado ao meu resfriado, fizeram com que eu freqüentasse mais o galpão, apesar de não ter deixado de ir a algumas residências. A presença de minha mãe em uma das visitas ao Tope, tornou-se um elemento facilitador na relação com as informantes, pois tornou a relação menos formal.

Em julho de 2005, retornei ao Tope para prosseguir na minha coleta de dados. Responder a alguns questionamentos e compreender novos elementos que surgiram do encontro passado. É novamente Malinowski em seu diário de campo que discorre sobre a importância da formulação de problemas em confronto ou complementação com a teoria.

Mas quanto maior o número de problemas ele trouxer consigo para o campo, quanto mais estiver habituado a formular suas teorias de acordo com os fatos e a verificar até que ponto os fatos podem contentar a teoria, tanto mais bem equipado estará para o trabalho. (1953).

Desta vez optei por ficar instalada numa pousada no centro urbano de Viçosa, por considerar este espaço mais propício à reflexão do campo. A escolha de outro lugar que não a comunidade veio da necessidade de refletir sobre o conteúdo coletado durante o dia, o que se

tornaria impossível, caso estivesse muito próximo. O período noturno foi importante para rever as imagens, fazendo suas identificações - nomes, momentos e complementação do diário de campo.

A solidão no campo foi um aspecto marcante dessa minha viagem ao Tope. Os meios de transportes se resumiram à moto táxi para ir ao Tope, caronas de retorno à pousada em carros e ônibus da Prefeitura. Na comunidade, inúmeras caminhadas para visitar as artesãs em suas residências.

É interessante observar que pela manhã acordo com uma grande disposição para ir á comunidade e conversar com elas, mas ao final do dia uma espécie de angústia vai lentamente me tomando e sinto uma grande necessidade de sair do campo. Na pousada não encontro ninguém para conversar sobre o assunto, isso me angustia bastante, então após os escritos, não resta nada a fazer do que dormir, durmo muito cedo e quase sempre estou muito cansada. Em alguns momentos que tenho a impressão que sou de barro. (Diário de campo, 15/07/05).

Na visita anterior<sup>8</sup> à comunidade, encontrei poucas pessoas que fazem artesanato em suas casas. Partindo desta constatação, apesar de continuar o contato e conversas com as artesãs que trabalham no galpão, procurei ir ao encontro das pessoas nas suas residências. As artesãs do galpão me fizeram recomendações das mulheres que ainda faziam loiça em casa e de pessoas que trabalhavam no galpão e saíram. “Apesar do sol intenso, saio em direção as artesãs da comunidade. Ao passar em frente às casas, muitos potes, pedaços de peças quebradas, em algumas casas, fumaças. São casas muito pobres, feitas de barro com acabamento incompleto”. (Diário de campo 17/07/05).

O contato com as artesãs em suas casas acontecia numa atmosfera de informalidade. Após uma apresentação parcial do motivo da minha visita, iniciava a conversa com algumas perguntas sobre a atividade. Durante as gravações<sup>9</sup>, procurei não dar muita formalidade quando estava gravando o que foi muito proveitoso. Quando começávamos a

---

<sup>8</sup> Refiro-me ao encontro em fevereiro de 2005.

<sup>9</sup> No início das gravações, sempre tomei o cuidado de informar às artesãs quando estaria ou não gravando.

conversar o gravador era acionado e tudo era gravado: a interferência de outras pessoas e o som ambiente, havendo momentos em que até eu esquecia do gravador.

Nos contatos seguintes, passei a observar que algumas artesãs sentiam uma espécie de honra com a minha presença, convidando-me para almoços ou descansos. A falta de restaurantes ou lanchonetes no Tope fez com que eu aceitasse os convites, apesar de ficar um pouco constrangida por ter que adentrar essa intimidade familiar. Esses momentos foram valiosos para o estabelecimento de um vínculo mais próximo, ocasiões de informalidade e percepção da dinâmica cotidiana, quando as artesãs sempre me tratavam com gentileza.

O uso da fotografia digital foi importante técnica de registro, sobressaindo-se, na socialização com as crianças, pois o fato de ser digital, fazia com que eu pudesse dar um retorno imediato às crianças. Os pais, por sua vez, gostavam de ver seus filhos fotografados, estabelecendo uma relação amistosa, que possibilitou a minha inserção por horas no cotidiano de algumas famílias:

Foram aproximadamente quatro horas de fotografias com as crianças no quintal da casa, enquanto a mãe fazia a loiça. Esta, logo no início avisou que não queria ser fotografada. Após as quatro horas de contato, uma das crianças traz um copo de “ki-suco”<sup>10</sup> com um pão dizendo: da próxima vez a senhora avisa quando vai vir, que a gente prepara algo melhor. Esta atitude deixou-me bastante emocionada, eu não esperava por isso. (Diário de Campo 20/07/05).

Observo que na medida em que meu contato com as pessoas se torna amizade estas passam a ter uma necessidade de dar algo em troca, uma vez que eu oferecia fotografias<sup>11</sup>. Isto evidencia a reciprocidade no campo. É necessário enfatizar que este tipo de relação esteve mais presente entre as artesãs que não tem relação com o galpão. Nas residências, embora fosse mais difícil ter acesso, levando em consideração em que a artesã, muitas vezes tinha que interromper o

---

<sup>10</sup> Suco artificial de morango ou de qualquer fruta.

<sup>11</sup> Na fase final desse trabalho retornei ao Tope para entregar algumas fotos impressas.

que estava fazendo para me atender, houve maior receptividade. Isto aconteceu não só por estarem em casa, mas pela carência de pessoas que de alguma forma valorizassem o seu trabalho.

Entre um contato e outro, em momentos de vivências e lembranças o pó incrustado nas palavras vai lentamente saindo e tornando inteligíveis gestos e atitudes, favorecendo assim a leituras de práticas sociais e simbólicas que permeiam a convivência das artesãs do barro.

Logicamente, para fins de delimitação da pesquisa, muito do que foi coletado não será plenamente exposto. Assumo, desde já, as lacunas que porventura existam no trabalho. Gratifico-me saber da sua incompletude, pois isto alimenta a continuidade e a persistência no caminho.

Para fins didáticos optei por dividir a dissertação em cinco capítulos, o primeiro dos quais está a introdução, quando exponho a aproximação com o campo e a metodologia da pesquisa. No segundo discorro acerca das concepções de tradição, a que é vista no artesanato e a que adoto na pesquisa. Reflito ainda, sobre a trajetória de algumas políticas que regem o artesanato e os caminhos percorridos pela Central de Artesanato do Ceará, principal responsável pelos programas de artesanato no Estado. É possível que falem dados ou versões outras sobre a história de implantação da CEART. As informações aqui apresentadas vieram de técnicos que vasculharam a memória no sentido de contribuir com o presente trabalho. No capítulo seguinte, faço breve descrição sobre a cidade de Viçosa e a comunidade do Tope, apresentando um pouco do cotidiano comunitário e as particularidades da atividade com barro. No quarto capítulo procuro fazer um entrelaçamento da atividade nas residências com as do galpão, descrevendo sua estruturação e problemáticas internas, para trazer o remate da pesquisa no capítulo cinco que são as considerações finais, ao que se segue a lista bibliográfica.



Estrada do Tope

## 2 No princípio era o barro

Segundo a gênese bíblica, o primeiro artesão foi Deus, que criou o céu e a terra e tudo o que nela habita; do barro Deus criou o homem e as possibilidades do seu sustento. Da terra e na terra o homem extrai e planta o sustento da vida, suga de suas entranhas as condições de existência, cria e inventa trabalhos e meios de expressão.

Difícil é encontrar um registro em que se possa saber a origem do feitio das peças de barro. Escavações arqueológicas indicam que, desde a Pré-História o homem já utilizava o barro endurecido para a produção de objetos. A palavra cerâmica, do grego *Kéramos*, significa terra queimada. Muitos estudiosos confirmam que a arte da cerâmica é a mais antiga das indústrias.

O feitio de artesanatos utilizando o barro como matéria-prima é encontrado em vários países. De acordo com a historiografia, no Brasil, ao contrário de outras formas de artesanato que foram introduzidas com o colonizador português, a prática da atividade utilizando o barro como matéria-prima já era conhecida dos indígenas que habitavam o território. O uso de tornos e meios de estruturação para uma produção em larga escala, bem como a aprendizagem em oficinas e escolas de artes e ofícios, foi uma decisiva interferência portuguesa na produção do artesanato indígena.

Muitos estados brasileiros mantêm larga produção de objetos de barro, que variam na composição dessa matéria-prima para produzir objetos. Os estudos arqueológicos da Ilha de Marajó, na Amazônia, apresentam cerâmicas com indícios de maior antigüidade.

Na região Nordeste, vários estados produzem artesanatos de barro, alguns com maior inclinação para o decorativo, outros para o utilitário. Há locais onde a produção se destaca pelo seu caráter artístico, como o Alto do Moura<sup>12</sup> e Tracunhaém, em Pernambuco. As peças produzidas variam em formas e tamanhos, expressando a vida cotidiana. Há ainda peças com forte ligação ao universo religioso.

No Ceará a produção se encontra disseminada em todo o Estado. E os municípios que apresentam uma produção relevante posso citar: Missão Velha, Juazeiro do Norte, Limoeiro do Norte, Ipu, Beberibe, Caridade, Caucaia, Sobral e Viçosa do Ceará. Estes núcleos artesanais apresentam distinções entre si nos objetos que produzem, bem como nos tipos, de barro utilizados. O barro, em alguns casos, é obtido em rios ou diferentes locais. É misturado a outros barros para ter uma consistência adequada para confecção da peça, sendo ainda possível encontrar localidades que fazem suas peças com um só barro.

A interferência no artesanato e sua constante transformação, adquirindo novas formas e modelos, sempre foram uma realidade. A mudança acontecia por uma vontade do artesão em criar peças ou pelo processo da cópia. Havia ainda a encomenda feita por pessoas que residiam distantes das comunidades. “Às vezes eu ia numa casa, ai eu via uma coisa de um jeito, botava na cabeça, e quando chegava em casa fazia do mesmo jeitim... Às vezes vinha umas mulher da cidade com umas fotos, umas revistas com umas coisinhas lindas, aí eu também fazia”. (Artesão Ia, 84 anos).

Somado a essas pequenas formas de intervenções no artesanato está a interferência de órgãos públicos e privados que estruturam espaços para a realização de cursos e oficinas oferecidas aos artesãos. Nestas intervenções está envolvida uma miscelânea de profissionais,

---

<sup>12</sup> Embora Tracunhaém e o Alto do Moura não fizessem parte do meu objeto de pesquisa, esses locais foram visitados durante a realização deste trabalho.

como arquitetos, decoradores, *designers* que buscam unir o dito tradicional ao contemporâneo. Estas intervenções são de origens públicas e privadas. No que se refere a intervenção pública é importante salientar os programas governamentais que aliam a feitura do artesanato a uma idéia de identidade regional, estimulando a produção de modelos considerados arrojados, embora tentam um discurso de preservação. Apesar de estarem cada vez em maior evidência poucos são os estudos que analisam estes programas e o impacto gerado por estes nas comunidades. As intervenções modificam não apenas formas e modelos, mas toda uma trama social envolvida em torno do artesanato. Neste trabalho, analiso a interferência do galpão de artesanato de barro na comunidade do Tope.

O galpão foi construído em 1997 pela Central de Artesanato do Ceará - CEART. No sentido de compreender as formas de intervenção e como as artesãs às percebem, julgo importante abordar uma série de pontos que as intervenções suscitam. A interferência no artesanato visa a produzir peças, aumentando a comercialização. Logo, a intervenção na forma e modelos dos produtos está relacionada à venda dos produtos a um determinado público a que intenta chegar, porém, anterior à intervenção está o conceito que os órgãos interventores têm sobre a categoria artesanato.

Nas seções seguintes discuto a respeito do termo artesanato, mostrando sua amplitude e a falta de delimitação, que é semelhante aos primeiros estudos de base folclórica que se debruçavam em registrar de modo generalista as manifestações, sem levar em consideração o contexto sociocultural em que elas aconteciam. Logo em seguida examino a concepção tradicional de artesanato. Sigo com uma descrição sobre a criação da CEART, discutindo a lógica tradicionalista expressa no *slogan* da instituição e a utilitarista, que concentram seus esforços na venda de produtos tidos como novos, mas, ao mesmo tempo, tradicionais.

## 2.1 Artesanato, artesanatos

O termo artesanato abrange uma série de atividades manuais que difere no uso da matéria-prima para produção da obra, como também nos objetos produzidos. Esta categoria é utilizada para designar um conjunto de atividades com barro, tecido, palha, couro e uma infinidade de outros materiais e técnicas. De acordo com Alvim (1983:50)

As diferentes realidades que se escondem muitas vezes sob a capa do artesanato são bastante diversas e particulares. O conhecimento de uma forma particular de artesanato constitui-se numa descoberta que não deve ser minimizada em função de uma pretensa homogeneidade que muitas vezes a categoria artesanal parece incluir.

A diversidade da prática aponta para a fragilidade do vocábulo artesanato, que não consegue contemplar as inúmeras possibilidades do fazer. O fato é que a palavra artesanato diz pouco das pessoas que estão envolvidas no processo produtivo; o artesão é o homem, mulher, criança, jovem, idoso, alguém que realiza um ofício há décadas, ou aprendeu em poucas horas; todos recebem a denominação de artesãos.

Neste trabalho, adoto preferencialmente a expressão loiça de barro para referir-me a prática artesanal de pessoas que trabalham com barro no Tope. A opção pelo nome loiça vem da forma como muitas artesãs se denominam, havendo também as designações ceramistas, usadas, eventualmente. Como relata a artesã:

A cerâmica que hoje em dia chama cerâmica, ninguém conhecia como cerâmica; agente conhecia a cerâmica de colocar em casa, mas a gente conhecia por loiça, o pessoal perguntava o que tu vai fazer hoje, eu vou fazer minha loiça ou então era trabalhar com barro, cerâmica a gente veio conhecer de 1997 pra cá com o galpão. Aí não foi mais chamado de loiça mas, de cerâmica. (Artesã, Francisca 67 anos).

Segundo Sylvia Porto Alegre (1994:36), “O termo artesanato é novo sendo introduzido a partir da venda e da produção para o mercado externo, este termo não faz parte do vocabulário popular”. Na sua tese sobre o artesanato do Ceará, a autora identificou uma série de categorias nos depoimentos coletados:

Artista é aquele que se distingue pela competência em sua profissão, com isso, ganha admiração e o reconhecimento dos demais. O conceito de artista em última análise é análogo ao de “mestre” ou seja aquele que alcançou o domínio de sua arte. Há os que aspiram chegar um dia a essa condição mas há também os “aproveitadores”, isto é, os que se fazem passar por artistas, sem a devida competência. Verificamos assim que o termo arte, artista, na linguagem popular, deriva diretamente do referencial semântico da organização medieval portuguesa do trabalho. A expressão ofício designava, em Portugal, o conjunto dos artífices, ou seja, todos aqueles que, senhores da técnica exigida, se aplicavam a uma arte. (SERRÃO *apud*, PORTO ALEGRE, 1994: 35).

De acordo com Sylvia Porto Alegre, a designação de mestre é proveniente das corporações de ofícios que estabeleciam uma hierarquia, em que o mestre vinha primeiro, depois os aprendizes e, na escala mais baixa, os operários (LANHANS *apud*, PORTO ALEGRE, 1994:35) Apesar de muitos órgãos utilizarem a categoria artesanato em programas e projetos, muitas artesãs ainda utilizam termos como rendeiras, loiçeirias, labirinteiras, para se identificar, fugindo assim da abrangência que o nome artesanato conota.

Muitos pesquisadores, sejam eles denominados de folcloristas ou de cultura popular, observaram a variedade e a diversidade das manifestações populares. Os estudiosos, normalmente, fazem referência à multiplicidade das manifestações, como reisado, congadas e outros, uma vez que observam as semelhanças e diferenças de uma mesma manifestação em um mesmo lugar ou lugares diferentes.

A existência dessa variedade fez com que houvesse uma grande produção de registros generalistas, escamoteando as particularidades e singularidades de cada manifestação. No sentido de obter maior fidelidade dos dados, muitos pesquisadores passaram a ter um maior

rigor metodológico na coleta das informações, fazendo com que estas contemplassem detalhes importantes de cada manifestação popular.

Para introduzir esta discussão, considero importantes as contribuições de Ayala e Ayala (1987:55).

À medida que se aguça a percepção da diversidade e da complexidade da cultura popular, os trabalhos voltados para a generalização vão se tornando cada vez mais insatisfatórios. Por outro lado, a preocupação com uma maior rigor teórico e metodológico faz com que também as descrições por mais detalhadas que sejam, passem a ser consideradas ainda insuficientes.

Ainda Ayala e Ayala dizem que a questão está nos pressupostos metodológicos e teóricos adotados pelo pesquisador.

Se o levantamento e a descrição derem conta apenas dos aspectos formais e imediatamente visíveis, não permitirão uma análise das relações e condições sociais que explicam e garantem a própria existência das práticas culturais populares –as formas de organização dos produtores, as relações com a comunidade da qual fazem parte, a existência ou não de vínculos com o estado, com outras instituições ou com pessoas das classes dominantes, as formas de trabalho, as condições de vida e as relações de poder que atravessam a cultura popular. (Op. Cit. p: 56).

A necessidade de maior conhecimento das particularidades sociais fez com que fosse observada a carência de informações acerca das relações sociais e o contexto em que as manifestações culturais estavam inseridas. Era necessário compreender a maneira como as pessoas produzem e significam suas práticas; como interferem e recebem interferências do contexto social, consoante enfatiza Durham:

As práticas culturais veiculam valores, padrões de comportamentos, pontos de vistas sobre as relações sociais, que são comuns a seus produtores e ao seu público. Além disso, são elaboradas de acordo com normas e valores estéticos específicos, partilhados pelo conjunto formado por produtores e o público. (DURHAM *apud*, AYALA E AYALA, 1987:65).

A documentação excessiva, sem um arsenal teórico e metodológico que levasse em consideração o contexto das práticas, foi um ponto deveras criticado nos estudos do folclore.

Apesar dos procedimentos teóricos –metodológicos utilizados, na observação e coleta á interpretação, não permitem alcançar os objetivos anunciados. Isto se deve a dificuldade de superar a tradição dos estudos folclóricos, marcados desde o início pela preocupação com o registro e preservação de elementos culturais considerados em vias de extinção, com busca de origens e de traços da “psicologia popular” e como estabelecimento de comparações tentando identificar variantes em outros tempos e lugares. (AYALA e AYALA 1987:37)

O que muitos pesquisadores buscavam registrar em suas pesquisas era a tradição que, segundo estes, estava se perdendo. Mário de Andrade acreditava que o registro tinha que ser minucioso, sendo ainda fiel à forma como as manifestações populares aconteciam. Os discursos sobre a morte da tradição acreditavam que esta era a guardiã de práticas e saberes legítimos. Tais saberes estavam agregados a um tempo passado e a um lugar: o meio rural. A concepção dualista de muitos pesquisadores situava a tradição, em relação oposta à Modernidade. A tradição estava relacionada com o passado e o meio rural, enquanto o moderno era o novo, a cidade. Sob esta óptica, tradição e Modernidade, portanto, seriam forças antagônicas em que a segunda colocaria em extinção a primeira.

Roger Bastide, dá uma outra perspectiva às pesquisas sobre as manifestações populares, salientando a importância do contexto social e o espaço físico em que estas acontecem. À medida que as pesquisas passaram a levar em consideração o contexto social em que as manifestações ocorriam, os conceitos tornaram-se flexíveis. A flexibilidade da compreensão acerca das práticas culturais possibilitou percebê-las, como mutáveis cuja relação com elementos contemporâneos não implica na sua perda ou descaracterização, mas um processo natural da cultura. Em relação ao artesanato, as previsões apostavam na substituição dos objetos, o que levaria à extinção da atividade. Nesse contexto, a feitura do artesanato é percebida como uma atividade tradicional com forte ligação ao passado. Como assinala Alvim,

A relação do artesanato com a tradição fez com que muitas vezes grupos sociais que tiram do artesanato seus meios de existência sejam catalogados como partes de uma sociedade tradicional que se define por oposição a uma sociedade moderna. (Op. cit, p 49).

Esta mesma autora aponta para dois tipos de concepções sobre tradição ligada ao artesanato. A primeira está relacionada à idéia de pureza e autenticidade, em que as artesãs estariam apartadas do mundo moderno. Esta concepção sobre a tradição do artesanato encontra reverberações nos estudos que previam a morte das atividades manuais e a necessidade de um registro minucioso.

