



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE – UFCG
CENTRO DE HUMANIDADES – CH
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA – UAHG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
LINHA DE PESQUISA: CULTURA, PODER E IDENTIDADES.

**ENTRE AS *GARRAS DO COURO* E OS SALÕES DE ARTESANATO:
CONSIDERAÇÕES ACERCA DO OFÍCIO COUREIRO EM RIBEIRA DE
CABACEIRAS**

ÁLLYSON DE FARIAS CAMPINA

ORIENTADORA: Prof.^a Dr.^a Marinalva Vilar de Lima

CAMPINA GRANDE – PB

2010

ÁLLYSON DE FARIAS CAMPINA

**ENTRE AS *GARRAS DO COURO* E OS SALÕES DE ARTESANATO:
CONSIDERAÇÕES ACERCA DO OFÍCIO COUREIRO EM RIBEIRA DE
CABACEIRAS**

Dissertação apresentada como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre em História do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Marinalva Vilar de Lima.

Campina Grande – PB

2010

DIGITALIZAÇÃO:
SISTEMOTECA - UFCG

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

C196e Campina, Ályson de Farias

Entre as garras do couro e os salões de artesanato: considerações acerca do ofício coureiro em Ribeira de Cabaceiras / Ályson de Farias Campina. — Campina Grande, 2010.

133 f. : il. col.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades.

Referências.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marinalva Vilar de Lima.

1. Atividades Artesanais. 2. Memória. 3. Globalização. I. Título.

CDU – 745.53(043)

ÁLLYSON DE FARIAS CAMPINA

**ENTRE AS *GARRAS DO COURO* E OS SALÕES DE ARTESANATO:
CONSIDERAÇÕES ACERCA DO OFÍCIO COUREIRO EM RIBEIRA DE
CABACEIRAS**

REALIZADA EM ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marinalva Vilar de Lima (UAHG/ PPGH/PPGCS)

Examinador: Prof. Dr. Anderson Moebus Retondar (DCS/PPGCS/UFPB)

Examinadora Interna: Prof.^a Dr.^a Rosilene Dias Montenegro (UAHG/PPGH)

Campina Grande – PB

2010

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: O ARTESANATO EM RIBEIRA DE CABACEIRAS E SUAS INTER-RELAÇÕES COM O PROCESSO DE GLOBALIZAÇÃO	18
1.1. A Pecuária e as atividades coureiras como inseparáveis: algumas notas	20
1.2. Artesanato: aspectos conceituais	26
1.3. A Globalização e a produção de artefatos tradicionais: produções homogêneas ou híbridas	34
CAPÍTULO 2: O SABER-FAZER ESPECIALIZADO: OS PROGRAMAS ESTATAIS E INSTITUCIONAIS	44
2.1. No Plano Federal	44
2.2. Os Talentos do Brasil e o Programa de Artesanato Paraibano.....	48
2.3. No Plano Municipal: a Festa do Bode Rei.....	55
CAPÍTULO 3: SOBRE QUANDO AS PESSOAS TRANSFORMAM-SE EM <i>TESOUROS HUMANOS VIVOS</i> OU <i>MESTRES DE ARTE</i> : NOTAS A RESPEITO DE MAURICIO MARÇAL E JOSÉ MESSIAS	60
3.1. As oficinas de Maurício e Messias: o distanciamento com os programas.....	66
3.2. Mauricio e Messias: poderiam essas pessoas transformar-se em Patrimônio Cultural?.....	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
BIBLIOGRAFIA	86
FONTES	89

A Antônio, Neuma, Paula,
Renata, Virgínia, Arthur e
Danilo, dedico estes escritos
tão difíceis de parir.

AGRADECIMENTOS

Acredito que agradecer seja um ato nobre, porém seletivo, como a própria memória. Elenco algumas pessoas que nessa hora que escrevo vêm à mente como pessoas que ajudam/ajudaram de alguma forma, tanto na elaboração deste trabalho, como, também, em minha vida profissional.

