

VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia, 2007.

Entre o Olho e Mão: Narrativas Visuais de Ceramistas.

Danielle Michelle Moura de Araújo.

Cita:

Danielle Michelle Moura de Araújo (2007). *Entre o Olho e Mão: Narrativas Visuais de Ceramistas*. VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/vi.congreso.chileno.de.antropologia/163>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eCzH/gx3>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Entre o Olho e Mão: Narrativas Visuais de Ceramistas

Danielle Michelle Moura de Araújo*

Introdução

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, Brasil 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. Na contramão destas políticas desenvolvimentistas estão os programas de preservação e registro dos ditos patrimônios imateriais, categoria que abrange festas populares, folguedos e as artes manuais.

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.

1. No princípio era o barro

O feito de artesanatos utilizando o barro como matéria-prima é encontrado em vários países. 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 decisão 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 antiguidade.

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 Moura¹ 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. Dentre 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

* Universidade Federal de Pernambuco –UFPE- Brasil.

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. Como podemos observar no relato seguinte: «Às vezes eu ia numa casa, aí eu via uma coisa de um jeito, botava na cabeça, e quando chegava em casa fazia do mesmo jeitinho... Às vezes vinha uma 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, 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 também 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 não modificam 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.

2. A comunidade

Viçosa do Ceará está a 349 km da Capital do Ceará. Com altitude de 720 m, a cidade possui temperaturas que variam entre 18º e 32ºC. 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 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 dos Tabajaras.

Tope fica a aproximadamente 3 km 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.

O Tope é conhecido na cidade de Viçosa do Ceará e em outras cidades 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

O Tope apresenta grande número de casas de taipa² 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 200 km 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 poucos pontos comerciais. As pessoas compram grande parte dos objetos e alimentos para consumo diário na feira de sábado. 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 corridas³.

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.

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

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 8 m 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)

3. Com as mãos na massa: o cotidiano do fazer nas residências

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.

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 realizando preliminarmente 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 «queimaça».⁴ A desenvoltura corporal na transmissão e apreensão dos saberes só é possível mediante uma contínua vivência comunitária. Conforme observei no decorrer das minhas visitas, o silêncio⁵ 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 feito 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 determi-

nado tipo de artesanato ou localidade específica. Este saber não é traduzido num discurso, mas numa prática, naquilo que Pierre Bourdieu denomina de *habitus*:

A destreza das artesãs é expressa em todas as 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 legítima 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. Para 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.

Os conhecimentos tradicionais e a íntima relação da artesã com a natureza são elementos fundamentais e anteriores ao feito 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 «E 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 miúda⁶. O trabalho acontece no quintal das casas em ambiente coberto por palhas de carnaúba e piso de barro, e o forno para a «queimança» fica próximo a esta espécie de atelier familiar. Aos homens resta o trabalho na roça. Quando não estão em seus roçados ajudam as mulheres aliando 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 «queimanças». 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.

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.

3 A Intervenção da Central de Artesanato do Ceará (CEART)

A CEART é um dos principais órgãos governamentais com intervenção direta no artesanato cearense, juntamente com o SEBRAE, atuando, este último, nacionalmente. Atualmente passou a ser uma célula da Secretaria do Trabalho e Assistência Social (SETAS). 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, em locais de alto poder aquisitivo ou turístico expressa claramente a que consumidor estas lojas quer atingir. 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.

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).

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 CEART⁷, o Banco do Nordeste, entre outras instituições.

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.⁸ (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 Trabalho⁹, 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.

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...

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, produtor de cachaça).

Com um *slogan* del: *Legítimo Artesanato Cearense. Quem conhece compra*. Expressos 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. 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*.

Para Canclini (1993) 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». (CANCLINI, 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 melhora 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 com-

pleto entrelaçamento do artesanato em ambientes luxuosos, mas dificilmente é apresentada 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).

4 O galpão

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 visita de turistas, enquanto as mulheres que trabalham em casa dificilmente são visitadas.

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 comprar 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 venda¹⁰.

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 artesãs, em vez de utilizem o palmo¹¹, usem as trenas, régua, 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 aptos a produzir o seu artesanato de qualidade nós então fornecemos a carteirinha¹² do artesão. (Técnico da CEART) Abaixo apresento um modelo da ficha técnica da CEART:

O recebem pelo perfeito acabamento carteirinha e certificados 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 isenções 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 filha¹³ das artesãs que reside no Tope e trabalha na Secretária de Cultura. Para custear gastos com

iluminação e água as deixam 40% do valor que produzem para pagar as contas do galpão. No final no ano, recebem o valor que sobra dos pagamentos.

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 funcionando.

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.

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 alto¹⁴, 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 conseguem precisar o ganho mensal, pois compram fiado. Quando recebem o pagamento da CEART, o valor recebido já vem descontado.

Um aspecto apontado como positivo para as mulheres 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 relembradas por muitas artesãs como um momento difícil

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.