A segunda concepção compreende o artesanato como prática atrasada, que deve ser substituída pela produção industrial. Para Alvim, essa concepção traz poucas possibilidades de um discurso profícuo sobre o artesanato.

Observo que estas duas concepções sobre a tradição no artesanato, uma ligada à noção de pureza e outra ao atraso, embora sejam analisadas de forma separada, na prática, estão profundamente imbricadas. A tradição, compreendida como algo imutável, relaciona-se intimamente com o ideal de pureza. A concepção modernista que reivindica a substituição ou eliminação por uma produção industrial alimenta a necessidade de uma preservação, que, por sua vez, compreende as práticas como legítimas.

Muitos dos discursos sobre artesanato estão no fluxo das duas concepções há pouco apontadas. As instituições interventoras produzem discursos sobre a pureza e autenticidade do artesanato, relacionando-o à concepção de identidade regional. A prática da intervenção, porém, consiste em modificar o artesanato por modelos e formas arrojadas. A modificação de um modelo por outro lado, deixa implícita a compreensão de que a produção anterior é concebida como ultrapassada.

A concepção que atribui ao artesanato adjetivos de pureza e identidade ou a que aposta na mudança e substituição da atividade por uma prática industrial encarna a tradição no objeto, isto, é o produto artesanal.

No âmbito dessas discussões, invariavelmente, surgem questões como originalidade, autenticidade concebendo os modelos atuais como falsos ou inautênticos, cópias de um passado distante. Acerca dessa concepção essencialista e muitas vezes dicotômica que tende a perceber os fenômenos dentro de uma lógica linear e segregacionista, considero importante às objeções de Sahlins (1999) ao dizer: “que o pensamento ocidental pressupõem uma oposição entre estabilidade e mudança considerando-as como antitéticas”. Sahlins defende que toda mudança pratica também é uma reprodução cultural. Toda reprodução da cultura é uma alteração, tanto que na ação, as categorias através das quais o mundo atual é orquestrado assimilam algum novo conteúdo empírico.(SAHLINS, 1999:181).

O diálogo simbólico da história transporia para Sahlins categorias engessadas e tidas como dicotômicas como estrutura e história. As colocações de Sahlins são importantes para pensarmos sobre as mudanças do artesanato, não como algo desenraizado, ligado apenas a saberes provenientes da tradição, mas pertencente a uma lógica peculiar onde passado e presente estariam unidos através de uma lógica simbólica ressignificada na ação.

Os significados da atividade artesanal se atualizam na prática do fazer, sendo portanto, o sentido do fazer arbitrário, uma vez que cada artesão confere um significado diferente de acordo com a sua trajetória individual. O autor fala da possibilidade de uma transformação cultural uma vez que a alteração dos sentidos muda no decorrer do processo histórico, resultando na transformação das posições entre as categorias culturais, logo uma mudança sistêmica.

Sahlins (Op.cit, p 9), defende, que a mudança ocorre na prática sendo a história construída no interior das sociedades, mas também entre elas. De acordo com Sahlins, “os elementos dinâmicos em funcionamento – incluindo o confronto com um mundo externo, que tem determinações imperiosas próprias e com outros povos, que têm próprias intenções paroquiais – estão presentes por toda a experiência humana” (WOLF *apud*, SAHLINS, 1999:09 ).

Sob a óptica de Eric Wolf as mudanças ocorridas e as entidades estudadas pelos antropólogos devem seu desenvolvimento a processos externos, sendo pouco proveitoso pensar em cultura como algo puro resultante de elementos autênticos ou orquestrados como nos diria Sahlins, a um modo nativo.

Wolf (2003:297) diz que “Os conjuntos culturais -e conjuntos de conjuntos -estão continuamente em construção, desconstrução e reconstrução, sob o impacto de múltiplos processos que operam sobre amplos campos de conexões culturais e sociais”. Wolf compreende que a construção e desconstrução desses conjuntos culturais abrangem também as ideologias e esta como as relações econômicas, ecológicas, sociais e políticas, transpõem fronteiras.

Os seres humanos não se relacionam com o mundo natural apenas pela força de produção, mas mediante também as relações sociais estratégicas que governam a mobilização do trabalho social.

Neste cenário o termo cultura seria semelhante a uma “ideologia em produção” racionalizada para conferir sentido a vida cotidiana. Wolf (op.cit. p, 298) diz ainda que: “a construção e desconstrução de culturas ocorrem de maneira continua em campos históricos maiores, tendo como motor os modos de mobilização do trabalho social, os conflitos que esses modelos geram interna e externamente”.

Seguindo as reflexões do autor as transformações por diversas áreas dentre elas, se pode citar o artesanato não é gerado internamente, mas também resultante de alianças e conflitos internos com relações externas.

Essa esfera maior e externa modela de forma aparentemente natural, maneiras e formas de produção econômica e simbólica. As concepções de Wolf direcionam as reflexões sobre as mudanças no artesanato, através de um novo ponto de vista que privilegia a interferência externa em detrimento a uma lógica interna. O que é externo é parte constitutiva do que é interno, desta forma, o contexto sociocultural é algo que constitui, mas não determina.

A busca pelo tradicional e/ ou as mudanças para agradar um público que almeja requinte, isto é o novo, mas ao mesmo tempo exige marcas da tradição, se mostra como um dado paradoxal na atualidade.

O artesanato de barro é uma atividade prática que se atualiza, trazendo elementos do passado à atualidade; uma experiência orquestrada por uma vivência anterior na qual elementos do passado e do presente se materializam na prática, imerso num cotidiano do fazer. Esse cotidiano do fazer é experienciado por muitas artesãs, agregando uma concepção de mundo em que os saberes e vivências ancestrais são revalidados na prática. Esta atividade não constitui apenas uma atividade mercantil, como professam técnicos de instituições públicas e / ou privadas. Como diz Alvim: “Os trabalhadores artesãos estão organizados através de seu trabalho, onde se materializam e reproduzem-se formas particulares de concepções de mundo, mais ricas em seus significados simbólicos do que sua maior ou menor autenticidade” (Op. cit. p.49)

Enquadrar o artesanato como um produto, fruto de uma tradição imutável, é negar essa reprodução, que se mantém e se reatualiza na prática cotidiana absorvendo ou resistindo a interferências externas. Enfatizá-lo como produto de troca, por outro lado, também reduz aspectos importantes presentes na prática artesanal.

## **2.2 A Central de Artesanato do Ceará (CEART)**

Nessa seção discuto a respeito da história da estruturação da Central de Artesanato do Ceará (CEART). Compreender a trajetória da criação da CEART é importante para saber quais os órgãos e pessoas que estiveram à frente das políticas interventoras, desta instituição, no Estado do Ceará

A CEART é um dos principais órgãos governamentais com intervenção direta no artesanato cearense, juntamente com o SEBRAE, atuando, este último, nacionalmente. Durante o governo de Virgílio Távora, no Ceará, a primeira dama, a senhora Luiza Távora, resolve utilizar uma antiga construção, situada na Aldeota, bairro nobre da cidade de Fortaleza, para atuação na área social. O prédio era conhecido como Palácio do Plácido, uma construção exuberante do milionário Plácido de Carvalho, que viera residir em Fortaleza.

No ano de 1938, Plácido falece e sua esposa constrói seis casas laterais para os filhos. As casas passam então a compor o Palácio do Plácido. Na década de 1970, o palácio é demolido, sobrando apenas às casas laterais. Em razão do atraso no pagamento de impostos a Secretária da Fazenda recebe o imóvel como pagamento das dívidas. Neste período, Luiza Távora inicia seu projeto de intervenção social no artesanato. A política voltada ao artesanato sai da Secretaria de Indústria e Comercio para a Central de Artesanato Luiza Távora, em 1980.

No segundo momento, a edificação era toda de carnaubeiras, lembrando uma casa de farinha, com restaurante de comidas típicas e oficinas de artesanato que aconteciam no local. Com o passar dos anos, a estrutura é destruída, desta vez pelos cupins, colocando em risco a vida das pessoas que trabalhavam no local. Em 1990, o Governo Tasso Jereissati ergue outra edificação, agora em concreto, tendo à frente a então primeira dama, Renata Jereissati.

No local do restaurante, abre-se uma grande loja de exposição que negocia as peças em forma de consignação e, nas antigas lojas passam a funcionar: a coordenação, cadastro (com oficina para comprovar as habilidades), salas de reunião, galerias, depósitos etc.

A ligação do artesanato com as primeiras damas também ilustra a relação do fazer artesanal com o feminino. A influência das primeiras na CEART e, conseqüentemente, no artesanato ainda é bastante presente na fala de algumas artesãs. É possível, inclusive, encontrar relatos curiosos como que mostro a seguir: “Dona Renata ajudou muito a nossa comunidade, quando a água chegou aqui ela veio de helicóptero, e parou no campo, menina era tanta gente nesse campo que eu não sei não!” (Artesã: Francisca, 65 anos).

Nos anos seguintes, a CEART passou a ser uma célula da Secretaria do Trabalho e Assistência Social (SETAS). Atualmente <sup>13</sup> houve um desmembramento, gerando a Secretaria de Assistência Social (SAS) e Secretaria de Trabalho e Empreendedorismo (SETE).

A CEART está ligada à SETE, estando a loja-matriz localizada na Aldeota, antigo Palácio do Plácido, com outras lojas no Shopping Iguatemi, aeroporto, na sede do SEBRAE-Fortaleza, no Centro de Arte e Cultura Dragão do Mar, outra loja na Cidade de Guaramiranga e uma recentemente inaugurada no Resort Bela Vista, na cidade de Camocim. A localização das lojas CEART expressa claramente a que consumidor estas quer chegar.

Os artesanatos comercializados nas lojas da CEART passam por criteriosa análise de qualidade. Os produtos são em grande parte encomendados aos artesãos. O critério básico é conseguir agradar o público, em grande parte, turista.

---

<sup>13</sup> O atual governador do Ceará é Lúcio Alcântara-PSDB.

Numa lógica que envolve tradição, identidade e consumo os produtos que chegam às lojas CEART têm que ter o que alguns técnicos denominam de *design* arrojado, como é possível observar no discurso de alguns técnicos. “Lá no Tope o barro é bem antigo, é indígena, então a gente adaptou para o moderno e escolhemos os modelos com *designer* mais arrojados para o momento”. (Técnico da CEART).

### 2.3 A lógica utilitarista

Optei aqui por elaborar indagações sobre a vertente econômica muito enfatizada na prática do artesanato. É importante salientar que não concebo a vertente que compreende o artesanato apenas pelo viés econômico, dissociada da tradicionalista, que enfatiza a noção de pureza e identidade. Essas duas posições caminham juntas e compõem uma concepção de artesanato.

As políticas que atuam nos programas de apoio e incentivo ao artesanato brasileiro, expressam por meio de suas ações, como o artesanato é compreendido. No Ceará, não é pequena a literatura que analisa e discute o aumento da produtividade, bem como a introdução de tecnologias que levariam a um maior consumo e supostamente a melhoria na qualidade de vida do artesão. Essas pesquisas, em grande parte, são financiadas por instituições governamentais como SEBRAE CEART <sup>14</sup>, o Banco do Nordeste, entre outras instituições.

---

<sup>14</sup> SEBRAE CEART Central de artesanato do Ceará.

No ano de 1962 a Divisão Técnica do Departamento Nacional de Serviço Social da Indústria (SESI) solicitou um levantamento das atividades artesanais do Ceará para fins de assistência técnica e financeira aos artífices cearenses.<sup>15</sup> (RIOS, 1962:9). Nesse estudo, com uma equipe composta por folcloristas, sociólogos e antropólogos, foi realizada uma pesquisa sobre a função do artesanato na sociedade tradicional e suas relações com a estrutura industrial.

Na citada pesquisa, Rios (Op. cit. P.10) assinala:

O artesanato desempenha no nordeste função social e econômica das mais importantes. Antes de tudo absorve largos contingentes de mão de obra. É fácil de compreender o que representa em qualquer economia subdesenvolvida uma atividade, embora precária, ou irregularmente exercida, que assegura sustento a milhares de bocas e emprego continuado a mãos ociosas.

O trabalho de Rios é emblemático para exemplificar como a literatura aborda o artesanato, na qual o utilitarismo parece imperar sobre os demais aspectos em que esta prática está envolvida. Outros trabalhos, como o desenvolvido pelo Ministério do Trabalho<sup>16</sup>, também abordam o artesanato sob a lógica socioeconômica. O trabalho de Carlos da Costa Pereira procura definir o artesanato, buscando, ainda, uma nova política governamental que estabeleça o que é artesanato e quem é o artesão.

Os estudos realizados sobre artesanato sob a égide da esfera governamental salientam seu potencial econômico, como o projeto da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, do então Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, que teve como objetivo registrar e pesquisar o folclore, bem como realizar cursos e exposições. Os folcloristas direcionaram seus esforços no sentido de registrar e especificar o artesanato, operando assim uma diferenciação entre arte e artesanato popular.

---

<sup>15</sup> Esta pesquisa resultou no livro: *Artesanato e Desenvolvimento, o caso cearense*.

<sup>16</sup> Artesanato –definições e evolução: ação do MTB-PNDA do professor Carlos da Costa Pereira (1979).

Para os folcloristas, a arte popular está nos adornos, pinturas, esculturas, xilogravuras, e outros, o artesanato popular está ligado a utensílios domésticos em geral, máquinas, cestarias, brinquedos, tecelagem etc...

Segundo Pereira (1979), a criação de uma política governamental voltada para o desenvolvimento do artesanato, como o Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (PNDA), adveio dos movimentos folclóricos, principalmente da experiência do Rio Grande do Sul que, entre 1964-1966, realizou o cadastramento de artesãos.

No ano de 1975 aconteceu o primeiro encontro de artesanato, onde foi verificada a ausência de um órgão coordenador e disciplinador da atividade artesanal, como também de pessoas qualificadas para estudos e operacionalizações dos projetos. Em 1977, o presidente Ernesto Geisel baixou o decreto nº 80.098/77, criando o PNDA, que passava da Secretária de Mão-de-Obra do Ministério do Trabalho à Secretaria Geral da mesma pasta. O PNDA foi criado visando a organização da atividade artesanal em sua produção a comercialização.

Ficou então instituído o PNDA, e com ele a comissão consultiva do artesanato, integrada pelo representante do Ministério do Trabalho, do Ministério da Indústria e Comércio, do Ministério da Fazenda de colonização e Reforma Agrária (INCRA), da Empresa Brasileira de Turismo (EMBRATUR), do Serviço Social da Indústria e do Comércio (SESI) e do Serviço Social do Comércio (SESC) tendo como coordenador o Secretário de Planejamento do Ministério do Trabalho. (Pereira, Apud, Fleury: 2002).

O PNDA criou relações que serviram de base para estruturação de planos estaduais (PEREIRA, *Apud*, FLEURY, 2002) diz que se tornava importante definir o artesanato e caracterizar profissionalmente o artesão. Ficou decidido, então, que artesanato é:

- a atividade predominantemente manual de produção de um bem que requeira criatividade e /ou habilidade pessoal, podendo ser utilizado ferramentas e máquinas;
- o produto ou bem resultante da atividade acima referida e
- o resultante da montagem individual de componentes, mesmo anteriormente trabalhados, e que resulta em novo produto.

Nestas condições o “artesão é aquele indivíduo que faz artesanato nas condições supracitadas” (PEREIRA, 1979). Com este decreto, o artesão passou a ter linhas de crédito e incentivos específicos.

Segundo Fleury, o professor do SENAI, José Carlos Pereira da Costa, aborda em seu livro<sup>17</sup> a história do artesanato, do seu ciclo evolutivo dos sistemas de produção. O livro faz referência ainda a indústria familiar ou doméstica, os trabalhadores autônomos, mestres de ofícios, manufaturas e a fabricação.

Na citada literatura o autor busca uma conceitualização precisa do termo artesanato, criando uma série de classificações, como: artesanato utilitário dos bens de consumo, utilitário dos bens de produção, artístico dos bens de consumo, artístico, compreendendo bens de utilização acessória, artesanato misto e de manutenção. No conceito de Pereira o artesanato de barro do Tope está em bens de consumo utilitário.

No ano de 1991, o PNDA foi reestruturado como Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), passando em 1995 ao Ministério da Indústria, Comércio e Turismo. Em 1998, com a reforma ministerial, e criação do Ministério do Esporte e Turismo, passou a este Ministério.

---

<sup>17</sup> *Artesanato – definições e evolução-ação do MTB*, Brasília Ministério do Trabalho, 1979.

Posteriormente, o PAB agregou-se ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio. O PAB visava ao fortalecimento do artesanato e à preparação para comercialização externa. Para isso, foi necessária a parceria com entidades governamentais e não governamentais. As diretrizes atuais buscam maior comercialização do artesanato brasileiro, inclusive no plano internacional. Projetos como o Programa Brasileiro de Designer, Projeto-piloto de Fortalecimento do Segmento Artesanal, dentre outros, são algumas medidas governamentais para uma ampliação na comercialização do Artesanato. Algumas destas iniciativas mostram indicadores numéricos satisfatórios, mas poucas são as pesquisas que exploram o modo como as comunidades artesanais absorvem e reagem diante dessas políticas.

Considero importante apresentar um pouco dos caminhos percorridos pelas políticas que regeram o artesanato, no sentido de observar as concepções ideológicas que guiaram as ações dirigidas a essas práticas ao longo dos anos.

Compreender a prática do artesanato apenas em seu potencial econômico significa reduzir aspectos importantes agregados ao fazer artesanal. No intuito de traçar questionamentos e iluminar caminhos, considero importantes as objeções de Sahlins, quando formula uma crítica sobre as noções utilitaristas da atividade humana:

Este utilitarismo propriamente dito; sua lógica é a maximização das relações meios-fins. As teorias da utilidade objetiva são naturalistas ou ecológicas. Para elas, o saber material determinante substancializado na forma cultural é a sobrevivência da população humana ou da ordem social dada. (1976: 1).

O utilitário diz Sahlins (Op. cit.p.07), “pode igualmente ser pensado nas dimensões subjetivas e objetivas, embora muitas teorias não especifiquem bem qual sua lógica prática que tomam como base na ordem cultural”.

Contra-pondo-se às concepções utilitaristas que privilegiam as relações meio-fins Sahlins (Op. cit. p.8) “defende como distinção humana a razão simbólica ou significativa sem negar o mundo material, instância que compartilha com todos os organismos, mas o fato de fazê-lo de acordo com um esquema de significado criado por si próprio, qualidade pela qual a humanidade é única”.

As idéias de Sahlins encontram reverberação na concepção que o autor tem do termo cultura como: “responsável pela ordenação e desordenação do mundo em termos simbólicos, essa cultura é a capacidade singular da espécie humana”.(SAHLINS, 1997:1).

Sahlins enfatiza que, apesar das inúmeras discussões, o termo cultura, está longe de desaparecer, como objeto principal da Antropologia. A organização da experiência e da ação humana se faz por meios simbólicos; os valores e significados não podem, portanto, ser determinados a partir de propriedades biológicas ou físicas.(SAHLINS, op. cit.).

Restringir a prática do artesanato ao prisma meramente econômico, em que o valor de troca se sobrepõe ao cultural, é subestimar a complexidade desta prática. O relato dessa artesã é um fragmento da dimensão do fazer na vida daquelas que têm na atividade artesanal um meio de sobrevivência, mas que não se restringe apenas ao econômico: “Isso aqui é a minha vida, se eu disser que não, eu tô mentindo, quem leva, leva pedaços da minha vida. Momento de tristeza de alegria fica tudo na peça. (Artesã: Maria, 57anos)”.

A cultura que deve ser vista no artesanato está para além de seu uso comercial. Afirmar a importância do artesanato num prisma cultural, logo, simbólico, não significa negar sua importância econômica mas compreendê-lo de uma forma abrangente. Para esta questão, considero importante a expressão de Sylvia Porto Alegre (1994:112) “... o fato de que os objetos produzidos revelam pedaços da vida diária, das práticas religiosas, das crenças, das festas, das tarefas domésticas, da dura luta pela sobrevivência”.