A **Antônio, Neuma, Paula e Renata** que nunca desacreditaram na minha pessoa... lembro de vocês quatro sempre. Vocês são muito importantes na minha vida, tanto é que, agora, estou muito emocionado, pois passa na minha mente alguns mosaicos da nossa felicidade..

À **Virginia**, minha companheira que soube como ninguém conviver com as minhas faltas. Eu precisava está distante para cumprir uma série de atividades e você soube/sabe entender isso. Você, que por várias vezes não me deixou desistir dando-me força necessária para continuar. Saiba que nas entrelinhas desse texto está escrita a nossa história de amor.

O **Arthur e Danilo** (não sei se descrevo somente como filhos ou metade de mim – aquela parte que não podemos viver sem, entende?), meus pequenos rebentos, continuidade da minha história e da minha vida. Primeiro peço desculpas pela minha ausência. Sei que fico muitas vezes fora, trabalhando, mas saiba que **faço** isso porque preciso ver vocês e sua mãe sonharem. Acredito que essa é a minha maneira de construir sonhos. Vocês, todo dia me ensinam outras mais nobres...

À **Luzia Lourdes** (in memorian) e **Teresa Bezerra** (in memorian) pela saudade que sinto neste momento.

A **Angelo Rafael** . Esse texto é uma forma de falar de seu ofício.

A **Lourdes e Valtônio**. Pessoas que acreditam muito nos meus esforços. Agradeço pelas orações junto a Nossa Senhora da Conceição. A fé de vocês também ajudou na criação deste trabalho.

À minha orientadora **Marinalva** pela paciência de ler/reler os meus textos e compartilhar com as minhas idéias de forma tão respeitosa e paciente. Lembro de Isaac Newton quando dizia "*se cheguei aqui é porque estive apoiado em ombro de gigantes*".

Aos amigos professores dos **Colégios MOTIVA**. Obrigado por serem meus amigos.

A **Ynakam Luís, Marcelo Henrique e Fábio Freitas**, estrelas de primeira grandeza. Queria reafirmar que amigos são anjos que nós temos a graça de escolher para amar.

Ao amigo **Stellio Mendes** pelas conversas empolgadas sobre cultura popular, arte, fotografia, cinema, aula e vida. Grande amigo tenha certeza que esses escritos têm um pouco de você.

Aos detentores dos ofícios de Ribeira e Cabaceiras em especial ao sr. **Messias, Mauricio Marçal, Nino Praxedes, Itamar, Claudiane, Jeremias**, entre outros. Obrigado por terem me emocionado com suas falas... com suas tradições e com suas vidas....

Aos amigos... que porventura não imprimi os nomes nesta folha, meu muito obrigado...

Amo a História. Se não a
amasse, não seria historiador.
Amo a História – e é por isso
que estou feliz por falar hoje,
daquilo que amo.

Lucien Febvre, em “Combates pela
História”.