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. (Artesã 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 tem 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. «E realmente é 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).

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 este 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 às vezes tem muito pote para queimar, então eles precisam ajudar. Aqui é só a gente, eu faço tudo com dinheirinho dessas loiças. 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 pessoal 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 la, 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 le-

gitimada 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, é fundamental. 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.

5. Acabamento

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. 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 dos refrigeradores de 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 feitiço 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 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 debruicei-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, alcançam 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 intergrupal 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 elas valorizam mais*¹⁵. 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.

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.

Nesse contexto de intervenção, mudança e permanência, algumas artesãs dizem que hoje: «ninguém quer mais, as vendas tão fracas», quando se referem os 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 precisam 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 re-pensar 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.

Notas

¹ Embora Tracunhaém e o Alto do Moura no estado de Pernambuco-Brasil, não fizessem parte do meu objeto de pesquisa, esses locais foram visitados durante a realização deste trabalho.

² Estilo de casa com armação de varas preenchidas com barro.

³ 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.

⁴ Expressão utilizada pelos artesãos para se referir à queima das loiças.

⁵ 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.

⁶ São miniaturas de loiça.

⁷ SEBRAE CEART Central de artesanato do Ceará.

⁸ Esta pesquisa resultou no livro: *Artesanato e Desenvolvimento, o caso cearense*.

⁹ Artesanato –definições e evolução: ação do MTB-PNDA do professor Carlos da Costa Pereira (1979).

¹⁰ 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.

¹¹ O palmo era a medida utilizada para se encomendar um pote por exemplo, tendo pote de 10,20 30 palmos.

¹² A Carteira do artesão permite que este comercialize seus produtos nas lojas Ceart como participar de feiras sem o fisco. A carteira permite que o artesão retire uma

nota que custa R\$ 15,00 na secretariada fazenda, e não emita nota fiscal.

¹³ A jovem Vilanir é filha de Vanuza. (trabalha na Secretaria de Cultura).

¹⁴ Isto se comparado ao valor do que é cobrado nas residências.

¹⁵ Artesã: Vanuzia 47anos atual presidente da Associação.

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.

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

_____ (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.

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.

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

GOLDBERG. *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.

LE GOFF, Jacques. (1994). *História e Memória*. Campinas SP: UNICAMP.

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.

MATOS, Sonia Missaglia 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

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.

ORTIZ, Renato.(1985). *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo. Brasiliense.
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.

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.

De Colonos a Endêmicos: La Identidad Naturalizada en la Isla Robinson Crusoe, Archipiélago Juan Fernández

*From Colonists to Endemics: Naturalized identity in
Robinson Crusoe Island, Juan Fernandez Archipelago*

Guillermo Brinck Pinsent*

Resumen

El Archipiélago Juan Fernández fue nombrado Parque Nacional por el Estado de Chile el año 1935 y Reserva Mundial de la Biosfera por la UNESCO en 1977 debido al patrimonio natural (alto porcentaje de endemismo en especies vegetales y animales) que sostiene. En la memoria de los isleños se encuentran una serie de conflictos históricos en relación con la administración del Parque y las restricciones que se les impusieron para asegurar la conservación y la protección del mismo. Por otra parte, a diferencia de los isleños adultos y ancianos, las generaciones más jóvenes han ido asimilando el patrimonio natural de la isla como propio. Este trabajo profundiza en los discursos de identidad elaborados durante los últimos veinte años por los habitantes de la Isla Robinson Crusoe y su relación con el patrimonio natural; la manera en que éste ha sido apropiado por los isleños y la forma en que se ha reelaborado la concepción del espacio en sus diversas dimensiones (ecosistema, entorno, paisaje, lugar y territorio), y cómo se reelabora la historia local (memoria) a partir de estos nuevos discursos. En este trabajo se aborda la memoria y los discursos de identidad en sus diferen-

tes dimensiones: integración social, compromiso cultural y estrategia política; considerando especialmente la especificidad que supone el hecho de que estos discursos de identidad sean insulares: la necesidad (material, social y cultural) de mantener contacto con el continente. Finalmente se plantea una discusión sobre la pertinencia teórica de la noción de patrimonio cultural.

Palabras Claves: Discurso de identidad, cultura, memoria, patrimonio, insularidad, reciprocidad, Archipiélago Juan Fernández, Isla Robinson Crusoe.

Abstract

Due to its natural patrimony (high percentage of endemism in vegetal and animal species) Juan Fernandez Archipelago has been declared National Park by the Chilean government in 1935 and World Biosphere Reservation by UNESCO in 1977. The island dwellers preserve in his memory a series of historical conflicts with the National Park's administrations, mainly the restrictions that it has been imposed in order to assure its conservation and protection. In the other hand, unlike the adult and elder islanders, young dwellers have been

* Antropólogo, Núcleo de Investigación de la Realidad Insular, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. gbrinck@gmail.com. Condell 343, Providencia.