A propaganda feita sobre artesanato para turistas e público consumidor em geral, vincula a idéia de tradição à de cultura. Aos agentes da produção, é enfatizado um ideal econômico, pois o artesanato precisaria se desenvolver na sua qualidade e eficiência, seguindo uma lógica industrial. O artesão precisa produzir um objeto artesanal, mas a lógica de exigência segue a industrial, como pode ser observado no relato abaixo:

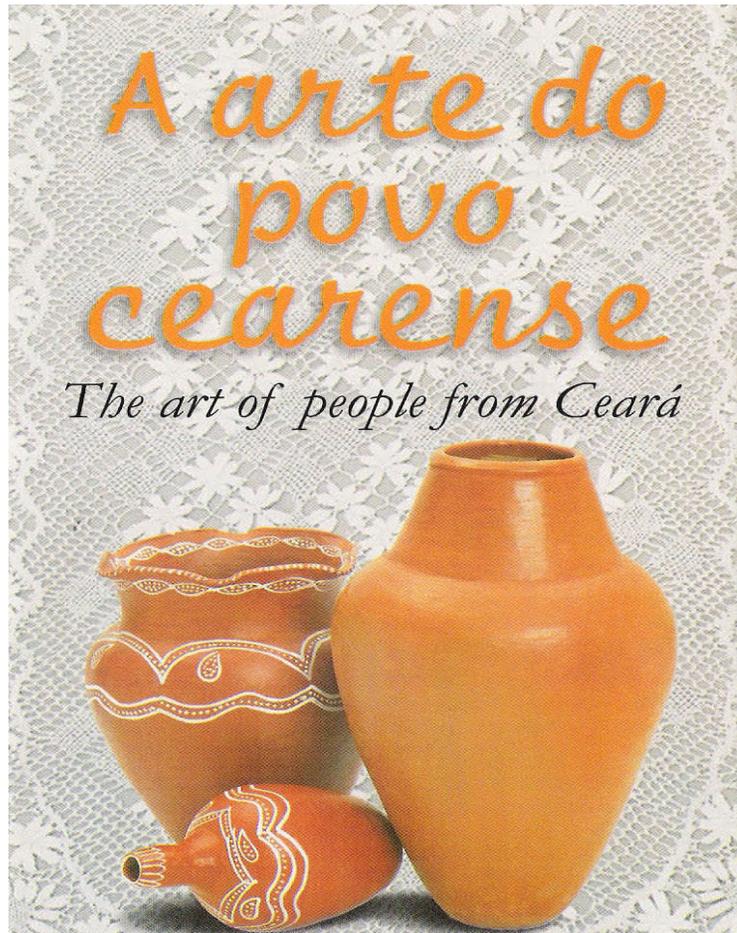
Eu já fiz uns pedidos de umas garrafas lá no Tope, mas era um problema. Porque se eu pedia 200 garrafas para próxima semana, se eu peço na próxima semana, tem que ser na próxima semana. Mas elas nunca conseguiam entregar na data então eu deixei de comprar elas precisam de uma visão de negócio. (Paulo<sup>18</sup>, produtor de cachaça).

#### 2.4 O *slogan* CEART



Cartão Postal CEART

<sup>18</sup> Durante a noite conheci um comerciante de nome Paulo, que me informou sobre os pedidos de garrafas para colocação de cachaça. O comerciante comprava as garrafas de barro no Tope e vitrificava em outro lugar.



Folheto CEART

A CEART tem como *slogan* central: *Legítimo Artesanato Cearense. Quem conhece compra.* Em folhetos e *folders* a instituição atrela à comercialização do artesanato o ideal da *Arte do Povo Cearense*. Grande parte dos folhetos e cartões postais da CEART, através de informações bilíngües, expressa um pouco do artesanato cearense. Nas imagens acima apresentadas é interessante observar a figura de um pote, um jarro e uma quartinha, objetos não produzidos em espaços como o galpão.

Muitas das estratégias midiáticas, inclusive a da CEART, vinculam o artesanato a um produto “tradicional”. Estudos de autores como Silvio Romero, Câmara Cascudo, entre outros, foram enfáticos em abordar a temática da cultura popular e sua relação com o nacional. Como diria Nelson Werneck Sodré, *só é nacional o que é popular*.

De acordo com Canclini a noção de patrimônio é usada para legitimar uma identidade autêntica:

Talvez a crise da forma tradicional de pensar o patrimônio se manifeste de forma aguda mais em sua valorização estética e filosófica. O critério fundamental é o da autenticidade, conforme proclamam os folhetos que falam sobre costumes folclóricos, os guias turísticos quando exaltam o artesanato e as festas” autóctones “, os cartazes das lojas que garantem a venda de” genuína arte popular . (CANCLINE, 2000: 198).

A publicidade sobre artesanato, de fato, reincide em afirmá-lo como detentor de identidade cultural.

O que se define como patrimônio e identidade pretende ser o reflexo fiel da essência nacional. Daí que sua principal atuação dramática seja a comemoração em massa: festas cívicas e religiosas, comemorações patrióticas e nas sociedades ditatoriais, sobretudo restaurações. Celebra-se o patrimônio histórico constituído pelos acontecimentos fundadores, os heróis que os protagonizaram e os objetos fetichizados que os evocam. (CANCLINI, Op. cit. p.163).

No caso do artesanato, observo que muitas propagandas, de fato, proclamam o artesanato como detentor de uma identidade legítima. É inegável que o produto artesanal traz desde a sua concepção elementos intimamente relacionados ao lugar e ao povo que o produz.

Entretanto, o que é produzido sobre o artesanato pela óptica utilitarista, concebendo-o apenas como mercadoria de troca, e a tradicionalista, o entende como detentor de uma identidade, não leva em consideração condições de trabalho e de vida do artesão, pois a ênfase recai sobre o produto o que faz dos artesãos mestres anônimos, não sendo identificados pelas peças que produzem. Muitos programas de intervenção no artesanato discutem prioritariamente a

necessidade de mudança e aumento nas vendas o que supostamente melhoraria a condição socioeconômica da categoria artesão. É interessante observar as imagens de *folders*, cartões postais, vinhetas, sobre artesanato produzidas pelo governo do Estado. As imagens mostram o completo entrelaçamento do artesanato em ambientes luxuosos, mas dificilmente é apresentado a situação de pobreza dos lares das artesãs.

Persistindo na crítica a um modelo que utiliza o patrimônio como uma espécie de emblema unificador, logo que nega as diversidades, agora discorrendo sobre o papel dos museus Canclini fala da necessidade de uma museografia interessada em reconstruir o significado de que promovê-la como espetáculo:

Ao contrário, um objeto pode ocultar o sentido que teve (pode ser original, mas perder sua relação com a origem) porque está descontextualizado, teve cortado o seu vínculo com a dança ou com a comida na qual era usado, e foi lhe atribuída uma autonomia, inexistente a seus primeiros detentores. (Op. cit. p. 201).

Traço aqui um paralelo, outrora feito por Waldeck (2000), entre as exposições e as feiras, acrescentando outro espaço de comercialização bastante volante -as feirinhas. Waldeck observou que, quando na organização de uma exposição no Rio *Design* as artesãs perguntavam – “quando vai ser a feira?”.

De início, fica a impressão de que seria apenas emprego de termos diferentes para designar o mesmo universo. Entretanto, quando os artesãos chegavam de suas cidades para cuidar das vendas no shopping especializado em decoração e arquitetura de interiores, no Leblon, percebia-se a extensão da distância entre significados -feira” para os artesãos do vale do Jequitinhonha, e exposição enquanto espaço criado pelos técnicos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. (2000:75).

Um dos primeiros pontos que Waldeck observa em seu trabalho é quanto à organização das barracas nas feiras, que acontecem de acordo com o lugar onde o artesão mora. Outro ponto é a autonomia do artesão em desembrulhar o objeto, circular livremente, comprar alimentos etc.

As feiras -realidade ainda muito comum no Ceará, como em outras regiões do Brasil – são os espaços da multiplicidade, onde objetos de todas as formas e tamanhos são comercializados. As feiras são também espaços de sociabilidades, onde se estabelecem trocas econômicas e simbólicas, estando direcionadas a um público específico. No caso do Tope, as peças produzidas pelo galpão não são comercializadas na feira de Viçosa do Ceará que acontece todo sábado. “Agente não leva as peças aqui do galpão pra feira porque não tem saída. As pessoas querem comprar bem baratim, então, agente vende só pra CEART”. (Artesã Francisca, 47 anos).

De acordo com as artesãs, as peças produzidas no galpão não têm venda na feira, porque são diferentes das que o público procura. Estes em sua maior parte busca objetos utilitários: potes, panelas, vasos. As peças do galpão são vendidas quase que exclusivamente para a CEART que as comercializa em suas lojas. Outra forma de comércio do artesanato do galpão são as feiras e feirinhas promovidas pelo SEBRAE e / ou CEART.

Segundo técnicos da CEART, tempos atrás, a instituição oferecia passagem, hospedagem e alimentação aos artesãos para participarem de feiras. Atualmente a verba foi cortada. Em alguns casos são oferecidos apenas hospedagem e alimentação. Para os técnicos, é importante que os artesãos tenham consciência que precisam investir no seu trabalho. “Antigamente a CEART bancava tudo, transporte, hospedagem, alimentação, quando foi feito um corte das verbas. A gente tinha que conscientizar que eles precisavam investir neles mesmo” (Técnico CEART).

O que quero focar em relação ao artesanato, nas exposições, feiras e feirinhas, e ou nos museus, é a distância do observador ou comprador da realidade em que a peça ou obra foi produzida. É bem verdade que dificilmente as peças artesanais chegam a espaços como museus sob a designação de artesanato, para isto o que em momento fora chamado de artesanato é denominado de arte. Com efeito, Geertz, em seu texto *A Arte como um sistema cultural*, diz que

A capacidade de uma pintura (ou de poemas, melodias edifícios, vãos peças teatrais, ou estatuas), que variam de um povo para o outro, bem assim como de um individuo para outro, é, como todas as outras capacidades plenamente humanas, um produto da experiência coletiva que vai bem mais além dessa própria experiência. O mesmo se aplica à capacidade ainda mais rara de criar essa sensibilidade onde não existia. A participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo. Uma teoria da arte, portanto, é ao mesmo tempo, uma teoria da cultura e não um empreendimento autônomo (Op. cit. p.165).

O artesanato produzido nas residências é comercializado na feira de Viçosa do Ceará; aos pequenos atravessadores que transportam para as cidades vizinhas. Nas feiras do interior, é possível encontrar casos em que o próprio artesão negocia suas peças, invalidando a figura do atravessador. Quando isto acontece, observa-se uma melhoria nas condições de compra e venda, para o comprador que adquire um objeto mais barato, obtendo, também, maiores informações sobre o produto. Para o artesão também é vantajoso, pois vende o produto a um preço melhor. Observem o relato abaixo:

O turista chegou para mim e disse assim, dez reais esse vaso, é muito caro isso é feito de barro e eles pegam de graça. Eu olhei pra ela e disse a senhora sabe o que é pegar um uru<sup>19</sup> de barro na cabeça, amassar, dá a forma e depois queimar, pra chegar no que ta aí. Num instante ela pegou o dinheiro na bolsa e comprou, é porque o povo não sabe o trabalho que dar. (Artesã Nazaré, 22 anos).

A forma como acontecem as relações entre os turistas e o artesanato, em espaços como as feiras e feirinhas, evidencia e proporciona um afastamento das realidades. As feirinhas colocam em prática outra modalidade de atravessador que não o pequeno comerciante mas, agora grandes lojas e empresas.

Na figura do vendedor, as feirinhas perpetuam a cadeia de desinformação sobre o produtor e comprador como também a exploração que acontece nestas relações. Segundo Cohen,(*apud*, BARRETO)

---

<sup>19</sup> Objeto de palha utilizado para carregar alimentos ou barro.

O encontro entre visitantes e visitados é essencialmente transitórios assimétricos e sem repetição onde os participantes procuram gratificação imediata em lugar da continuidade. Acrescenta-se que essa efemeridade das relações é a que propicia a exploração, o engano, a hostilidade e a desonestidade, que são moeda corrente na relação entre turistas e população local justamente porque nenhuma das partes envolvidas se sente comprometida com as conseqüências da ação.

Enfatizo a importância do artesão em negociar suas peças, pois isto agrega ao ato da comercialização outras características que estão presentes no produto. É um momento importante em que artesãos e consumidores estabelecem um contato, criando assim uma dinâmica própria. Como exemplo, destaco o Centro das Rendeiras, da Prainha<sup>20</sup>, que tem uma associação há 26 anos, Este centro é organizado em boxes onde as artesãs produzem e vendem suas rendas, diariamente. No momento da compra, os turistas observam o feitiço da renda, como também podem obter informações adicionais como tempo de trabalho etc...De acordo com Sylvia Porto Alegre:

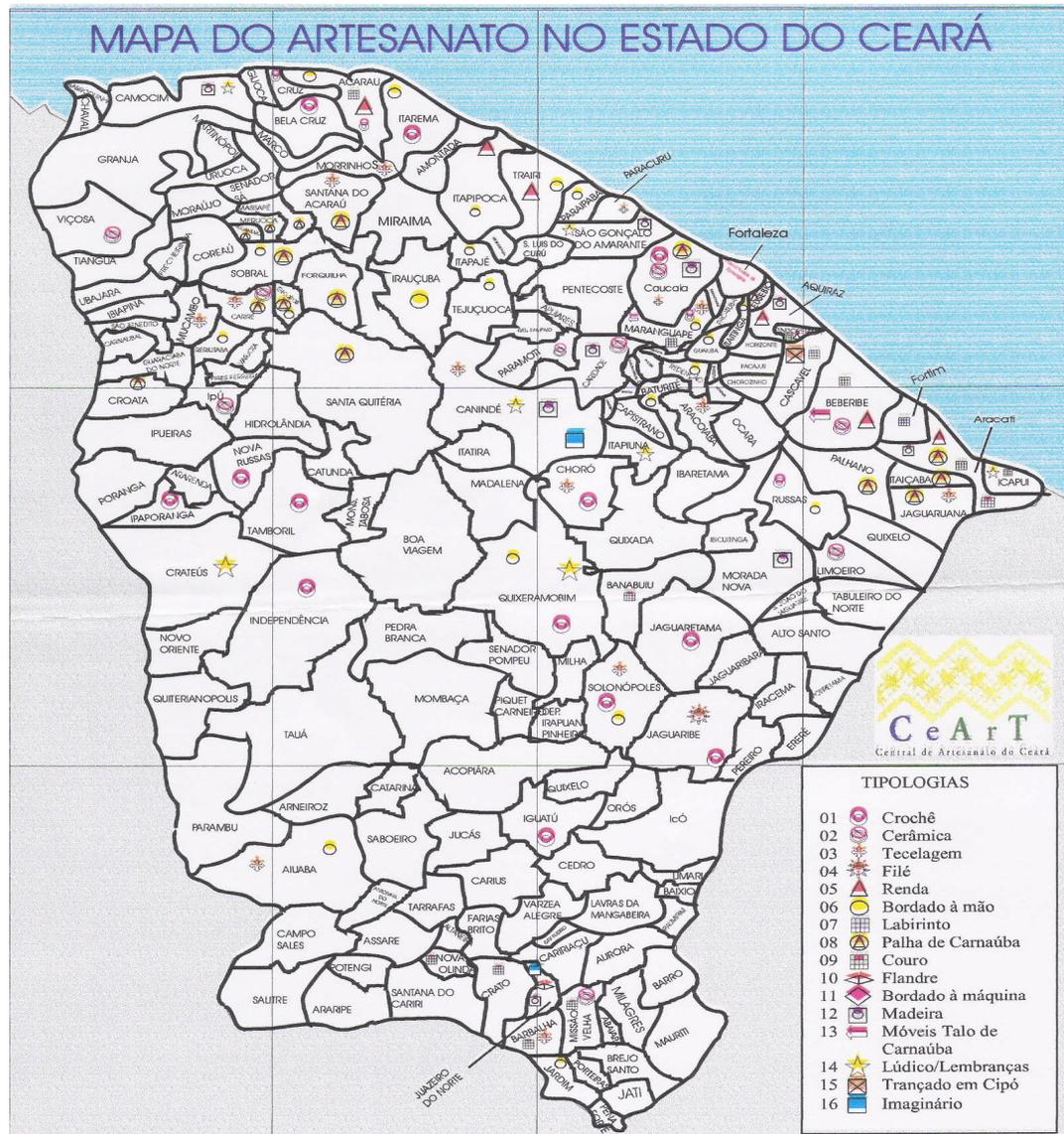
A recente expansão de um marketing cultural do lazer e turismo estimula a produção e venda dos denominados produtos típicos ou regionais, especialmente daqueles mais carregados de um valor simbólico capaz de remeter o homem urbano e moderno a modos de vida costumes que lhe pareçam distantes no tempo e no espaço. (1994:21).

O contato do comprador com a artesã, conforme verifiquei em lugares como o Centro das Rendeiras, proporciona maior compreensão da realidade da vida das artesãs. O visitante é despertado para compreender sobre a complexidade da técnica e a história de vida das artesãs. O fascínio que o artesanato desperta no comprador está na lógica de uma tradição, entendida nesta perspectiva como algo que remonta a um tempo passado mas, também, à idéia de autenticidade.

---

<sup>20</sup> A Prainha fica a 30km de Fortaleza no município de Aquiraz, sendo a Associação das rendeiras a mais antiga do Estado.

### 3 A CIDADE DE VIÇOSA DO CEARÁ



Mapa: Cedido pela CEART

Viçosa do Ceará está a 349 km da Capital do Ceará. Com altitude de 720 m, a cidade possui temperaturas que variam entre 18° e 32°C. O Município conta com uma população de, aproximadamente, 51 mil habitantes estando localizada na micror-região geográfica 31 do Ceará, na serra da Ibiapaba, região norte do Estado. Mantém limite ao norte com o Município de Granja; ao sul e ao leste com o Município de Tianguá e ao oeste com o Estado do Piauí.

A serra da Ibiapaba ou serra Grande, como também é conhecida, possui um relevo bastante acidentado composto por serras cujas principais são Timbaúba, São Joaquim, Juá, Ubatuba, Sítios e uma pequena parte plana que fica no sertão, onde o clima é quente. A base da economia do Município de Viçosa do Ceará é o plantio de frutas e hortaliças, como feijão, mandioca, bananas, castanha de caju, e o artesanato, sendo ainda um grande produtor de aguardente. Na localidade chamada de Buíra, possui uma grande jazida de cobre com exploração, no entanto, desativada.

O Município de Viçosa do Ceará tem 305 anos de existência, é o primeiro da serra da Ibiapaba a ser habitada pelos índios Tabajaras, pertencentes ao ramo Tupi. Entre os anos de 1590 e 1604, a serra foi invadida pelos franceses, que foram expulsos por Pero Coelho de Sousa, em tentativas de colonização.

O aldeamento da cidade de Viçosa do Ceará aconteceu de maneira irregular, com a presença de moradias indígenas próximas às residências dos padres; nesse período, as tribos que se agrupavam na então aldeia foram os Camucins Anacés, Arariús da raça Tapuia, além do Tabajaras.

Um marco importante na historiografia foi a construção da Matriz de Nossa Senhora da Assunção, em 1695, no entanto, só em 1700 houve a fundação oficial da futura cidade de Viçosa do Ceará.

A forte influência ameríndia e francesa é claramente perceptível nos traços fisionômicos das pessoas que nasceram na Cidade. No caso do Tope, são marcantes os traços ameríndios (observem fotos abaixo) que se expressam na fisionomia hábitos e atitudes corporais. Durante a pesquisa, observei um fato curioso: todas as professoras da Educação Infantil ainda chamam seus alunos de curumins. “Esses curumins todos aí, são meus alunos” (Professora: Nazaré, 22 anos) Elas pouco sabem explicar por que é comum, tal prática, parece algo que se perdeu no tempo.



Adolescente Daniele



Crianças: Karlinha e Grabele

Atualmente a Cidade, que foi eleita como Capital da Cultura<sup>21</sup>, está sediando o Festival de Música da Ibiapaba, o que atrai um grande contingente de turistas no mês de julho. Este festival atrai anualmente um público bastante heterogêneo, jovens músicos, senhores apreciadores de música etc... Os visitantes, além de apreciarem as atrações artísticas, também usufruem as belezas naturais, como as cachoeiras e trilhas, estando na rota de visitação o artesanato do Tope.

### 3.1 O Tope

O Tope fica a aproximadamente 3km do centro urbano de Viçosa do Ceará. A estrada que liga a localidade ao centro da Cidade é de barro, fato que deixa grande parte das casas e árvores próxima à estrada repleta de barro, dando a sensação de que tudo no Tope é de barro, inclusive as plantas.