RESUMO

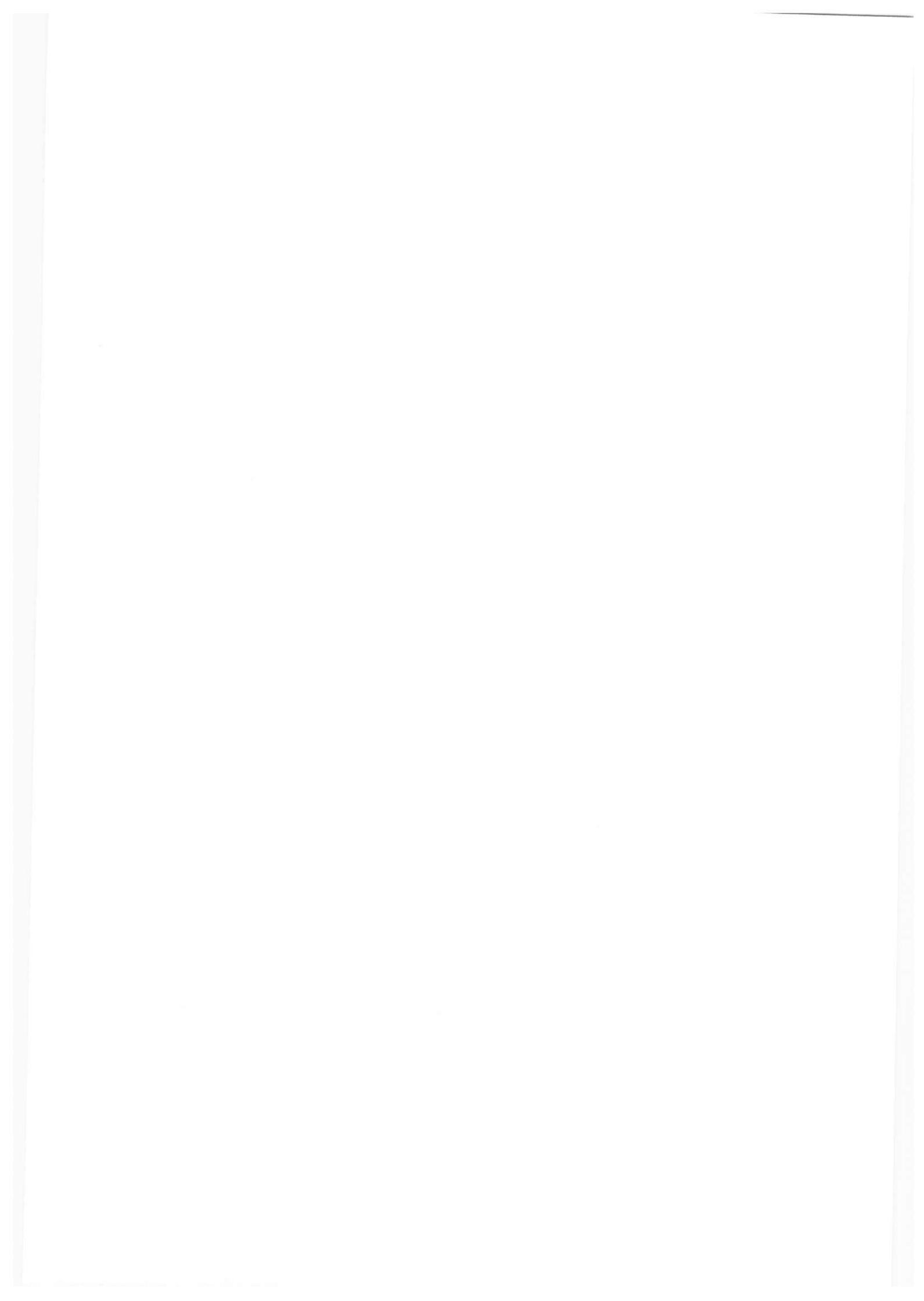
Este trabalho apresenta reflexões acerca das atividades artesanais tradicionais encontradas na região de Ribeira (distrito de Cabaceiras – situado na região do Cariri ocidental, no Estado da Paraíba). Estando subdividido em três capítulos, o qual se respalda em pesquisas de campo e bibliográficas acerca das concepções de estudiosos como E. P. Thompson, Nestor Garcia Canclini e Maurice Halbwach. No primeiro capítulo, levantamos uma discussão acerca da importância do artesanato na comunidade de Ribeira. Fizemos algo que consideramos essencial para esta pesquisa que foi conceitualizar o artesanato e suas principais formas de apresentação na sociedade atual. Além disso, historicizamos como, a partir dos anos 1990 alguns projetos institucionais foram instituídos, no sentido de inventar o município de Cabaceiras como território da tradição e como isso afetou de forma direta e indireta a vida e o trabalho dos artesãos e, isso nos proporcionou pensar sobre dois elementos constitutivos do nosso trabalho: tradição e memória. No capítulo dois, discutimos como as práticas instituídas como tradicionais passam a ser valorizadas no mundo globalizado e como os artesãos passam a (re)inventar estratégias de convivência com a aldeia global que lhes fornece inúmeras possibilidades como por exemplo, a de oferecer seus artefatos como símbolos do saber-fazer tradicional. Nesse sentido, utilizamos conceitos como o de hibridização, utilizado por Nestor Canclini, que nos oferece possibilidades de entendimento do artesanato como uma atividade em constante processo de (re) significação para a convivência com a globalização. Já no terceiro capítulo dedicamos os nossos estudos a dois artesãos considerados os mais antigos e, respectivamente, os mais experientes do lugar. Estes, apresentam-se como desvinculados dos programas sociais e institucionais implementados por governos e instituições ao longo dos últimos vinte anos. Maurício Marçal e José Messias são considerados de extrema importância para a comunidade haja vista que os mesmos trazem em si um depositário de saber fazer no que concerne aos ofícios tradicionais no couro.