Segundo moradores, o nome Tope vem dos visitantes que viam do sertão e ao subirem a serra se deparavam com um clima frio, o Topo, daí o nome Tope. Há ainda aqueles que relatam que o nome não é proveniente do topo mas, de terem topado com o clima frio.

Em relação à escrita, pesquisadores<sup>22</sup> que estiveram na localidade em período anterior escreviam apenas Top. Atualmente observo que grande parte das pessoas utiliza a palavra Tope, sendo esta forma de escrita que utilizarei neste trabalho.

O Tope é conhecido na cidade de Viçosa do Ceará e em outras comunidades da serra da Ibiapaba pela confecção de objetos de barro, sendo esta atividade, segundo os moradores locais, a única oportunidade de trabalho que existe nessa região. Ao discorrer sobre a existência de

---

<sup>21</sup> Projeto da Secretaria de Cultura do Estado que anualmente escolhe uma cidade para ser a capital da Cultura. A cidade eleita fica responsável pela realização de alguns eventos. O festival de musica é uma proposta permanente, o primeiro festival aconteceu em 2004.

<sup>22</sup> O pesquisador do MIS Oswald Barroso visitou o Tope em 1976 em uma pesquisa pelo Centro de Referência Cultural.(CERES).

núcleos artesanais no Ceará, Porto Alegre (Op. cit. p.57) diz que “o que caracteriza esses núcleos é o fato de que grande parte da comunidade está envolvida, quer na produção, quer na comercialização de determinados artigos que fazem parte da vida da maioria das pessoas”.

O Tope apresenta grande número de casas de taipa<sup>23</sup> cobertas com palhas de carnaúba e piso de terra batida; os fogões são à lenha, estando normalmente no interior das residências. Há casas de tijolo cru, feitas com barro do próprio lugar, que são consideradas muito frágeis e casas feitas com o tijolo furado que vem de Sobral, cidade que fica a 200km de Fortaleza. Raras são as casas que apresentam saneamento básico e, conseqüentemente, banheiros. A energia elétrica chegou à comunidade há 9 anos e a água 6 anos.

É perceptível a presença de lixo na comunidade, o que denuncia a falta de coleta ou programa efetivo com essa preocupação na comunidade. O Tope apresenta poucas mercearias. As pessoas compram grande parte dos objetos e alimentos para consumo diário na feira de sábado. As artesãs que produzem artesanato em casa compram e vendem seus produtos na feira. O único meio de transporte comunitário é o ônibus escolar, que transporta as crianças e adolescentes do Tope, Mata-fria e Canta- Galo, localidades próximas ao Tope, para escolas que estão em Viçosa. Na ausência de ônibus, as pessoas utilizam táxi, moto táxis, uma vez que poucos na comunidade possuem carros, sendo as caronas a alternativa de transporte e uma possibilidade de socialização e trocas de favores. Há também os carros que fazem corridas<sup>24</sup>.

Na comunidade, há uma creche que fica próxima à capela da comunidade. A capela, esporadicamente, também funciona como sala de aula. Não existe na comunidade posto de saúde. Os atendimentos médicos são realizados em Viçosa do Ceará ou com os profissionais do Programa de Saúde da Família.

---

<sup>23</sup> Estilo de casa com armação de varas preenchidas com barro.

<sup>24</sup> Espécie de viagem em que o passageiro negocia previamente com o motorista o valor a ser pago, sendo o valor dividido por mais de um passageiro.

É nesse contexto de inúmeras dificuldades de sobrevivência que muitas artesãs retiram do barro as possibilidades de seu sustento e expressão cultural. A atividade com barro começa cedo, ficando grande parte das tarefas a cargo das mulheres. Estas e/ ou seus maridos extraem o barro de um lugar chamado *cujá*, ficando o barro conhecido como barro do *cujá*. Este barro não é encontrado em qualquer lugar, apenas em locais específicos. No Tope o local em que o *cujá* é encontrado é de propriedade privada. O incremento e a divulgação do artesanato do Tope na mídia fez com que o proprietário cogitasse na possibilidade de cobrar pelo barro, entretanto, as artesãs demonstraram indignação com a atitude, sendo então a idéia logo descartada, como pode ser observada no relato abaixo:

Teve um período quando saiu uma reportagem do galpão na televisão, os filhos do dono deste terreno cresceu os olhos e queria cobrar o barro que a gente tirava aqui, mas a gente não aceitou não aí ele desistiu. (Artesã Francisca, 67 anos).

O *cujá* é encontrado em região úmida, como pode ser observado nas fotos abaixo, tendo que ser feitos grandes buracos para sua retirada. Atualmente, muitas artesãs do galpão pagam aos homens para pegar o barro nos barreiros.

Eu não sei quem foi que descobriu, mas esse barro de *cujá* só tem aqui nesse lugar, todo mundo que faz loiça tem que vim pegar aqui. Às vezes a gente tem cavar num lugar cavar noutro, até encontrar o barro bom sem pedra. Hoje em dia tá é bom de vim pegar, porque a estrada tá melhor, antes era um sofrimento a estrada era muito ruim e quando tá chovendo Ah!! meu Deus era um sofrimento muito grande. Quem trabalha no galpão paga os homens e eles vem pegar de carro até aqui (local próximo da extração do *cujá*) quem trabalha em casa vem pegar a pé como antes, ou então paga a alguém para vim pegar. (Artesã Francisca, 67 anos).



Foto: Danielle Araújo

Barro do cujá



Foto: Danielle Araújo

Artesã colhendo barro do cujá

Outro barro muito utilizado no Tope é o barro da ladeira, retirado das áreas de ribanceiras; este barro apresenta uma tonalidade avermelhada, sendo bem mais abundante na região. O terceiro barro é conhecido como barro branco, considerando o mais difícil de todos; é retirado apenas por homens que chegam a cavar cerca de 8m em busca do barro considerado ideal.

O barro da ladeira é mais fácil de encontrar, mas o barro branco é um sacrifício, e tá acabando! O branco só pode ser tirado pelos homens. Às vezes eles cavam até encontrar o barro bom, o problema é que eles vão cavando, cavando aí já teve caso do buraco desabar, aí a pessoa morre (Artesã, Francisca 67 anos)



Foto: Danielle Araújo

Ribanceira do barro da ladeira

### 3.2 Com as mãos na massa: o Cotidiano do Fazer nas Residências



Foto Danielle Araújo

Artesã modelando o barro

A atividade com barro acontece, normalmente, mesclada ao cotidiano familiar, não havendo horários específicos para a feitura do artesanato. A mão que mistura o barro, quase que simultaneamente prepara alimentos, realiza tarefas domésticas e cuida de animais e dos filhos.

As crianças desde muito cedo observam e aprendem com os pais. Preliminarmente, em forma de brincadeira, passam a modelar as figuras iniciais, e, desta forma, em um ambiente de trabalho, aprendizagem e ludicidade, a transmissão e apreensão dos saberes são disseminadas no cotidiano. Durante as minhas visitas às residências observei uma constante repetição e aprendizagem em que a criança faz e desfaz, copia e inventa novos modelos, dentro do seu universo anímico:

Esse meu menino aí só faz brincar, mas ele é muito esperto um dia desse um homem veio conversar com a gente aqui. Ele tava com uma máquina dessas aí igual a sua, quando o homem ia saindo ele fez uma máquina de barro igualzinha, o homem ficou besta<sup>25</sup>, disse que era pra ele fazer mais. (Artesã Helena, 54 anos).

Nesse universo, a criança inventa e reinventa ao seu modo, criando assim uma intimidade com o barro, desenvolvendo uma espécie de memória tátil que permite o reconhecimento de um barro bom, aquele que pode ser modelado.

Até chegar a produzir juntamente com os pais, o pequeno aprendiz de artesão passa por todo esse processo de recriação com o barro até a execução das pequenas tarefas. Essas são: bater o barro com uma madeira para que ele fique como um pó, bem fino. Logo em seguida, o barro é peneirado para ser misturado com outros barros. Simultaneamente à execução dessas tarefas, as crianças observam etapas futuras como a modelagem e a “queimança”.<sup>26</sup> A desenvoltura corporal na transmissão e apreensão dos saberes só é possível mediante uma contínua vivência

---

<sup>25</sup> A expressão besta está sendo usada com um sentido de espantado, admirado.

<sup>26</sup> Expressão utilizada pelos artesãos para se referir à queima das loiças.

comunitária. Conforme observei no decorrer das minhas visitas, o silêncio<sup>27</sup> durante a execução da atividade dá lugar a uma linguagem corporal.

Sobre a transmissão de saberes Mauss (1950: 199) diz que, ”quando esta geração passa a outra, a ciência de seus gestos e de seus atos manuais, há tanta autoridade e tradição social quando à transmissão se faz pela linguagem”. Esta aprendizagem é muitas vezes silenciosa e aparentemente invisível, em que crianças e jovens aprendem e transmitem seus saberes a futuras gerações. No interior das comunidades artesanais, a aprendizagem da técnica acontece de forma assistemática e natural. Seu uso demanda da artesã caracteres corporais que são a base para o feitiço artesanal. É possível pensar em uma coreografia, pois, com de gestos e atitudes, o artesão dá forma à matéria-prima. Como assinala Mauss:

Afirmar que o corpo é o primeiro e o mais natural dos instrumentos do homem. O mais exatamente, sem falar de instrumentos, o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo. Antes da técnica com instrumentos, há o conjunto de técnicas corporais. (1974:217).

A performance corporal da artesã na confecção de suas obras se configura como um saber corporificado, tornando-se muitas vezes característica de um determinado tipo de artesanato ou localidade específica. Este saber não é traduzido num discurso, mas numa prática, naquilo que Pierre Bourdieu denomina de *habitus*:

Os *habitus* são princípios geradores de práticas distintas e distintivas - o que o operário come, e sobretudo sua maneira de comer, o esporte que pratica e sua maneira de praticá-lo, suas opiniões políticas e sua maneira de expressá-las, diferem sistematicamente do consumo ou das atividades correspondentes do empresário industrial; mas são esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão de gostos diferentes. Eles estabelecem as diferenças entre o que é vulgar etc., mas elas não são as mesmas. Assim, por exemplo, o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto para um pretensioso ou ostentatório para outro e vulgar para um terceiro. (1996:22).

---

<sup>27</sup> É importante salientar que não estou dizendo que as artesãs trabalham sempre caladas, mas que não fazem referências explicativas sobre a atividade aos seus filhos.

No Tope, grande parte das artesãs que trabalham nas residências exercem a atividade sentadas ao chão com a peça de barro que está sendo produzidas entre as pernas, como pode ser observado na foto abaixo:



Foto: Danielle Araújo Elenilza no feitiço do pote

A destreza das artesãs é expressa em todas etapas da feitura da peça, misturando os barros a modelagem. Esta última, entretanto, requer uma grande maestria: agilidade de dedos e mãos, um corpo apto e preparado ao trabalho com o barro; uma métrica perfeita de peso e tamanho para cada peça. Como relata a artesã: “A gente começa muito nova né, então vai aprendendo. Eu quando era mais nova eu pegava o barro nos barreiros: colocava o uru cheio de barro na cabeça e trazia o barro para trabalhar, era eu e meu marido”. (Artesã Ia, 87 anos).

Portanto, a realização do artesanato exige da artesã uma variedade de conhecimentos, inclusive uma técnica corporal. É ainda Mauss (Op. cit. p. 217) que afirma: “Técnica é um ato tradicional eficaz (e vejam que, nisto não difere do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja tradicional e eficaz”.

Quando a matéria-prima é retirada do meio em que a artesã vive, o saber adquirido com os mais velhos se legitima de maneira prática. Nesses casos, a artesã precisa conhecer bem a área geográfica, os locais onde é possível encontrar matéria-prima de qualidade e a melhor época do ano para extração.

Atualmente o Tope não produz mais loiça que suporte o fogo. Isto é outro fator que contribui para a produção de uma loiça bem mais decorativa. Segundo as artesãs, muitos utensílios usados na cozinha eram de barro, atualmente já não há mais panelas de barro. O pote, entretanto, ainda é muito utilizado nas residências.

Isso era coisa dos mais velhos eles e que sabiam, aonde tava esse barro que ia pro fogo, antigamente tudo que a gente fazia era de barro tinha panela de barro, aquelas canecas, camburãozinho de coar café. Agora nem uma panela aqueita fogo quando agente bota, os tempero elas logo racham. (Artesã Francisca, 67 anos).

Os conhecimentos tradicionais e a íntima relação da artesã com a natureza são elementos fundamentais e anteriores ao feitiço do artesanato em si. Essas formas de saber são propagadas diariamente na comunidade, onde a convivência proporciona à artesã o contato direto com elementos múltiplos, muitos deles só validados na prática.

Le goff, (*Apud* PORTO ALEGRE 1987: 23) “que há uma memória técnica responsável pela transmissão do conhecimento prático que ocupa um lugar decisivo na construção da memória coletiva, da identidade social e do sentido de permanência de um grupo”.

A aprendizagem das loiças, no entanto, não se restringe apenas a um conjunto de saberes coletivamente compartilhados, mas numa visão particular de mundo, pois no cotidiano familiar também, são transmitidas a dificuldade da vida e a constante luta pela sobrevivência. No Tope, grande parte dos jovens não tem o interesse em continuar o trabalho dos pais, sendo, inclusive, incentivados por estes nessa decisão.

Hoje em dia esse pessoal novo não quer saber de trabalhar não. Antigamente eu ajudava minha mãe em tudo. Essas meninas de hoje só quer saber de estudar, chega em casa meio dia come alguma coisa e depois vai fazer os dever de casa, não ajuda mais os pais não. Eu prefiro que ela faça outra coisa, pois isso daqui não dá futuro a ninguém não. Eu aprendi com a minha mãe e tô aqui do jeito dela, vou morrer trabalhando nisso. (Artesã Helena, 54 anos).

Esse mesmo cotidiano que estimula a continuidade do trabalho por meio de uma prática, também produz o incentivo ao não fazer. A atividade com barro está imersa num conjunto de práticas e saberes em que também é transmitida e aprendida a dificuldade da vida; a escassez de alimentos, o trabalho árduo e contínuo a pouca valorização, como dizem as artesãs “É muito trabalho para pouco dinheiro”.

A dificuldade em transportar o barro, misturá-lo, são tarefas árduas que maltratam o corpo da artesã, conforme pode ser observado no relato abaixo: Esse trabalho é difícil minha fia, eu sofri muito tinha dia que eu dormia com dor nas costas de tanto trabalhar carregando o urú cheio de barro na cabeça. Hoje em dia eu não faço mais porque não posso, mais eu tenho é saudade. (Artesã Ia, 87 anos).

Apesar da rusticidade, muitas artesãs idosas que não fazem mais a atividade dizem sentir saudade do tempo em que podiam trabalhar. Obviamente essa saudade está relacionada a um tempo, a um conjunto de fatores em que o trabalho com barro era central. Você acredita que ainda hoje eu acordo todo dia as 4:00 da madrugada. Antigamente eu acordava essa hora pra tira as loiça do forno, fazer o café e pra leva as loiça pra feira. Era um movimento danado, mas era bom. (Artesã Maria, 67 anos).

Na vida de muitos moradores do Tope, a atividade com barro é realidade primeira, algo que é aprendido com naturalidade. No Tope, várias famílias estão envolvidas na atividade com barro, alguns núcleos familiares trabalham predominantemente com potes, não fazendo o que as

artesãs chamam de loiça miúda<sup>28</sup>. O trabalho acontece no quintal das casas em ambiente coberto por palhas de carnaúba e piso de barro, e o forno para a “queimação” fica próximo a esta espécie de atelier familiar. Aos homens resta o trabalho na roça. Quando não estão em seus roçados ajudam as mulheres alisando as peças. Poucos são os homens que modelam, pois eles apenas ajudam em tarefas consideradas menores, no entanto, alguns jovens estão lentamente se inserindo na modelagem, que é considerada etapa predominantemente feminina.

No período, do inverno o barro e a lenha estão bem mais difíceis de obter. Os fornos ficam descobertos, o que impossibilita as “queimações”. Também não há sol, o que impede que as peças sequem para serem queimadas. “Ah no inverno é um sofrimento fica tudo difícil, já teve gente que até já morreu nos barreiros”. (Artesã Maria, 67 anos).

Neste período, as artesãs ajudam os maridos na roça, estando também esta entremeada pelas atividades domésticas. Em tempos remotos, havia na comunidade um grande número de olarias onde os homens trabalhavam na fabricação de telhas e tijolos, mas a fabricação das telhas de melhor qualidade em outras cidades fez com que a produção ficasse reduzida. Atualmente resta apenas uma olaria.

---

<sup>28</sup> São miniaturas de loiça.

### 3.3 A técnica de fazer

Conforme citado anteriormente, no Tope, diferentemente de outras localidades do interior cearense são utilizados para a produção de loiças três tipos de barro: o de kujá, o barro vermelho, e o barro branco.

O barro de kujá é obtido em um local úmido. Normalmente após a escavação, o lugar enche-se de água, sendo necessário fazer vários buracos para obtenção do barro. Este barro é, segundo as artesãs, o que dá a liga, tornando a massa consistente e macia; após sua extração do barreiro, tem que ficar de molho por quatro horas ou mais. O barro vermelho ou da ladeira é encontrado em maior abundância na região. Este barro é encontrado nas ribanceiras da serra. Depois de ser extraído, é batido com um pau, as pedras são retiradas, e o barro peneirado até ficar apenas o pó. O barro branco ou toá branco também é batido e peneirado, ficando apenas o pó, que é misturado ao barro de kujá e ao vermelho, resultando em uma massa que possibilita a feitura de peças pequenas, que geralmente demanda maior acabamento. Por ser muito branco, quando misturado à água, o toá era utilizado como tinta na ornamentação de potes. Atualmente, as artesãs estão utilizando tinta para tecido.

A principal peça produzida pelas artesãs que trabalham nas residências é o pote. De tamanhos variados, os potes ainda são largamente utilizados nas residências de algumas artesãs para o armazenamento de água. De acordo com as artesãs, o pote deixa a água fria, tendo ainda propriedades antibactericidas por causa do barro.

Para a produção dos potes, são utilizados apenas dois tipos de barros o vermelho e o de kujá. Segundo as artesãs, os três barros juntos não permitem a sua sustentação. Os potes são produzidos usando-se rolos que são sobrepostos até o tamanho desejado. As fotos 1, 2 e 3

ilustram o processo da confecção dos potes. Após a confecção de uma base, que é o fundo do pote. As artesãs fazem rolos de barro que são colocados um sobre o outro. Entre a colocação de um rolo e outro, a peça tem que ser colocada no sol. Isto permite que vários potes sejam produzidos simultaneamente.



Foto: Danielle Araújo      Jovem Elenilza preparando barro



Foto: Danielle Araújo      Jovem Elenilza preparando barro



Foto: Danielle Araújo

Potes secando no sol

Depois de terminado, o pote tem que ficar ao sol em média quatro horas, dependendo da intensidade do sol. As artesãs referem conhecer quando o pote está “no ponto”; ele não pode ficar nem muito, nem pouco tempo ao sol, pois isto implica a quebra da peça quando esta vai à queima. Os instrumentos utilizados na confecção dos potes são um sabugo de milho, usado para puxar o barro. Um pedaço de pano ou couro e pedra para auxiliar no alisamento da peça. Depois de ficar horas ao sol, a peça tem que ser alisada com uma pedra até ficar brilhando. No Tope, esta etapa é realizada, muitas vezes, por homens. Logo em seguida a peça tem que ser queimada.

Depois que a massa tá pronta, então começa a fazer o pote. Primeiro pega um pedaço de barro e faz o fundo e vai puxando com o sabugo. Ai os rolos já tão prontos, e vai só colocando e alisando. A gente faz uns três ou quatro potes de uma só vez, enquanto um tá secando, vai fazendo o outro. A boca do pote a gente faz com esse couro. Depois é só colocar o pote para secar no sol e alisar com a pedra. O que dá brilho ao pote é o alisado com a pedra. Ai ele já pode ir pra queima. (Artesã Helena, 54 anos).

### 3.4 A peça crua e a queima



Fotos: Danielle Araújo



Artesão colocando os potes para a queima

*O feitio é das mulheres, depois que elas terminam de fazer, aí então eu vou queimar (Artesão Chico, 67 anos).*

Após a feitura da loiça é chegado o momento da “queima”. Embora haja casos em que as mulheres também executem esta tarefa, ela é realizada predominantemente por homens.

Muitos estudos analisaram a divisão sexual do trabalho e o papel ocupado por homens e mulheres. Estes trabalhos exploram relações dicotômicas do masculino e feminino, públicos e privados, rurais e urbanos, tornado visíveis as atribuições simbólicas de lugares e papéis sociais. Esta ambivalência também se encontra na relação natureza e cultura, feminino e masculino como observa, Sônia Missagia Matos (1998:4), “apesar de não concebemos sempre natureza e cultura como opostos, uma questão fundamental aqui é que, na sociedade, as noções de masculino e feminino envolvem um relacionamento de oposições hierárquicas”.

Entre a peça crua e a “queimança” observo que a medida que a peça sai supostamente da sua condição de cru/natureza/feminino para a condição de queimada/cultura esta passa pelas mãos masculinas. É inegável a presença marcante da dicotomia vivenciada pelas artesãs da comunidade do Tope. Esta divisão se expressa em hábitos, práticas sociais e de trabalho, no entanto, assim como natureza e cultura não são categorias rigidamente separadas, os indivíduos na vivência comunitária negociam suas práticas e concepções acerca das atividades desempenhadas como pode ser observado no relato abaixo: “Eu acho assim, a mulher é que faz porque tem mais jeito paciência”. Às vezes eu pego o barro mais ela também pega, eu faço a *queimança*, mas ela também já teve de fazer e assim a gente vai levando. Fazer a peça eu não faço não, às vezes eu dô uma ajudinha “. (Artesão Chico, 67 anos).

A divisão sexual do trabalho apresenta-se no Tope como algo naturalizado, sendo o trabalho com barro e suas divisões a alternativa. A mulher é responsável pela feitura da peça, enquanto, os homens pela extração do barro, e principalmente, pela *queimança*. “Desde de que eu me entendo por gente, o trabalho que existe por aqui é este mesmo, para as mulheres o barro para os homens agricultura”. (Artesã Maria, 67 anos).

No sentido de obter melhor compreensão acerca da divisão do trabalho e como a existência de um poder simbólico opera nos corpos e práticas das artesãs, considero importantes as concepções de Bourdieu (2002:17):

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas são todas” sexuadas ), em todo o mundo social, em estado incorporado, nos habitus dos agentes, funcionado como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação.

No Tope, as mulheres desde cedo aprendem que o trabalho com barro é uma tarefa essencialmente feminina. Aos homens cabem o trabalho na roça, a queima e a extração do barro.

Observo a objetivação, citada por Bourdieu, nos objetos produzidos pelas artesãs e nas tarefas executadas. O espaço privado da casa, os objetos produzidos e as atividades nela realizadas como o artesanato, configuram como “coisas de mulher”. Para os homens, o artesanato com barro requer calma, delicadeza e paciência, atributos tidos como femininos. As artesãs explicam essa predisposição feminina ao artesanato, por meio da categoria *jeito*.

O *jeito* na fala das artesãs é uma espécie de atributo biológico e ao mesmo tempo vivencial, algo do campo da experiência, mas também uma espécie de dom, facilitador e propiciador da atividade. “Acho que as mulheres têm mais jeito que os homens, a gente não têm muito jeito para isso não, as mulheres é que levam jeito para coisa”. (Artesão Chico, 67 anos).

Durante minhas visitas às artesãs nas casas e no galpão, observei que, diferentemente do que é tido como delicado e paciente, o trabalho com barro demanda, da mulher que esteja realizando a atividade, força e resistência. Na realidade, grande parte das artesãs idosas relatou ter carregado latas ou urus cheio de barro na cabeça na juventude para fazer a loiça. A mistura dos barros também é algo que requer um bom preparo físico, o que contraria noções que buscam legitimar o trabalho com barro como delicado.

A tentativa dos homens e das mulheres em afirmar a atividade com barro como algo feminino encontra ressonância muito mais em uma ideologia que compreende o espaço privado e os objetos produzidos como tarefas femininas, do que pela execução da atividade. Estou tentando enfatizar é que não observei, na atividade com barro, delicadeza, nem um menor desgastante físico, mas é uma atividade que demanda força e resistência, que acontece dentro dos lares concomitantemente com às atividades domésticas. Então, em vez de masculinizar as mulheres, acontece uma feminilização da atividade, uma espécie de reordenamento.

Sônia Missagia Matos, em tese de doutoramento, utilizou a categoria reordenação para falar da negociação masculina quando estes entram num campo feminino. Mediante a reordenação, o homem negocia outros valores para se inserir em territórios tidos como femininos.

Ao cruzar a linha e entrar num espaço que põe em risco a masculinidade uma ação subsequente a esse cruzamento é a reordenação. E é próprio objeto produzido e seu circuito que permitem tal reordenação. (MATOS, 1998:18).

O fato de as mulheres produzirem, no interior dos seus lares, objetos em sua grande parte decorativos e ou utilitários objetiva no produto, isto é, na loiça, um trabalho feminino. As loiças de barro, sejam potes, panelas ou utensílios decorativos são produzidas por uma mulher, para que outra faça uso.

A criação do galpão de artesanato, operou para um determinado grupo, a saída da produção da loiça do âmbito doméstico para o público, as mulheres continuaram a produzir panelas, agora com enfeites de flor, coração e outros. Os homens que entraram no galpão para produzir peças de barro optaram por confeccionar esculturas.

A categoria, reordenamento, utilizada por Matos permite maior plasticidade entre as fronteiras de gênero, onde homens e mulheres negociam suas práticas. No caso do Tope, à medida que a agricultura é a atividade cada vez em menor evidência, os homens paulatinamente vão entrando na atividade com barro, mesmo que julguem apenas ajudar. “Eu não faço porque não sei, mais eu ajudo a mulher aqui em casa”. (Artesão Pedro, 68 anos).

O ato de ajudar masculino está normalmente relacionado à execução de tarefas de menor importância, como alisar peças, ou fazer pequenos acabamentos. Na “queimação” quando acontece nas residências, a regência do processo fica a cargo dos homens. No caso do galpão, há maior atuação das mulheres mas, eventualmente, um homem é chamado, sendo pago pelo serviço.

Apesar de ser considerada atividade eminentemente feminina, o que já evidencia uma divisão sexual, o trabalho com barro apresenta nítidas divisões de tarefas nas quais os homens reordenam suas práticas de acordo com o que é produzido e o lugar da produção. No caso do Tope, observei duas possibilidades de reordenação - uma ligada ao que é produzido e outra no lugar da produção. Como pode ser observado no relato seguinte, o que é feito, isto é, painéis ou um artesanato decorativo, diferencia o masculino do feminino. “Eu faço escultura nunca fiz painéis não, isso é coisa de mulher. De homem que trabalha aqui no galpão só tem eu e outro ele também só faz escultura”. (João Paulo, 17 anos).

Os homens que ajudam as mulheres em casa trabalham carregando barro e lenha, ou no acabamento das peças, mas dificilmente ingressam na atividade, não acontecendo o mesmo quando são jovens<sup>29</sup>. No galpão, quando os meninos entram no ofício optam por produzir objetos como esculturas; os utilitários ou decorativos são tidos como coisa de mulher. O espaço do galpão, fora de casa, também atua na reordenação da prática, muito embora a força da atividade seja superior, isto é, mesmo no galpão, há uma necessidade de fazer objetos não havidos como femininos.

---

<sup>29</sup> Observei jovens que realizam a atividade sem preocupação, se é atividade de homem ou mulher. Esses jovens normalmente estão sob a custódia materna. Alguns idosos relataram que, quando eram crianças, faziam as loiças mas, depois que ficaram adultos, não fizeram mais.

### 3.5 A Técnica da Queimação



Foto: Danielle Araújo

Momento da queimação

A foto acima ilustra um forno e uma “queimação” em uma das residências do Tope. Atrás do forno, é importante observar a presença do jumento, animal utilizado para o carregamento da lenha e das loiças depois de queimadas.

A queima das peças é algo que requer dos artesãos que executam a tarefa grande perícia e conhecimento, caso contrário, o trabalho de dias pode ser estragado. É um negócio que tem que ter muita atenção quando vai trabalhar com isso; tem que ter ciência. Quando eu via o pessoal mais velho queimar, eu pensei que fosse fácil, mas não é não”. (Artesão Chico, 68 anos).

A “queimação” nas residências acontece na sexta feira, dia que antecede a feira da cidade. Os fornos que estão nos quintais de cada casa têm em média 80cm de altura, são feitos de barro, tendo uma espécie de grade de barro que permite que a lenha seja queimada sem entrar em contato com as peças. Estas são colocadas dentro do forno em posições variadas; posteriormente

são completamente cobertas com cacos de peças quebradas de “queimanças” anteriores. Este processo é algo que requer paciência, chegando a durar horas.

Depois de ter coberto toda a parte de cima do forno com os cacos, inicia-se a queima. Preliminarmente, são colocadas as madeiras finas para aquecer o forno. No início não pode ser colocada muita madeira, pois o excesso de fogo resulta na quebra das peças. À medida que o forno é aquecido, a lenha vai sendo disposta progressivamente. Quando está muito quente, é a vez de atear as lenhas mais grossas, que possibilitam o aumento do fogo. “Quando tá muito quente é que eu boto mais lenha, é que o forno tá pedindo lenha. Você pode botar toda lenha que tiver que é pra poder caldear, o fogo banha por cima”. (Artesão Chico, 68 anos).

O fogo toma completamente as peças, tornando os cacos que estão em cima, cobrindo as peças, completamente pretas, segundo os artesãos, o barro pega fogo. A labareda de fogo dura por horas; quando os cacos que estavam pretos ficam novamente avermelhados, é sinal de que a “queimança” está no fim.

Os artesãos que trabalham com barro não utilizam termômetros ou instrumentos que identifiquem quando a loiça está pronta. A vivência ou ainda o *habitus*, citado por Bourdieu, que se evidencia na forma de colocar os potes no forno, na organização, seleção das primeiras lenhas e até no cheiro do barro, todos esses elementos que compõem a técnica da “queimança” é que permitem ao artesão identificar quando a peça está no ponto<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Quando a peça está pronta.

Tem assim um cheiro, o barro quando tá muito quente tem um cheiro, quando sai aquela primeira fumaça do forno: sai aquele cheiro que é do barro não é da lenha. De longe se tem alguém queimando uma loiça, eu sinto o cheiro da loiça. (Artesão Chico, 68 anos).

As brasas que sobraram precisam ser varejadas<sup>31</sup>, para observar se ficou algum pedaço de madeira que não tenha sido completamente queimado, pois a presença de uma porção não completamente queimada pode tisonar as peças.

A “queimação” dura em média, de cinco a seis horas. Normalmente começa às doze horas, terminando às dezoito. As peças são retiradas frias na madrugada e levadas para a feira:

Esse negócio é muito invocado, tem que fazer tudo direito pra não quebrar. No dia da queimação eu passo a tarde todinha. Começo meio dia já começo a arrumar a fornalha, vou botando os potes de um por um, até o forno ficar cheio. Depois que eu boto tudo e hora de bota esse cacos queimado. Cubro tudo. Ai o fogo já acesso primeiro eu boto essa lenha grossa. Logo no começo não pode colocar muito fogo não se não racha tudo tem que ir devagarzinho. Quando o fogo vai aumentando, na quentura do fogo os cacos de cima vão ficam todos pretos, ai quando aumenta o fogo ele banha por cima as loiça ficando bem branquinha. Depois amanhã 5:00 da manhã, tá tudo fria, aí a loiça tá bonita bem limpinha e fria. (Artesã Chico, 67 anos).

Durante a pesquisa visitei artesãs que vendiam suas peças cruas por um valor insignificante aos homens. “Eu faço esse pote e vendo ao meu sogro por R\$ 1,00 ele queima e também, vende acho que ele vende aqui na porta por R\$ 4,00. Eu acho muito ruim ter que ir para feira pra vender” (Artesã Maria, 27 anos).

A queimação conforme foi apresentada é realizada, nas residências, predominantemente por homens. No galpão a queima das peças não tem dia determinado para acontece podendo ser qualquer dia da semana. A seguir analiso os caminhos da intervenção do CEART e a instalação do galpão no Tope.

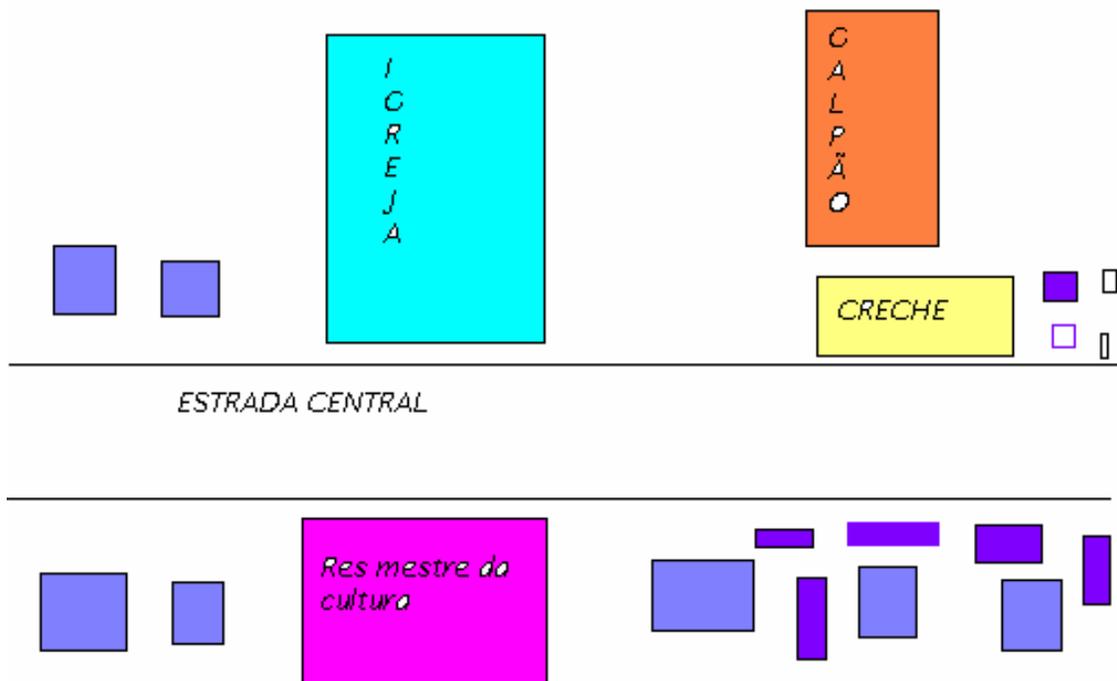
---

<sup>31</sup> Expressão utilizada quando se refere ao ato de misturar as brasas.

## 4 CAMINHOS DA INTERVENÇÃO

Neste capítulo, procurei apresentar como aconteceu a intervenção da CEART, na comunidade do Tope, e quais as concepções da instituição sobre a atividade das loizeiras. A CEART intervém em todos os tipos de atividade artesanal do Ceará. Abordarei agora os caminhos da intervenção da CEART no Tope. Por meio dos depoimentos de alguns técnicos, investiguei como ocorreu a intervenção e o modo como as artesãs reagiram e receberam a criação do lugar.

O galpão de artesanato do Tope localiza-se numa área que pode ser considerada central da comunidade, perto da igreja e da creche. Nas adjacências ficam as casas que também fazem loiças. A divulgação e a localização do galpão facilitam a visitação de turistas, enquanto as mulheres que trabalham em casa dificilmente são visitadas. O esboço abaixo ilustra parcialmente a disposição do galpão na comunidade.



De acordo com os técnicos da Instituição, a intervenção em núcleos artesanais acontece quando há uma demanda do Município. Existindo a necessidade a Prefeitura local solicita, através de um ofício, apoio ao Governo do Estado na área do artesanato. A solicitação é dirigida à Secretaria do Trabalho e do Empreendedorismo e depois à CEART, que envia um técnico ao Município.

Na primeira etapa, o técnico entra em contato com as lideranças locais, procurando identificar qual o tipo de demanda. Esta fase dura em média dois dias, período em que é feita uma espécie de diagnóstico do local, identificando as necessidades que podem ser um apoio fomentando uma atividade já existente, como no caso do Tope, ou introduzindo uma atividade artesanal.

Após os contatos preliminares, os técnicos realizam uma reunião com a comunidade momento em que fica marcado um curso de aperfeiçoamento ou iniciação. O curso de aperfeiçoamento é ministrado por *designers*, estilistas, artistas plásticos, técnicos de universidades etc... Dura 200h, sendo 40h na parte da gestão e gerenciamento do pequeno negócio, onde os artesãos aprendem a calcular os gastos na produção de uma peça e a margem de lucro. As outras 160h são voltadas para a técnica da atividade.

O curso é ministrado por designer, estilistas ou o mestre artesão, a pessoa que faz a atividade há muito tempo. Essa é a pessoa só sabe produzir, ela é aliado à designer que é a pessoa que vai projetar fazer uma peça mais bonita, ver a tonalidade de cor, a padronização. A mestre ensina os pontos, sabe como fazer. (Técnico da CEART).

Na visão da CEART, o mestre artesão apenas conhece a técnica, o processo criativo, escolha de tonalidades, e os novos modelos ficam a cargo de estilistas e de *designers*, como foi observado no relato acima. A interferência no processo de fazer acontece no modelo, forma e tamanho, seguindo o que é denominado de tendência de mercado:

“Fazemos uma orientação quanto à qualidade, metragem do produto, o preço. Nas lojas nós vendemos o artesanato, mas também fornecemos o endereço do artesão, para que um turista possa compra um produto de boa qualidade que tem beleza, e ele não vai ser enganado”. (Técnico da CEART).

A segurança na compra do artesanato que é dado ao turista, a que o técnico da CEART se refere, não é mesma em relação ao artesão. O turista tem referência e segurança na compra, mas, o artesão não tem o mesmo na venda<sup>32</sup>.

Os cursos ministrados pela CEART exigem padronização dos produtos. O artesanato, quando chega até as lojas é avaliado pelo seu peso, tamanho e acabamento, tendo que atender o padrão de beleza do mercado. Isso faz com que as artesã, em vez de utilizem o palmo<sup>33</sup>, usem as trenas, réguas, dentre outros objetos para medir as peças.

Antigamente era difícil você encontrar dois jogos americanos do mesmo tamanho, hoje já conseguimos orientar que isso é importante, o mercado exige essas coisas, hoje então, eles já fazem jogos americanos com metragem certa, se você pedir dez jogos americanos; vai sair dez jogos iguais, com o mesmo motivo e desenho, antes eles se achavam como artistas e faziam só o que queriam e como queriam, hoje em dia com a globalização, se vira moda, todo mundo tem que fazer daquele jeito. (Técnico da CEART).

Os discursos expressam que, apesar de trabalharem com uma atividade manual, os técnicos da CEART seguem uma lógica industrial, exigindo das artesãs uma métrica uniforme e padronizada. As peças são avaliadas e solicitadas de acordo com um padrão, tendo a distinção de serem produzidos manualmente.

Depois do curso nós trazemos as peças para CEART para serem avaliadas para vê se estão de acordo com a qualidade dos produtos da CEART, estando de acordo com a qualidade e padrão da CEART, então nós colocamos nas lojas. Os artesãos que estão

---

<sup>32</sup> Em uma outra comunidade que também trabalha com loiça, observei o relato de uma artesã que recebeu uma encomenda, por telefone, de um turista, que passou cerca de três meses para pagar.

<sup>33</sup> O palmo era a medida utilizada para se encomendar um pote por exemplo, tendo pote de 10,20 30 palmos.



Além da carteirinha, os artesãos recebem a certificação por curso que realizam, que são uma espécie de dividendo simbólico a todos os participantes. Para tirar a *carteirinha* o artesão precisa ter 16 anos completos, carteira de identidade, comprovante de residência, aprovação em teste para comprovar sua atividade artesanal. Os benefícios que a carteirinha proporciona são a isenção do ICMS na venda de produtos, credenciamento para inscrever-se no INSS, sendo possível, ainda, a solicitação de financiamento e participação em feiras. “Todos os cursos que eu faço, eu guardo o certificado numa pasta, eu tenho acho uns 30 certificados guardados, são muitos cursos, agora mesmo, nós tivemos um curso sobre como atender bem o turista”. (Artesã Vanuza, 47 anos).

Para ingressar no galpão todas as artesãs precisam fazer a carteira do artesão. É interessante observar que a certificação dada às artesãs modifica o sentido de valor atribuído ao trabalho é das peças produzidas. Para as artesãs é uma forma de sair do anonimato e ter um diploma. Na produção do galpão as artesãs, paulatinamente, passam a fazer uso de réguas, trenas, compasso, instrumentos, que enfatizam a simetria da obra é desprezando uma métrica aprendida tradicionalmente. Como pode ser observado no relato: Todo mundo aqui no galpão tem que tira a carteirinha de artesão eles trazem para gente. Antes aqui do galpão eu fazia as minhas peças, era bem feitinha, mas era outras também. Agora são outros modelos. As peças são bem medidinha. (Artesã Francisca, 47 anos).