PALAVRAS-CHAVES: Atividades artesanais, Memória, Globalização.

ABSTRACT

This work presents reflections concerning the found traditional artisan activities in the region of Ribeira (district of Cabaceiras - situated in the region of the Cariri occidental person, in the State of the Paraíba). Being subdivided in three chapters, which if endorse in bibliographical research of field and concerning the conceptions of studios as E.P. Thompson, Nestor Garcia Canclini and Maurice Halbwach. In the first chapter, we raise a quarrel concerning the importance of the artesanato in the community of Ribeira. We made something that we consider essential for this research that was to concept of the artisan and its main forms of presentation in the current society. Moreover, we to tell history as, from years 1990 some state projects had been instituted, in the direction to invent the city of Cabaceiras as territory of the tradition and as this affected of direct form and indirect the life and the work donate craftsmen and, this provided in them to think on two constituent elements of our work: tradition and memory. In chapter two, we argue as the practical ones instituted as traditional they pass to be valued in the globalization world and as the craftsmen pass (reverse speed) to invent strategies of conviviality with the global village that supplies innumerable possibilities to them as for example, to offer its devices as symbols of traditional know-making. In this direction, we use concepts as of hybrid, used for Nestor Canclini, that in offers possibilities to them of agreement of the artisans as an activity in constant process of (reverse speed) meaning for to the coexist with the globalization. No longer third chapter we dedicate to our studies the two the oldest considered craftsmen e, respectively, most experienced of the place. These, are presented as disentailed of the social and institucional programs implemented by governments and institutions throughout last the twenty years. Maurício Marçal and Jose Messias are considered of extreme importance for the community have seen that the same ones bring in itself a depositary to know to make with respect to the traditional crafts in the leather.

WORDS KEYS: Artisan activities, Memory, Globalization.



INTRODUÇÃO

Este texto é fruto de alguns anos de pesquisa e objetiva contribuir com os estudos sobre História da Paraíba. Reflete sobre algumas representações e identidades que são constantemente construídas dentro da temática do mundo do trabalho. Para isso, escolhemos a comunidade de Ribeira de Cabaceiras, e analisamos um dos elementos constitutivos da sua identidade: o ofício tradicional de artesanato em couro caprino.

Ribeira é um distrito distante 14 Km da cidade de Cabaceiras. Esta, é um município no estado da Paraíba – Brasil – localizada a 180 km da Capital João Pessoa na microrregião do Cariri Oriental, na área mais baixa do Planalto da Borborema, na região dos "Cariris Velhos". De acordo com o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), no ano de 2009, sua população era estimada em 5.112 habitantes, distribuídos em uma área territorial de 422 km².

Tendo como base a sociedade contemporânea, que vive um processo de globalização, passamos a pensar nas possibilidades de refletir como os aspectos dessa conjuntura atingem a comunidade em questão. Questionamento que toma como premissa o fato de os habitantes de Ribeira de Cabaceiras conviverem hoje com uma enorme possibilidade de criação e recriação das antigas tradições coureiras tanto no campo do curtimento das peles de caprinos, ao modo ecologicamente correto (utilizando o tanino vegetal extraído da casca do Angico, planta nativa), quanto na própria produção de um aparato de artefatos que serve como sustentáculo econômico para a comunidade.