Preocupada com a padronização dos produtos, a CEART, em parceria com o SEBRAE, criou um catálogo de peças produzidas pelas artesãs em cursos e oficinas. Nesse catálogo as peças têm nome e número. Os pedidos e a quantidade são solicitados por meio de *fac simile* ou por telefone. No Tope a Prefeitura Municipal encaminha o pedido ao galpão. O

intercâmbio do entre galpão com a Prefeitura é facilitado pela presença de uma filha<sup>35</sup> das artesãs que reside no Tope e trabalha na Secretária de Cultura.

#### 4.1 O galpão

O galpão foi criado no ano de 1997 pela Central de Artesanato Luiza Távora. Sobre a sua criação, encontrei duas versões: uma dos técnicos da CEART, principal órgão envolvido na estruturação, e a outra das artesãs, principais interessadas no funcionamento do lugar.

Segundo os técnicos da CEART, no ano de 1997, a Secretaria de Ação Social, em parceria com o Governo Federal, dispunha de uma verba para a construção de galpões. Estes lugares foram construídos em Itapajé<sup>36</sup> e no Tope, tendo como propósito central o estabelecimento de uma produção grupal. Com a criação dos galpões, seria possível ministrar cursos, alcançando maior número de pessoas. Após os cursos, haveria uma assessoria incentivando a produção coletiva.

Para as loiçeirias do Tope, a idéia da construção do galpão partiu da própria comunidade, que fez um projeto solicitando-o em 1997. Segundo moradores, um grupo de aproximadamente 25 pessoas se juntou com o propósito de trabalhar em parceria, passando cerca de três meses em organização. Dona Francisca, presidente da Associação dos Moradores há anos, esteve à frente de todo o processo de implantação e construção do galpão. É dela o relato abaixo:

---

<sup>35</sup> A jovem Vilanir é filha de Vanuza. (trabalha na Secretaria de Cultura)

<sup>36</sup> Cidade do interior do Ceará conhecida pela produção de bordados.

A idéia do galpão foi nossa assim: “Não tinha onde a gente fizesse um trabalho que comportasse muita gente. Como a gente pensava, foram 25 pessoas, 25 famílias, mas se tornou pouca pessoa por causa da organização. Eles passaram três meses se organizando. As pessoas tinham que organizar para fazer um galpão. Depois do galpão feito, aquelas mesmas pessoas iriam trabalhar no galpão o que fizesse em casa podia levar pra feira, o que fizesse no galpão era pra vender no galpão, porque o preço era melhor. (Artesã Francisca, 64 anos).

Até chegar à atual estrutura de alvenaria, o galpão passou por outras fases. As fotos abaixo foram cedidas por um dos técnicos da CEART. Primeiramente, foi construída uma estrutura de palha, depois os moradores fizeram uma armação de madeira e colocaram uma lona (Figura 1) até ser edificado o galpão em alvenaria. (Figura 2 e 3) Ele foi levantado em um terreno doado por Oscar Mapurunga<sup>37</sup>, que disponibilizou uma área maior do que a atual.

A interferência dos filhos sobre a doação do terreno para construção do galpão resultou na redução da área doada. Os construtores foram os próprios moradores. Muitos eram maridos das artesãs e foram contratados pela CEART para realizar o trabalho.

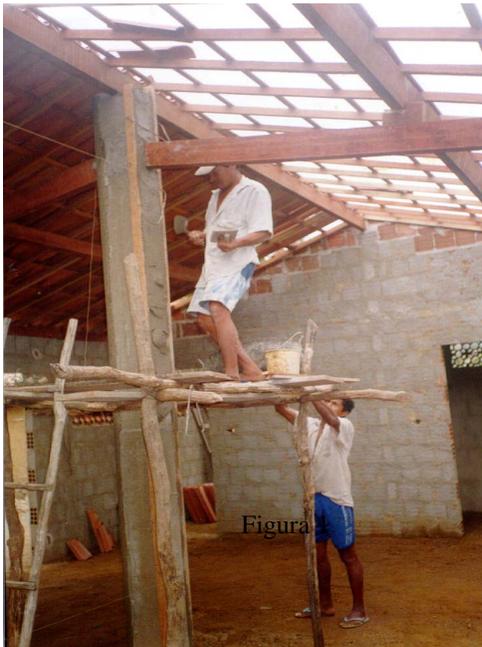


Figura 1



Foto: Central de Artesanato do Ceará

<sup>37</sup> Senhor proprietário de terras que mora no Tope.

Figura 2 Foto: Central de Artesanato do Ceará



Figura 3 Foto: Central de Artesanato do Ceará

O galpão é composto por um grande espaço com prateleiras, onde as artesãs armazenam e expõem as peças produzidas para a venda<sup>38</sup>. O barro é modelado sobre quatro grandes mesas de aproximadamente 0,90 de altura por 1,20 de largura tendo cerca de 2,0 m de comprimento.

Há duas salas menores, para armazenagem de peças pequenas, e dois banheiros. Há ainda um espaço que foi destinado para ser a cozinha, pois inicialmente a proposta era de que as artesãs se alimentassem no local para não terem que se deslocar até as suas casas. A cozinha, porém, nunca foi utilizada, servindo para modelagem de peças grandes. O quintal possui três espaços cobertos, para armazenagem dos barros, e um forno para queima.

Durante os primeiros meses, os maridos das artesãs colocavam o barro e a lenha para que as mulheres pudessem trabalhar, independentemente da época -inverno ou verão. Nas residências, a produção sempre diminui em períodos de chuva. A proposta central era uma grande produção na qual as artesãs passariam o dia inteiro trabalhando.

<sup>38</sup> Esporadicamente, o galpão recebe visitas de turistas que vão conhecer o artesanato do Tope, isto acontece com frequência no período de alta estação.

O atraso no pagamento das peças vendidas à CEART porém, fez com que os maridos não tivessem mais interesse em trabalhar para o galpão. Outro fator que favoreceu o afastamento masculino foi o fato que, no galpão, os homens têm um papel subalterno, eles são apenas auxiliares pois, a tarefa principal ficava com as mulheres. É diferente do que acontece em casa, onde a noção de complementaridade é claramente percebida. Em casa os homens ajudam as mulheres, no galpão eles passaram a trabalhar para elas.

Com o afastamento dos homens do galpão, as artesãs adotaram uma taxa de 10% sobre a produção de cada peça, valor para pagar lenha, barro, luz e água para o funcionamento do galpão.

Aí foi que começou o destroço os 10% eram pra ter um armazém de barro do cujá, o barro vermelho da ladeira e o barro branco. Os homens daquelas mulheres tinham quer botar o barro que era pra gente não ter que comprar, então depois eles não quiseram, então tinha que surgir uma maneira de como armazenar o barro, porque não era interessante ter o galpão e quando fosse no inverno pará, porque o CEART ia compra direto! Como eles não quiseram mais botar o barro a solução era deixar os 10% que era pra comprar barro, lenha, energia, mas ainda assim não dava. (Artesã Francisca, 67 anos).

A taxa sobre a produção do artesanato, somada ao atraso no pagamento para receber pelo que foi produzido, resultou no progressivo afastamento de algumas artesãs e dos seus maridos. Os homens que se afastaram do galpão passaram a não deixar as suas mulheres irem trabalhar. Após os 10% foi instituída outra taxa (de 20%) que também não dava para pagar os gastos do galpão. Nesse período em que as artesãs buscavam medidas para manter o funcionamento, a CEART foi a mediadora do processo.

Atualmente as artesãs deixam 40% do valor que produzem para pagar as contas do galpão. No final no ano, recebem o valor que sobra dos pagamentos. Outro episódio de desentendimento foi decisivo para o desligamento de muitas outras artesãs. Durante a vigência da taxa de 40%

algumas delas não deixaram esse valor, mas uma porcentagem inferior o que, resultou numa diferença de valores entre as artesãs, deixando agostadas aquelas que haviam pago os 40%.

Teve uma briga por causa desses 40%. Os 40% começou em maio, mas quem deixou os 40% até dezembro tinha dinheiro e quem não deixou podia ter? Eles não entenderam, então a saída foi dividir o dinheiro no meio igual para todo mundo, teve gente que até chorou nesse dia (Artesã Vanuza, 47 anos).

Após a criação do galpão, as artesãs passaram a ser divididas, sob o ponto de vista da produção do artesanato, como as que trabalham no galpão e as que executam a atividade em casa. Os problemas e as desavenças surgidas após a estruturação do lugar, criou uma outra categoria: as que trabalharam no galpão e retornaram ao trabalho em casa.

Apesar de haver uma porcentagem alta (40%), cerca de 10 artesãs continuam os trabalhos no galpão. É importante compreender, todavia, como acontece a manutenção do trabalho dessas artesãs; como o espaço está funcionado.

O trabalho no galpão acontece nos turnos da manhã e da tarde em horários indeterminados. O que define quantidade de trabalho semanal é o pedido das peças. Segundo a presidente da Associação, não há um pré-requisito para começar a trabalhar no galpão, até porque o lugar precisa de pessoas para continuar funcionando, entretanto, os laços de amizade é que possibilitam a entrada assim como a permanência no lugar.

As artesãs que trabalham no galpão estão no lugar, desde a sua criação, participando das reuniões iniciais, cursos e oficinas. Estas mulheres criaram uma espécie de fidelidade ao projeto do galpão. Este, por sua vez, teve que ceder à dinâmica comunitária e à realidade das artesãs. A estrutura preliminar de funcionamento do galpão, previa que as artesãs teriam que trabalhar o dia inteiro, fato que não ocorre, em virtude das obrigações domésticas e a pequena demanda de encomendas.

De acordo com Dona Francisca, o galpão nasceu da necessidade de um trabalho coletivo, mas na prática essa noção de coletividade apresenta particularidades. A própria artesã trabalha em casa numa espécie de atelier particular. No galpão, cada artesã tem um horário próprio de trabalho, podendo encontrar-se eventualmente. Quando as artesãs têm encomendas, chegam ao galpão as 8 ou 9h, após as tarefas domésticas, ficando ali por tempo indeterminado.

No galpão, cada artesã é responsável pelo que produz, -misturar, peneirar e amassar o barro para a produção das peças. Como citei anteriormente, muito dos pedidos são feitos tendo como referência um catálogo que foi produzido pela CEART / SEBRAE, onde as peças recebem número e nome. Este catálogo foi elaborado durante um dos cursos ministrados pela CEART. No curso, as artesãs aprenderam alguns modelos; as peças consideradas em perfeito acabamento foram selecionadas e fotografadas para serem expostas no catálogo. As artesãs que tiveram as peças selecionadas ficaram como autoras da obra. Desde então, os pedidos da CEART têm como referência esse catálogo. Observei que o catálogo originou uma espécie de especialização em cada peça. Por exemplo a panela com detalhe em flor, como pode ser observado na figura abaixo, é feita apenas pela artesã Francisca, enquanto outra é feita por outra artesã. Isso faz com que a peça que tem maior aceitação seja mais pedida, logo uma artesã acaba trabalhando mais.



Foto: Danielle Araújo. Artesã fazendo panela de barro no galpão

Embora exista essa divisão em relação às peças, a observação diária e compartilhada do trabalho faz com que todos os modelos sejam apreendidos, o que me leva a afirmar que as artesãs não fazem as peças que têm maior venda, não pelo fato de não saberem, mas por ética e respeito em relação ao trabalho da outra. É o que pode ser verificado no relato abaixo:

Eu indo fazer eu faço, mais aqui todo mundo tem uma peça que faz mais. É por causa do catálogo. Cada peça do catálogo tem uma pessoa que fez é porque depois do curso eles levaram a peça e escolheram a mais bonita. Esse conjunto de panela aqui só quem faz sou eu, mais as outras também sabe fazer só que não faz (Artesã, Francisca 47 anos).

As artesãs do galpão expressam em suas falas o interesse em continuar trabalhando, mas a demora em receber o pagamento pelo que foi vendido origina grande desmotivação. A reclamação sobre os atrasos no pagamento da CEART é unânime entre todas as artesãs que trabalham no galpão, contrariando as informações dos técnicos da CEART, que afirmam ser de no máximo 15 dias.

Aí eu digo, credo! Não mandou nem um tostão e a gente vai trabalhar de novo sem receber nem um tostão. Eu não tenho noção de quanto eu ganho hoje, porque acumula nas venda da CEART. Eu acho quando eles fazem as encomendas que a gente entregasse, agente recebesse o dinheiro adiantado, pelo menos uma parte. A gente faz para CEART mas passa três, quatro meses pra vim o dinheiro, ai quando vem, agente tá devendo tudim nas bodegas, porque todo mundo compra ali no Luis<sup>39</sup>. (Artesã Francisca, 47 anos).

A bodega do Luís se tornou informalmente um ponto de apoio que possibilita a artesã comprar fiado. O bodegueiro, por sua vez, tem a certeza de que, apesar da demora do pagamento, é garantido receber pelas vendas. A CEART faz o pagamento por meio de uma conta bancaria em nome das artesãs Vanuza e Francisca.

---

<sup>39</sup> A bodega do Luis fica muito próxima ao galpão. (marido de Vanuza, presidente da Associação)

Considero importante salientar a relação e importância da bodega do Luís na permanência das artesãs no galpão. A *vendinha* do Luís, aparentemente, não tem relação com o funcionamento do galpão, mas indiretamente é ela que proporciona a continuidade do trabalho no galpão.

Durante a pesquisa de campo, algumas indagações que norteavam o andamento da pesquisa foram transformadas ou reformuladas. Uma das perguntas centrais era saber por que muitas artesãs das residências não aderiram ao galpão. Esta pergunta foi reformulada por outra inversa. Por que as artesãs do galpão continuam no lugar? O fato de as mulheres trabalharem no galpão não diminui as suas obrigações familiares tendo que dividir seu tempo com as atividades domésticas e as do galpão. No galpão, os atrasos no pagamento são uma constante, e, ainda assim, um pequeno grupo se mantém. Isto não seria possível sem um apoio externo que favorecesse a manutenção básica dessas mulheres: a compra de alimentos. E, nesse contexto a bodega do Luís tem um papel central.

Em relação aos afazeres domésticos as artesãs dividem as tarefas com as filhas mais velhas ou só iniciam o trabalho no galpão após a execução das atividades domésticas.

Depois que eu comecei a trabalhar aqui eu comecei a comprar fiado nas bodegas, porque antes eu não tinha como pagar, o dinheiro que eu ganhava não dava, se não tivesse um lugar pra gente comprar fiado não dava pra vender pro CEART não, porque a gente precisa muito de comprar as coisas. (Artesã Francisca, 47 anos)

As artesãs compram semanalmente produtos alimentícios no Luís, até receberem o pagamento da CEART. Considero importante salientar a posição da família de Luís na manutenção do trabalho do galpão, pois este senhor marido de Vanuza, é genro de dona Fransquinha, uma pessoa central na história da criação do galpão e na comunidade do Tope.

Conforme citei anteriormente, dona Fransquinha foi durante anos presidente da Associação dos Moradores, estando à frente de conquistas importantes para a comunidade, como

a água e a eletricidade. A liderança comunitária de Fransquinha, obviamente, trouxe um número de aliados, mas também de inimizadas, como pode ser observado no relato abaixo: “No tempo dos banheiros, a mulher lá queria tudo pra ela, só ajudou quem tava perto dela. Aquele galpão lá era nosso, todo mundo lutou por aquilo, mas agora é só dela e da filha dela e elas quem manda”.

No período das reuniões do galpão, foram realizadas muitas viagens a Fortaleza. Dona Fransquinha e ou Vanuza, sua filha, sempre estiveram à frente mantendo um maior contato com técnicos da CEART.

São dessas pessoas o maior incentivo e senso de fidelidade ao galpão e aos técnicos envolvidos. “Ah!! O CEART sempre foi muito legal com a gente foi eles quem primeiro deram a mão, então, a gente não pode esquecer não”(Artesã Vanuza, 47 anos). De fato, para esta família, a criação do galpão na comunidade foi algo profundamente vantajoso, pois com os atrasos da CEART, a bodega do Luís passou a assegurar compradores certos com pagamentos garantidos, apesar dos atrasos.

Quanto às demais artesãs que trabalham no galpão, as vantagens e ou melhorias com o galpão ficam bastante confusas. No curso de aperfeiçoamento ministrado pelos técnicos da CEART, as artesãs aprendem a calcular os gastos com material e tempo de trabalho para obter o valor da peça. Esse cálculo, normalmente é feito por alguém que detenha maior escolaridade, pois grande parte das artesãs são analfabetas.

Os artesanatos produzidos no galpão são decorativos ricos em detalhes, fazendo com que as artesãs passem dias fazendo uma peça. Estas peças são vendidas a um preço mais alto<sup>40</sup>, embora a quantidade de matéria-prima empregada seja a mesma para fazer um pote, por exemplo. A confusão está exatamente em conseguir distinguir o tempo empregado e o valor da peça. Para complicar esse cálculo, a CEART acumula os atrasos nos pagamentos. Então, dificilmente elas

---

<sup>40</sup> Isto se comparado ao valor do que é cobrado nas residências.

conseguem precisar o ganho mensal, pois compram fiado na bodega do Luís. Quando recebem o pagamento da CEART, o valor recebido já vem descontado.

Um aspecto apontado como positivo para as que trabalham no galpão é a certeza da venda para a CEART, mesmo com os atrasos. As saídas durante a madrugada para comercializar o artesanato na feira são lembradas por muitas artesãs como um momento difícil:

Era um sofrimento a gente acordava muito cedo para leva as loiças pra feira, e quando tava chovendo. A gente carregava o jumento de loiça aí o jumento atolava tinha que tira todas as loiças para puder desatolar o jumento. Depois colocava tudo de novo. Eu se tiver quem venha comprar aqui na porta eu vendo, mais levar pra feira. (expressão negativa com a cabeça). Só fazer a loiça é uma maravilha. (Artesã Maria, 67 anos).

A certeza na venda e a despreocupação relativa à forma como artesanato será vendido é apontado como um ponto positivo da intervenção do CEART. Os produtos são transportados do Tope a Fortaleza em um caminhão da CEART. Ainda no galpão é feita a escolha das peças: as de melhor acabamento são levadas a Fortaleza para serem distribuídas nas lojas enquanto, as consideradas mal-acabadas ficam para venda no galpão. Durante o transporte as peças quebradas são de responsabilidade da CEART, conforme pode ser observado no relato abaixo:

Quando eles nos ligam, um técnico nosso vai pegar no caminhão. Lá é feita uma filtragem, o que tá rachado, com acabamento não tão bom, o que queimou demais, fica para ser vendido no município, porque quem vai ao galpão compra o que tem, mas para uma loja tem que ser o melhor. Chegando aqui ainda tem a conferência, então o produto é cadastrado e se coloca uma etiqueta. Os artesãos já têm feito uma planilha de custo para não haver exploração, eles sabem quanto gastou, O transporte a gente subsidia para eles é a gente que paga. Então é dada entrada no SAC<sup>41</sup> faz uma relação manda para o setor financeiro em torno de 10 a 15 o cheque nominal é feito os artesãos têm uma conta, a gente deposita. Uma via fica com a gente, e o artesão com outra, para prestação de contas. (Técnico da CEART).

---

<sup>41</sup> Sistema de acompanhamento da CEART.

## 4.2 O retorno ao trabalho em casa

Segundo os moradores locais, o período da construção do galpão constituiu fase de grande euforia, em que as artesãs e seus maridos acreditavam na melhoria das condições de vida:

Tinha muita gente querendo aquilo ali (galpão). A gente achava que tudo ia melhorar, que as vendas iam ser melhor. Que nada! Eu não sei como é que elas fazem porque, por exemplo, a pessoa vende R\$ 10,00 tem que deixar R\$ 4,00 e ainda passa não sei quantos meses pra receber os outros R\$ 6,00. Pra mim não dá não. (Artesão Chico, 67 anos).

Os desentendimentos interpessoais e/ou a falta de simpatia, desde o início, foram aspectos marcantes para a não-adesão da proposta do galpão por grande número de artesãs. Há pessoas na comunidade do Tope que nunca visitaram o galpão enquanto outras participaram por alguns meses e abandonaram o trabalho. “Eu deixei de ir para lá porque é longe da minha casa. Aqui eu faço as minhas loiças e ainda cuido de casa e ainda tem esse negócio de trabalhar e não receber logo, não dá para mim não, o pessoal lá também já tá mais unido”.

As artesãs do galpão referem que as pessoas que trabalham em casa são imediatistas e não têm uma visão de futuro: “Elas querem fazer mais aí receber o dinheiro todim no final de semana e receber logo, se não fosse isso dava pra todo mundo trabalhar aqui”. (Artesã Nazaré, 23 anos).

No decorrer das minhas conversas com as artesãs constatamos que 50% das que trabalham no galpão não sobrevivem unicamente da renda do lugar. Algumas são aposentadas ou têm um outro trabalho. Quando me refiro que constatamos é porque, durante a conversa, foi observada a dificuldade de sobreviver, trabalhando apenas com o dinheiro do galpão. “É realmente difícil, por causa do atraso no pagamento, eu trabalho lá, mas eu e a mãe temos o dinheiro da creche. E quem não tem como é que fica? (Artesã Nazaré, 23 anos).

Considero difícil traçar um perfil das artesãs do galpão em relação as que trabalham nas residências, em virtude da heterogeneidade do grupo, mas, de forma geral, as artesãs do galpão são aposentadas, sendo o galpão um complemento a renda familiar, como na caso da jovem Nazaré, que é professora de Educação Infantil, e sua mãe Isabel que trabalha como servente na creche da comunidade. Há ainda jovens que periodicamente freqüentam o galpão e fazem algumas esculturas.

De modo geral, as artesãs do galpão oscilam entre as aposentadas e jovens com poucas responsabilidades familiares e mulheres que não têm filhos novos. Todas moram próximo ao galpão, sendo este aspecto determinante para conciliação parcial com as atividades domésticas. “De vez em quando eu vou e venho, mexo a panela e venho aqui terminar meu barro é porque eu moro bem pertinho” (Artesã Ilda, 72 anos).

As artesãs que retornaram ao trabalho doméstico por causa do atraso nos pagamentos e desentendimentos com outras artesãs, embora conheçam e saibam fazer os modelos do galpão, voltaram a produzir o que era feito antes -o pote, por exemplo. “Eu aprendi a fazer tudo aquilo, mas não tem muita saída na feira não. As coisas que são feitas lá são muito caras só pra quem tem dinheiro”. (Artesã Lúcia, 54 anos).

### 4.3 Entre potes e suplícios



Foto: Danielle Araújo

Potes



Foto: Danielle Araújo

Suplícios

Nesta seção procurei estabelecer uma relação entre as artesãs do galpão e as que continuam trabalhando em casa. “Entre potes e suplícios” é uma tentativa de traçar semelhanças e diferenças das atividades desenvolvidas no galpão e nas residências, compreendendo as mudanças sociais e simbólicas operadas a partir da interferência do galpão.

Em uma das conversas que tive com uma dupla de jovens que, esporadicamente, freqüentam o galpão, observei a presença de uma escultura diferente. Era uma cabeça com uma espécie de espinhos. Segundo o jovem o nome daquela escultura era suplícios. “São aqueles caras

da cidade que têm o cabelo todo espichado; eu fiz pensando neles, então eu botei o nome de suplícios ” (Artesão João Paulo, 17 anos).

Conforme citado anteriormente, a criação do galpão foi recebida por muitos da comunidade como algo que modificaria as condições de vida, entretanto, o cotidiano imputou uma lógica de conveniência, segundo a qual o funcionamento do lugar teve que ser harmonizado com a vida diária das artesãs e suas responsabilidades domésticas.

A primeira e grande mudança operada a partir da criação do galpão ocorreu em relação aos objetos produzidos. As artesãs diminuíram e ou deixaram de confeccionar potes, panelas de barro, alguidares, dentre outras peças, para se dedicarem à feitura dos modelos ensinados pelo galpão.

A mudança mais significativa, porém está na forma da transmissão dos saberes. No galpão, diferentemente das residências, as artesãs não levam seus filhos ou não desfrutam com estes daquilo que denominei de cotidiano do fazer; momentos em que os saberes são transmitidos e aprendidos por meio da observação e da experiência. No Tope algumas, mulheres têm filhos ainda jovens e encerram a maternidade em idade avançada. As filhas mais velhas cuidam do irmão e de seus próprios filhos, enquanto a mãe trabalha no galpão.

Já nos núcleos familiares, todos trabalham com barro. Na sexta-feira, dia que antecede as feiras no interior, os filhos chegam a faltar aula para ajudar os pais:

Nas sextas-feiras eles já sabem que vão ter que faltar é porque ás vezes tem muito pote para queimar, então eles precisam ajudar. Aqui é só a gente, eu faço tudo com dinheirinho dessa loiça. Meu marido já tá velho quando o inverno é bom à gente planta. Mas nos outro tempo é isso daqui mesmo. (Artesã Helena, 54 anos)

Outro elemento que considero importante no conjunto de transformações operadas pelo galpão diz respeito à postura corporal das artesãs. Os técnicos da CEART consideram que a

presença das mesas no galpão foi algo positivo, uma vez que mudou a posição de trabalho do chão para as mesas.

No trabalho com barro, quem determina a postura da atividade não é a artesã, mas a peça que está sendo feita. Embora a artesã modele, quem esculpe a postura corporal é a peça. Seguindo essa observação, verifiquei que muitas artesãs trabalham no chão, não pela ausência de mesa em sua casa, mas porque a peça determina a posição. Mesmo no galpão, dependendo da peça, algumas artesãs trabalham no chão.

Eu sempre trabalhei no chão, tem peça que só dá pra ser feita no chão. A gente começa a fazer a peça vai subindo, antigamente aqui o pessaol fazia uns potes bem grandão. Minha mãe mesmo fez, começava no chão, depois colocava em cima de um banco. Depois a gente é que tinha que subir no banco pra fazer a boca. (Artesã Lúcia, 54 anos)

É inegável que o Tope, mesmo antes da interferência do galpão, passou por inúmeras transformações, no que se refere, aos modelos das peças artesanais. As mudanças não eram permanentes, no entanto, ficando a critério das artesãs continuarem ou não produzindo um determinado modelo.

Às vezes tinha uma coisinha tão bonitinha que mesmo depois de entregar as encomendas eu continuava fazendo e botava para vender. Vinha um livreco (revistas) que eles mandava com uns desenhos e as coisinhas de todo jeito, eu fiz jarro que eu não lembro mais como, fazia jarro com orelha de todo jeito, orelha bem invocada, e agora nem lembro mais como era. Antes eu fazia jarro, era pote o canhão. Você sabe o que é canhão? Não! O canhão era parecido com aquilo ali. É parecido com o pote, mas tem o pescoço bem comprido. Quem fazia desse canhão era eu, aí depois os outros aprenderam, só que não fazia do meu jeito, não tem como a pessoa que era acostumada, mesmo os outros fazendo mas, não faz do jeito daquela pessoa. (Artesã Ia, 87 anos).

Tanto no galpão quanto na comunidade, o processo de cópia e criação se confunde até o surgimento de outro modelo. Por ser uma comunidade com um passado que constituiu suas práticas sociais e simbólicas em torno do barro, as conversas com as artesãs faziam com que os objetos feitos e atividades se tornassem lugar de memória e saudade.

O galpão criou uma mudança não só dos modelos mas, acima de tudo, na transmissão dos saberes, estabelecendo ainda uma diferença em relação ao sentido da atividade. A propaganda feita pela Prefeitura e pela CEART faz com que as artesãs do galpão atribuam maior valor às peças produzidas. Esse valor é econômico e simbólico, pois existe certo orgulho da qualidade das peças produzidas. Esta qualidade é legitimada na carteirinha de artesã e certificados dos cursos.

Tudo quanto tem no galpão tem um preço x quem modela, faz as peças parecidas com as daqui elas vendem bem baratim, só que não é como as do galpão bem acabadas. O pessoal chega aqui e diz ô coisa cara, aí eu digo pois, pode descer aqui pra baixo elas fazem, mas o acabamento é ruim e as peças mais grosseiras, aí elas voltam pro galpão. (Artesã Fransquinha, 67 anos).

O fato é que, na comunidade, as artesãs produzem uma loiça utilitária comercializada nas feiras de Viçosa do Ceará ou de cidades próximas. Os critérios exigidos pelos compradores são completamente diferentes da clientela que consome o artesanato do galpão, cuja perfeição no acabamento, assim como modelos diferentes, são fundamentais. Quem consome a loiça das residências a utiliza para fins práticos. Um pote para colocar água por exemplo, enquanto no galpão o pote se transforma em uma suntuosa luminária para salas ou na decoração de jardins. Não se trata, portanto, da idéia de que as artesãs que trabalham nas residências façam um acabamento ruim, mas os critérios de beleza e o público que tentam agradar são outros.

Desta forma o que direciona a produção de um modelo em relação ao outro não é o fato de não saber fazer, mas o público a que a peça se destina. Como já mencionei, o galpão em seu projeto inicial contava com 25 pessoas. Atualmente há uma média de 10 que trabalham esporadicamente em dias e turnos variados; os 15 que saíram não fazem os modelos em casa porque tais modelos não têm mercado.

#### 4.4 As bonecas de Fransquinha

Considero importante fazer algumas observações sobre a trajetória de dona Fransquinha, para compreender os caminhos do seu processo criativo, na produção das loiças, e sua íntima ligação com o galpão e os moradores do Tope; como as intervenções modificaram a produção desta artesã.

Durante anos esta senhora esteve na Presidência da Associação de Moradores, conquistando benefícios significativos para a comunidade, como sistema de abastecimento de água e eletricidade. Isto fez com que dona Francisca, ou Fransquinha, como é popularmente conhecida, se tornasse uma líder na comunidade.

No período da implantação do galpão, Francisca foi uma das artesãs ativamente envolvida na estruturação do galpão, participando de cursos, feiras e eventos, dentro e fora do Estado. Como outras artesãs, dona Francisca sempre trabalhou com loiça.

Eu fazia pote de torneira, pote tinto. A gente fazia o pote e passava um barro vermelho chamava-se pote tinto. Tinha também o pote de torneira; a gente fazia o buraco e botava a torneira. Aí naquela época todo mundo queria possuir o pote de torneira, porque não precisava de caneco. Aí depois, fizeram filtro de barro, mas não deu muito positivo. Aí as coisas foram mudando, mudando, a gente foi deixando de fazer pote fazia mais ou menos, fazia mais jarro de canto de sala, jarro pra colocar em cima de uma mesa em cima de estante, as coisas foi mudando alguidar <sup>42</sup>foi caindo de moda, porque o pessoal não usava mais alguidar.

As viagens feitas por dona Fransquinha a feiras de artesanatos, eventos e cursos fizeram, paulatinamente, que ela mudasse completamente sua produção. Atualmente, dona Fransquinha não faz mais objetos como potes, panelas ou jarros. Em uma espécie de galpão particular, na sua casa, a artesã produz bonecas de barro, como as que podem ser observadas na foto abaixo:

---

<sup>42</sup> Objeto de barro utilizado para transportar alimentos para os homens que trabalhavam na agricultura ou para transportar objetos.



Foto: Danielle Araújo

As primeiras bonecas foram vistas numa feira na Bahia há dois anos. A partir desse encontro, dona Francisca passou a produzir bonecas, tendo como inspiração as que viu na Bahia. É interessante observar a semelhança das bonecas de Fransquinha com a sua imagem pessoal. Em nossas conversas Francisca falou por que o seu trabalho se diferencia das demais artesãs utilizando, inclusive, as categorias arte e trabalho para falar das suas peças.

Por que é uma arte?

Nem todo mundo tem assim, eu acho que é uma arte e um dom. Porque fazer o rosto de pessoa humana não é pra todo mundo que trabalha com barro.

E quando é um trabalho?

Quando você tá fazendo aquilo que você imagina. Vamos supor eu vou pra Viçosa. Chegando lá, eu vou numa casa que tem uma coisa que eu admirei. Aí eu ponho aquilo na cabeça, no cérebro, aí aquilo fica como se tivesse vendo, Aí eu pego o barro e faço enquanto eu tô me lembrando daquela figura, aí eu faço do mesmo jeito”.

O relato de dona Fransquinha mostra a dificuldade em estabelecer um diferencial entre arte ou artesanato *Eu sou uma artesã artista*, bem mais importante do que traçar um diferencial entre uma categoria e outra, considero crucial compreender os caminhos percorridos para que uma pessoa utilize um termo ou outro, uma vez que a prática expressa elementos que se entrelaçam no processo do fazer, como diz Canclini:

Seria possível avançar mais no conhecimento da cultura e do popular se abandonasse à preocupação sanitária em distinguir o que teriam a arte e o artesanato de puro e não contaminado e se os estudássemos a partir das incertezas que provocam seus cruzamentos. (Op. cit. p: 245).

As conversas com esta senhora durante a pesquisa foram importantes para observar como aconteceu a mudança no modelo, forma e função em relação que era produzido. A constante ligação de dona Fransquinha com feiras e eventos fez com que a artesã observasse o modelo e o valor econômico e simbólico das peças, como pode ser observado no relato: “Eu via aquelas bonecas lá na Bahia R\$ 150,00 eu acho muito caro, a gente vende uma panela aqui toda bem acabada por R\$ 8,00, R\$ 10,00 e o povo ainda acha caro. Eu fiquei só observando e disse quando chegar em casa eu vou fazer e fiz. (Artesã Fransquinha, 67 anos).

A transformação das peças artesanais de Fransquinha aconteceu das relações com outras formas de fazer, ou como diz Wolf (2003), de conexões internas e externas, em que a artesã consentiu as mudanças.

Recentemente dona Francisca ganhou o título de Mestre da Cultura, um projeto da Secretaria de Cultura do Estado que anualmente escolhe<sup>43</sup> 12 mestres da cultura de ofícios diferentes para receberem um diploma, uma pensão vitalícia. Em contrapartida, os mestres teriam que passar seus conhecimentos a gerações futuras.

Uma grande propaganda é feita em torno desse projeto Mestre da Cultura, como a produção de calendários, uma vinheta que passa diariamente na TV. Houve também a realização de um grande encontro intitulado de I Encontro dos Mestres do Mundo<sup>44</sup>. Este encontro teve como proposta principal trazer, a uma cidade do interior<sup>45</sup> do Ceará, mestres nacionais e

---

<sup>43</sup> Os mestres para concorrerem ao título, têm de se inscrever ou serem escritos.

<sup>44</sup> O I Encontro dos Mestres do Mundo aconteceu em Limoeiro do Norte em agosto de 2005.

<sup>45</sup> A atual secretaria de Cultura do Estado tem como proposta o que alguns técnicos denominam de interiorização da cultura. Nisto muitos eventos estão acontecendo no interior e no litoral do Ceará.

internacionais com discussões e apresentações em torno das manifestações populares. Cerca de 24 mestres de manifestações populares diferentes foram beneficiados com o título de Mestre da Cultura. Dona Fransquinha, juntamente com outras duas senhoras de cidades diferentes, foram eleitas como Mestres da Cultura na categoria artesanato de barro.

O título de Mestre da Cultura foi um acontecimento importante na vida de dona Francisca. As imagens da tv fizeram com que todos na comunidade ficassem sabendo da titulação. Para as artesãs do galpão, dona Francisca é a pessoa capacitada a conceder entrevistas, informações, ficando normalmente à frente nestas ocasiões. “Quando aparece algo coisa, alguma reportagem a gente chama a dona Fransquinha ou a Vanuza elas é que sabe falar direito, elas também viajam mais”. (Artesã Francisca, 47 anos).

O destaque dado à artesã Fransquinha foi feito, por esta senhora, ser emblemática no que se refere ao conjunto de mudanças trazidas pelo galpão ao Tope. O contato dessa senhora com outras instâncias como feiras e eventos possibilitou a completa transformação do seu artesanato. Dona Francisca captou aquilo que o mercado valoriza. Como foi citado no decorrer do trabalho, dona Fransquinha lutou por uma produção coletiva no galpão, no entanto, a artesã executa seu trabalho em casa. A feitura das bonecas de barro é uma espécie de segredo e um dom que a artesã não compartilha como os demais membros do galpão. “Isso aqui é um dom que precisa muito da mente da pessoa, não dá para fazer lá no galpão” (Artesã Fransquinha, 67 anos). A trajetória de Fransquinha exemplifica a tensão entre as influências internas e externas geradores de mudanças, em que o artesanato tem que se aproximar do decorativo e / ou artístico para ser valorizado.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

### *QUEBRANDO O POTE...*

Procurei ao longo deste trabalho deixar fragmentos que iluminavam minhas considerações derradeiras. Como foi comentado ainda na introdução, o trabalho foi efetivado, parcimoniosamente, na cadência singular do orientador, pesquisador e sujeitos investigados.

O início de um trabalho acadêmico, metodologicamente, parece um todo organizado, onde as teorias se encaixam ou não às hipóteses, em um contínuo de inclusão e exclusão até a elaboração do trabalho final. O que fazer, no entanto, quando os resultados são amorfos e parecem escorrer pelas mãos?

Obviamente, seria bem mais simples prolatar um veredito final, elaborando algumas verdades ou criando ficções, mesmo que isto me custasse a eliminação de dados preciosos, além daqueles que terão que ser omitidos ou então surgem em tal descrição que parecem insignificantes, mas opto pela morte da certeza para dar voz e vez a uma multiplicidade polifônica que nem sempre pede licença para falar.

Nas discussões sobre cultura popular, onde entram em cena questões como identidade e autenticidade, normalmente fazem-se atônitos muitos dos seus interlocutores pela imprecisão encerradas nestes conceitos.

Os debates sobre o tradicional e a Modernidade, ou ainda, contemporaneidade, caem corriqueiramente em concepções dualistas, nas quais correntes tradicionalistas e modernas tentam fazer com que suas idéias prevaleçam, seja pela exaltação do tradicional ou apologia a um ideal moderno. Nesse contexto, o tradicional é percebido como detentor de uma identidade autêntica, enquanto o moderno é algo novo, desligado de práticas consideradas arcaicas.

As elaborações ideológicas de uma identidade nacional ligada às práticas tidas como tradicionais consoante se apresenta o artesanato, foram e são profundamente utilizadas por classes hegemônicas. Neste contexto tais práticas atuam como legitimadoras de uma identidade pura, símbolo de autenticidade e distinção.

Devo confessar que, no início do trabalho, apesar de já contar com uma eclética prontidão teórica, a problemática do campo deixava-me bastante confusa, pois o caminho parecia ambivalente. Enfatizaria as análises românticas sobre as práticas populares ou então, faria uma apologia à mudança e superação de tais práticas.

Entre as duas trilhas optei pelo caminho do campo; estrada de barro, às vezes de pedra, com buracos em alguns trechos, em outros asfaltada. Utilizando o termo de Canclini, eu digo que o campo foi um espaço *híbrido* onde potes e suplícios habitavam o mesmo lugar.

Contrária às concepções que delimitam ou aprisionam atitudes e práticas, a vivência comunitária é marcada por constante jogo no qual tradicional e contemporâneo coexistem em mesma instância ou em ocasiões separadas.

Ao logo da pesquisa mantive contato com cenas aparentemente perdidas no tempo, casas humildes com fogões a lenha e aparelhos de tv exibindo realidades distantes e díspares das pessoas da comunidade. No Tope, o pote, *made in tope*, ainda é um fiel concorrente da *Cônsul fost-free* última geração. Este pote, que nos últimos anos vem sendo substituído pelos refrigeradores, ainda tem utilidade na vida daqueles que não dispõem de capital financeiro. Em casas ou mansões abastadas, os potes transformam-se em luminárias, dentre outros artigos de decoração, em que o tradicional recebe a designação de “estilo rústico”, expressão de capital simbólico e financeiro, emblema da distinção.

Panelas de barro que já foram modelos para peças de alumínio, hoje, são modeladas na tentativa de imitar o alumínio. Como revelou a artesã Maria, “Naquele tempo tudo era de barro,

panela de alumínio era coisa de gente rica”. Representantes do rústico, as panelas de barro desfilam em mesas, sendo utilizadas por outras pessoas e para fins outros que não cozinhar o feijão de cada dia do artesão. A produção do artesanato, por sua vez, não é exclusividade de camadas pobres e rurais, haja vista o fato de que inúmeras revistas ensinam técnicas e saberes tradicionais que se mesclam às descobertas contemporâneas.

Para Canclini (op.cit.p: 218), “O problema não se reduz, então, a conservar e resgatar tradições supostamente inalteradas. Trata-se de perguntar como estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade”.