Foi a partir dos vários contatos com essa comunidade que pudemos chegar a algumas reflexões colocadas nesse texto. É claro, que não tivemos o objetivo de recriar uma versão da vida dos mestres dos ofícios tradicionais, mas de entender, a priori, como uma pequena comunidade rural, localizada no interior da Paraíba, consegue, a partir de várias estratégias, comunicar-se com um mundo que se propõe globalizado e transnacional.

Para isso, utilizamos o aparato teórico da História Social da Cultura, bem como alguns aportes conceituais da antropologia, mais especificamente os estudos de Nestor Garcia Canclini, nos apropriando do conceito de hibridização cultural (principalmente no que concerne ao primeiro capítulo); e da História Cultural a partir

das leituras que fizemos da produção de Michel de Certeau, particularmente no que se refere aos conceitos de táticas e estratégias e de homem ordinário que inventa seu cotidiano a partir de criações que resultam numa gama de invenções plurais e criativas.

Mas, o que se torna de importância primordial é escrever um estudo da sociedade a partir dos personagens que não estavam, segundo a historiografia mais tradicional, elencados como sujeitos ativos da História. Nesse texto, estes sujeitos aparecem sempre sendo enfatizados como indivíduos carregados de experiências que, a nosso ver, são importantes na própria construção da narrativa histórica e, nesse sentido, partimos da premissa de que a construção dessa narrativa deve sim se preocupar com uma história de personagens que não estão na ordem do dia. Falar das pessoas como sujeitos da História, a partir da ideia de que os mesmos são indivíduos carregados de experiências.

Nesse sentido, percebemos que a comunidade de Ribeira vence a primeira possibilidade: adentrar na modernidade¹ de acordo com os interesses dos indivíduos portadores do ofício do artesanato, que significava, para nós, uma ruptura com a imagem cristalizada do artesão somente como portador de um saber fazer, esquecido num remoto lugar. Esses últimos, concluímos, aproveitam-se constantemente do lugar construído para si para sobreviver frente à modernidade construindo diversas estratégias para isso.

Portanto, trabalhar com os grupos de artesãos das comunidades de Ribeira nos levou a uma reflexão de como o artesanato deixou (ou está deixando) de ser visto e representado simplesmente como uma arte secundária e passou a constituir-se como elemento importante, ativo e representativo do mosaico que é a cultura regional paraibana. Além disso, nossa pesquisa nos levou a perceber que se

¹ Temos como ponto inicial de nossa reflexão, a idéia de que esse discurso de modernidade, no Estado da Paraíba, é inaugurado no final da década de 1990, quando o governo federal criou alguns projetos tais como "Talentos do Brasil". Hoje, a área de abrangência do projeto compreende a participação de 09 Estados, sendo Maranhão, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Piauí, Paraíba, Pará, Amazonas e Bahia, atendendo um público de 2000 artesãos e artesãs. O projeto Talentos do Brasil se propõe estruturar os grupos de artesãos de forma sustentável, com base na produção agregada artesanal, focado na prospecção mercadológica e no conceito da autogestão, fortalecendo as ações dos atores locais, contribuindo para o desenvolvimento, sobretudo o sustentável.

Com esta visão e diante da dimensão territorial brasileira e sua diversidade, ao mesmo tempo, tenta-se construir um processo de participação integrada das comunidades, no intercâmbio dos talentos, dos processos e produtos, possibilitando a junção mercadológica fortalecida na diversificação e a qualidade do artesanato brasileiro, conquistando espaço nos mercados nacionais e internacionais.

existem projetos de preservação das tradições, estes só podem se efetivar como projetos democráticos se ao seu lado forem construídas uma rede de estratégias que faça o artesão sobreviver no seu território de origem, como por exemplo, fazendo do seu ofício uma alternativa econômica de auto-sustentabilidade da região e de sua própria sobrevivência.