Nesse campo de forças cruzadas, tradicional e contemporâneo se transformam e se mesclam. A noção de perda nesse contexto torna-se estéril. É inegável, entretanto, a extinção completa de determinados rituais e práticas tradicionais, mas a preservação eficaz não é só aquela que documenta, minuciosamente, os saberes sob a égide da extinção, mas que dá condições para que estas continuem a ser realizadas. Logo, a salvaguarda deve incidir sobre os agentes detentores dos saberes, não apenas em seus produtos.

Durante a elaboração do trabalho, observei que entre as artesãs não existe uma preocupação em manter ou mudar o modelo das peças, pois a transformação ou a mudança é fruto de uma negociação diária das artesãs com instâncias muitas vezes exteriores a elas. Para esta afirmação, considero pertinentes as reflexões de Wolf (2003: 296): “as entidades estudadas pelos antropólogos devem seu desenvolvimento a processos que se originam fora deles e vão muito além”. As interferências que incidem em núcleos artesanais como o Tope são, portanto, multidirecionais; as transformações são fruto de acordos e desentendimentos em que os artesãos deveriam orquestrar as mudanças, não apenas reproduzir formas e modelos impostos.

A atividade com barro, como apresentei no decorrer deste trabalho, está intimamente imbricada com o cotidiano das artesãs. O feitio da loiça está presente em todas as fases da vida,

desde a infância até a velhice. É importante salientar que não enfatizo o trabalho com barro como algo determinado a pessoas que habitam o Tope, mas como primeira realidade, uma atividade que está intimamente relacionada ao cotidiano familiar onde os saberes são compartilhados. Logo, a tradição que precisa ser percebida no artesanato é um conjunto de práticas sociais e simbólicas vivenciadas cotidianamente pelas artesãs.

Compreender o contexto social e assim a interligação do artesanato com várias instâncias da vida humana é de fundamental importância para entender as múltiplas faces que esta atividade assume na vida das artesãs. De acordo com Morin:

Enquanto a cultura geral admite a possibilidade de se buscar a contextualização de toda informação ou de toda idéia, a cultura técnica e científica, em nome do seu caráter disciplinar especializado, separa e compartimenta os conhecimentos, o que torna cada vez mais difícil a contextualização destes. (2003:69).

As políticas culturais, supostamente engajadas no apoio e assistência de comunidades artesanais, necessitam compreender o contexto em que estas atividades estão imersas, percebendo suas variáveis internas e externas.

Espero ao longo das minhas reflexões haver apresentado a necessidade de *Quebrar o pote.....* metáfora que uso no sentido de desmascarar idéias românticas, assentadas nas dicotomias tradicional e moderno, rural e urbano, popular e erudito, dentre outras categorias estanques e delimitadoras.

O Tope, local de estudo, compreendido como espaço social, está constantemente aberto às intervenções, não só a governamental, no entanto, para fins analíticos debruzei-me na interferência mais contundente no momento no Tope: a instalação do galpão pela CEART.

O que ficou mais nítido foi o fato de que as políticas de intervenção na localidade do Tope, por não conseguirem compreender os elementos que compõem a vivência comunitária,

alcança um grupo pequeno perto do que poderia alcançar. As mulheres que continuam o trabalho no galpão, só persistem no lugar por meio de um jogo intergrupar de afiliação, surgido espontaneamente nas relações interpessoais. As artesãs que não conseguem compartilhar dessa dinâmica interna ficam de fora.

A intervenção realizada no Tope maximiza as relações de troca, ofuscando aspectos importantes e inerentes às atividades manuais, como: sociabilidade, transmissão dos saberes, fatos e histórias que se reelaboram e ressignificam na feitura do artesanato. Por outro lado, os cursos e o incentivo a intercâmbios fazem com que as artesãs despertem para a importância cultural da atividade. A valorização no olhar do outro faz com que elas se achem valorizadas: *Hoje eles valorizam mais*<sup>46</sup>. Esse valorizar apresenta particularidades, pois o que é valorizado são os modelos *arrojados*, normalmente, objetos de decoração, no caso do Tope estes são vendidos quase que exclusivamente à CEART.

Observo, que com a intervenção da CEART ou sem esta, as artesãs do Tope prosseguem na prática do artesanato de barro. A estruturação do galpão não melhorou as condições econômicas do grupo, havendo a interferência a um número muito reduzido de artesãs. Dentro da lógica dos discursos produzido pelos técnicos entrevistados, a intervenção no artesanato, de forma geral, visa à melhoria das condições de vida dos artesãos, o que não foi observado no Tope. Muito mais contundente do que a melhoria na condição econômica das artesãs está a propaganda do Estado na autopromoção. Isto é notório no projeto mestre da cultura em que uma grande propaganda tem sido feita, no sentido de enfatizar uma identidade regional. O projeto Mestre da Cultura não se trata apenas de uma “valorização da cultura cearense”, mas antes de tudo, de uma grande autopromoção em que pessoas do povo são elevadas ao *status* de estrela. E inegável, entretanto, a contribuição do projeto para elevar a auto-estima dos mestres, de um modo

---

<sup>46</sup> Artesã: Vanuzia 47anos atual presidente da Associação.

geral. Todavia, é preciso observar até que ponto o *status* de mestre mais afasta do que aproxima os mestres da comunidade. “Com esse título é que eu tenho viajado, teve um dia que eu tava aqui quando dei fé tinha um carro parado, era o Prefeito. Quando foi que eu pensei que o prefeito vinha na minha casa”. (Artesã Fransquinha, 67 anos).

Sobre a intervenção do galpão observei que os benefícios apresentam particularidades, pois o suposto mérito governamental está assentado numa lógica de exploração das artesãs que, após o galpão passaram a produzir peças quase que exclusivamente para a CEART recebendo atrasado o dinheiro do seu trabalho, tendo de comprar fiado na bodega do Luís.

Nesse contexto de intervenção, mudança e permanência, algumas artesãs dizem que hoje: “ninguém quer mais, as venda tão fraca , quando se referem a modelos antigos, como é o pote. As visões se aproximam e se afastam, como refere Bourdieu (1990:157). “Os pontos de vista dependem do ponto a partir do qual são tomados, já que a visão de cada agente tem do espaço, depende de sua posição neste espaço”. Na realidade, o que existe é uma coexistência de realidades onde um grupo conseguiu se apropriar e ser apropriado, por uma lógica que envolve tradição e consumo. A tradição percebida pelos técnicos da CEART incide sobre o produto, objeto de troca, criando imagem de tradição e identidade regional. As artesãs do galpão, entretanto, não podem ser havidas como exploradas, uma vez que este grupo conseguiu utilizar tática, operando uma ressignificação do espaço. O galpão foi criado para que o trabalho fosse diário, com dois expedientes, fato que não ocorre, o que demonstra uma reelaboração e adequação ao cotidiano comunitário.

Também é inegável, todavia, o fato de que a existência do lugar transforma paulatinamente as relações interpessoais, pois as artesãs do galpão não comercializam mais suas peças na feira de Viçosa do Ceará, sendo o seu público os turistas, que porventura visitam o Tope, ou o CEART - principal atravessador.

Apesar das inúmeras mudanças advindas da própria dinâmica cultural e de intervenções como a do galpão, cursos, palestras, oficinas, viagens etc. permanece a situação de pobreza de grande parte das artesãs. Muitas são analfabetas, tendo dificuldade até de compreender os cursos. As artesãs que conseguem destaque servem de propaganda para uma *mídia* governamental

Espero com este trabalho alertar para aspectos importantes presentes nas relações humanas e em suas atividades, como no artesanato. Quem elabora as políticas voltadas para estas práticas precisa repensar suas estratégias, principalmente, suas concepções, pois, o modo como são concebidas por órgãos e instituições perpetua uma cadeia de exploração dependência.

São profundamente válidas e benéficas às intervenções que auxiliam o artesão na compreensão dos gastos com a matéria-prima utilizada, como no gerenciamento do próprio negócio. As interferências na feitura da peça, no entanto, deveriam ser repensadas, na compreensão de que o artesanato não é apenas uma mercadoria de troca. Diante disto, observo a necessidade de uma política que compreenda o contexto sociocultural em que estas práticas estão permeadas, na busca de reduzir problemáticas seculares, como, por exemplo, o escoamento da produção. A existência das particularidades, apresentando aspectos positivos e negativos, aponta para a necessidade do não - fechamento de questões e para o repensamento de conceitos que, enrijecidos como o barro queimado, precisam ser quebrados. Entre os cacos quebrados de um pote, é possível fazer um novo pote, ou então outra peça, cabe a artesã decidir.

O artesanato pretende durar milênios; nem é tampouco possuído pela pressa de desaparecer rápido demais. Ele passa com os dias, escoa –se conosco, gasta-se aos poucos, não procura a morte nem nega. Ele aceita. Entre o tempo intemporal dos museus e o tempo acelerado da técnica, o artesanato é o pulsar do tempo humano. É um objeto útil mas que, ao mesmo tempo, é belo: um objeto que dura mas que desaparecerá e que consente em desaparecer; um objeto que não é único como obra de arte e que pode ser substituído por outro, parecido mas nunca idêntico a ele. O artesanato nos ensina a morrer- e, em consequência, nos ensina a viver. (OCTAVIO PAZ, 1974:24).

Foto: Danielle Araújo Forno de loiça

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Regina. Performance e patrimônio intangível: os Mestres da Arte. In: João Gabriel L.C. TEXEIRA, Marcus Vinicius Carvalho GARCIA, Rita GUSMÃO(Orgs) **Patrimônio Imaterial Performance Cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: Instituto de Ciências Sociais.
- ALVES, Rubens.(1992). **O Retorno e Terno Crônicas**. Campinas, São Paulo. 1992.
- AYALA, Marcos e Inês AYALA (1987). **Cultura Popular no Brasil** São Paulo: Editora Ática.
- ALVIM, Rosilene.(1983). Artesanato, Tradição e Mudança Social um estudo a partir da arte do ouro de Juazeiro do Norte. In: **O Artesão Tradicional e seu papel na Sociedade Contemporânea**. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- ARANTES, Antonio Augusto.(1981). **O que é Cultura Popular**. São Paulo: Editora Brasiliense.
- ARAÚJO, Danielle Michelle Moura de (2001). **Terapia Ocupacional e Artesanato Popular: o universo do fazer**. Fortaleza.
- \_\_\_\_\_ (2004). **Tramas da Arte ou Tramas da Vida? O Artesanato na Comunidade Pé-de- Ladeira**. Monografia de Especialização em Arte e Educação-Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza.
- AUGÉ, Marc. (1994). **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas-SP: Papirus.
- BARROS, Souza (1977). **Arte, Folclore, Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- BHABHA, Homi (1998). **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG.

BENJAMIN, Walter.(1994). **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense.**

BOURDIEU, Pierre. (1996). **Razões Práticas sobre a teoria da Ação.** Campinas, São Paulo: Papyrus.

\_\_\_\_\_ (2004). Modos de Produção e Modos de Percepção Artísticos. In: Sergio MICELI (Org). **A Economia das Trocas Simbólicas.** São Paulo: Perspectiva.

\_\_\_\_\_ (1990). Espaço Social e Poder Simbólico. Tradução Cássia R.da Silveira e Denise Moreno Pegorim. In: **Coisas Ditas.** São Paulo: Editora Brasiliense.

\_\_\_\_\_ (2003). **A Dominação Masculina.** Tradução Maria Helena Kuher. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil.

BARTH, Fredrik.(1997). **Grupos Étnicos e suas Fronteiras.** In: Teorias da Etnicidade. São Paulo: Fundação Editora do Unesp.

CARDOSO, Ruth. **A Aventura Antropológica: teoria e pesquisa.** São Paulo: Paz e Terra.

CASCUDO, Câmara. (1984). **Literatura Oral no Brasil.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

CANCLINE, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: e Estratégias para entrar e sair da Modernidade.** Tradução Ana Regina Lessa, Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_ (1993). **As Culturas Populares no Capitalismo.** São Paulo: Brasiliense.

CHAUÍ, Marilena. (1996). **Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil.** São Paulo: Brasiliense.

\_\_\_\_\_ (2000). **Cultura e Democracia.** São Paulo: Cortez.

- DaMATTA, Roberto. (1979). **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- DURHAM, Eunice Ribeiro.(1978). **A Reconstrução da realidade: um estudo sobre a obra de Broniislaw Malinowski**. São Paulo: Ática.
- FIRTH, Raymond.(1974). **Elementos de Organização Social**. Tradução de Dora Flaksman e Sergio Flaksaman. Rio de Janeiro: Zahar Editores
- FLEURY, Catherine, Arruda Ellwanger.(2002) **Renda de Bilros, Renda da Terra, Renda do Ceará A expressão do um povo**. São Paulo: AnnaBlume.
- FROTA, Lélia Coelho (2000). Artesanato tradição e modernidade em um país em transformação. In: **Cultura Material identidade e processos sociais**. FUNART.
- GEERTZ, Clifford. (1989). **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC.
- \_\_\_\_\_ (1997). **O saber local: novos ensaios em Antropologia interpretativa**. Tradução de Vera Mello Jscelyne. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.
- GIDDENS, Anthony. (1991) **As conseqüências da modernidade**. Tradução de Raul Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos.(2001). Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. In: Neide ESTERCI, Peter Fly, Mirian
- GOLDEBERG. **Fazendo Antropologia no Brasil**.Rio de Janeiro:DP&A.
- \_\_\_\_\_ (2002). **A Retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ/MinC-IPHAN.
- GUATTARI, Félix. & ROLNIK, Suely. (1986). **Cartografia do desejo**. Rio de Janeiro: Petrópolis.
- HALL, Stuart. (1998). **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guarcira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A.

- LARAIA, Roque de Barros.(2003). **Cultura um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LAUER, Mirko.(1983). **Crítica do Artesanato**. Tradução Heloisa Vilhena de Araújo. São Paulo: Nobel.
- LAPLANTINE. François.(1988). **Aprender Antropologia**. Tradução Marie-Agnés Chauvel. São Paulo: Editora Brasiliense.
- LE GOFF, Jacques. (1994). **História e Memória**. Campinas-SP: UNICAMP.
- LÉVI-STRAUSS, Claude.(1987). **A Oleira Ciumenta**. Trad. José Antônio Braga Fernandes Dias. Lisboa-Portugal: Edições.
- LONDRES, Cecília.(2004). Patrimônio e performance: uma relação interessante. In: João Gabriel L.C. TEXEIRA, Marcus Vinicius Carvalho GARCIA, Rita GUSMÃO(Orgs) **Patrimônio imaterial performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: Instituto de Ciências Sociais.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. (1986). Discurso e representação, ou de como os balomas de kiriwina podem reencarnar-se nas atuais pesquisas. In: Ruth CARDOSO. **A aventura antropológica: teoria e pesquisa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- MAUSS, Marcel. (1974). **Sociologia e Antropologia**. Tradução de Mauro W.B de Almeida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_ (1950). Caminhos de tradições. In FERNANDES, Florestan (org.); OLIVEIRA, Cardoso. **Antropologia**. São Paulo: Ática.
- MARCUS, George.(1994). **O que vem (logo) depois do pós : o caso da etnografia**. São Paulo, Revista de Antropologia.
- MATOS, Sonia Missagia de. **Artefatos de gênero na arte do barro: Masculinidades e Feminilidades**. Ver. Estd. Fem., 2001,vol.9, no.1, p.56-80 ISS 0104-026X

- MEGALE, Nilza B. (1999). **Folclore Brasileiro**. Petrópolis-RJ: Vozes.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza (org). (1994). **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis-RJ: Vozes.
- MONTENEGRO, Antônio Torres.(1995). **A Construção da Memória e as Reflexões da Física e da Psicologia**. Cadernos CERU - n. 06. Série 2.
- MONTERADO, Lucas de. (1978). **História da Arte**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos.
- MORIN, Edgar. (1977). **Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo II**, neurose. Colaboração de Irene Nahoum. Tradução. de Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- \_\_\_\_\_ (2003). A Necessidade de um Pensamento Complexo. Candido Mendes(Org). In: **Representação e complexidade**. Rio de Janeiro: Garamond.
- \_\_\_\_\_ (1975). **O Enigma do Homem: para uma nova Antropologia**. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Zahar Editora.
- NUNES, Edson de OLIVEIRA. (org.) **A aventura sociológica objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social**. Rio de Janeiro: Zahar.
- OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de.(1994). Os Instrumentos de Bordo: expectativas e possibilidades do trabalho do antropólogo em laudos periciais. In: Sampaio Silva, ORLANDO (Orgs.) **A Perícia Antropológica em Processos Judiciais**. Florianópolis, Editora daUFSC/ABA/Comissão Pró-Índio de São Paulo.
- ORTIZ, Renato.(1985). **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo. Brasiliense.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. (2000). **O trabalho do antropólogo**. 2. ed. Brasília:

Paralelo 15, São Paulo: UNESP.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia.(1988). **Arte e Ofício de Artesão. Histórias e Trajetórias de um Meio de Sobrevivência.** Tese de Doutorado. USP. 1988.

\_\_\_\_\_ (1994). **Mãos de Mestre** São Paulo: Maltese.

\_\_\_\_\_ (2000). A Arte da Madeira: contexto e significados. In: **Cultura Material Identidade e processos sociais.** FUNART:

PEIRANO, Mariza.(1995). **A favor da Etnografia.** Rio de Janeiro: Relume Dumará. PRICE, Sally.(2000). **Arte Primitiva em Centros Civilizados.** Tradução Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

ROCHA, Everardo P. Guimarães.(1988) **O Que é Etnocentrismo.** Rio de Janeiro: Brasiliense. Coleção Primeiros Passos.

RIBEIRO, Berta. G. (1983). Artesanato Indígena: para que, para quem? In: **O Artesão Tradicional e seu papel na Sociedade Contemporânea.** Rio de Janeiro: FUNART.

RIOS. José Arthur (1962). **Artesanato e desenvolvimento: o caso cearense.** Rio de Janeiro: Serviços Sociais da Indústria, 1962.

SANT`ANNA, Márcia.(2003). A face imaterial do Patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: Regina Abreu, Chagas et alli(Orgs). **Memória e Patrimônio ensaios contemporâneos.** RJ: DP&A.

SALEM, Tânia (1978). Entrevistando *Famílias: notas sobre o trabalho de campo.* In. TOLRA, Phillipe Laburthe e WARNIER, Jean.(1997). **Etnologia - Antropologia.** São Paulo: Vozes.

SATRIANI, Luigi,M, Lombardi.(1986). **Antropologia Cultural e Análise da Cultura Subalterna.** Tradução de Josideth Gomes Consorte. São Paulo:Hucitec.

SEGALEN, Martine. (2002). **Ritos e rituais contemporâneos**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Editora FGV.

SAHLINS, Marshall.(1979). **Cultura e Razão Prática**. Tradução de Sérgio Tadeu Niemayer Lamarão. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

\_\_\_\_\_ (2004). **Esperando Foucault, ainda**. São Paulo: cosacnaify.

\_\_\_\_\_ (1999). Introdução e Estrutura e História in: **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Zahar.

\_\_\_\_\_ **O Pessimismo Sentimental e a Experiência Etnográfica: Por que a Cultura não é um objeto em vias de extinção** (parte I) Mana.

TURNER, Terence. (1993). **Anthropology and multiculturalism: what is anthropology that multiculturalists should be mindful of it?** In. Cultural Anthropology 8(4): 411 – 429. American Anthropological Association.

VELHO, Gilberto.(2000). Identidades Nacionais e Cultura Popular: o diálogo entre a Antropologia e o Folclore. In **Cultura Material identidade e processos sociais**. FUNART:

WALDECK, Guacira.(2000) A Exposição ou “quando vai ser a feira?”. In **Cultura Material identidades e processos sociais**.Rio de Janeiro, FUNART.

WOLF, Eric R.(2003). Cultura: panacéia ou problema? Inventando a Sociedade In: Feldman-Bianco, Bela e Ribeiro Gustavo Lins (orgs) **Antropologia e Poder: contribuições de Eric R. Wolf**. São Paulo: Editora UNB E Editora Unicamp.

ZALUAR, Alba. (1986). Teoria e prática do trabalho de campo: alguns problemas. In: **A Aventura Antropológica**. Teoria e Pesquisa. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Documentos On-line:

<http://www.angelfire.com/me/babiloniabrasil>

<http://www.consulteme.com.br/histgeral/mesopot.htm>

<http://www.geocities.com/SunsetStrip/Lounge/3926/4.htm>

Fotos: Central de Artesanato do Ceará

Danielle Araújo