As reflexões que dão corpo a esta dissertação resultaram do emprego de algumas estratégias, a saber:

A primeira questão diz respeito ao aparato conceitual que optamos por utilizar. Em se tratando de um estudo que teve como fonte principal a oralidade, sentimos necessidade de um diálogo direto com a Antropologia. Nesse sentido, nos apoiamos nas análises e indicações metodológicas apontadas por Néstor Garcia Canclini sendo aqui um dos referenciais mais expressivos.

Considerado um pioneiro em estudos sobre o hibridismo das culturas latino-americanas, há décadas Canclini vem desenvolvendo pesquisas voltadas para a compreensão das culturas. A partir disso, esse autor passa a instituir como foco as culturas populares, a recepção e o consumo de bens simbólicos e a hibridação cultural, gerados em alguns grupos humanos bem como, os respectivos impactos da globalização no âmbito do local. Somado a isso, Canclini se preocupa com os processos de recepção, apropriação e produção dos bens simbólicos e o entrelaçamento desses elementos que para ele se constitui no que designou de “culturas híbridas”. Para abordá-las, Néstor García Canclini defende a necessidade da adoção de um enfoque que também poderia ser chamado de híbrido que, por sua vez, pode ser entendido como a interpenetração e coexistência de culturas estrangeiras que geraram processos de mesclagem que, em diferentes momentos do século XX, serão chamados de ocidentalização, aculturação, transculturação, heterogeneidade cultural, globalização e hibridismo. Tais terminologias foram assim desenvolvidas no sentido de designar os novos processos e produtos resultantes das trocas simbólicas que, desde o final do século XV, concorreram para a formação dos países latino-americanos.

Com intuito de melhor aproximação do ambiente do Homem comum, utilizamos o aparato conceitual criado por Michel de Certeau² que dedica grande

² CERTEAU, Micheal de. A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

parte de sua obra ao “homem ordinário”, ao “herói comum” àquele que inventa o cotidiano com mil maneiras. Este homem, rotulado como que passivo diante dos produtos e ideias recebidas, na concepção de Certeau transforma-se num ser de criação anônima, nascido da prática, do desvio nos usos que faz de diversos produtos que lhe alcançam. Além disso, é importante frisar, o compromisso de Certeau em narrar “práticas comuns”, as “artes de fazer” dos praticantes, as operações astuciosas e clandestinas. Sobre isso, diz ele:

[...] A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção, qualificada de ‘consumo’: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas *nas maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem econômica dominante.³

Como já foi afirmado anteriormente, o “homem ordinário” para Certeau é aquele que inventa o cotidiano e, nesse sentido, essa invenção ocorre graças ao que o próprio Certeau chama de *artes do fazer, astúcias sutis* ou *táticas de resistência e estratégias*, pois estas alteram os objetos e os códigos, bem como, estabelecem uma (re)apropriação do espaço e do uso ao jeito de cada um. Nesse sentido, podemos pensar inicialmente que Certeau acredita nas possibilidades da multidão anônima abrir o próprio caminho no uso dos produtos impostos pelas políticas culturais, redefinindo cotidianamente suas estratégias e os modos de inserção na realidade global.

Cabe nessas primeiras páginas destacar outras questões que também são alvos de nossas preocupações: as fontes e suas apropriações e, nesse sentido, cabe ressaltar a importância das fontes orais: as entrevistas feitas com os artesãos.

No momento em que optamos por fazer uso da técnica de entrevistas, sentimos a necessidade de dialogar também, com o debate teórico-metodológico da História Oral, e sendo assim, a relação entre memória e identidades, bem como, os limites/potencialidades do uso de tal técnica.

Em relação a nossa primeira discussão, utilizamos as categorias explicativas de Maurice Halbwachs⁴, no sentido de fazer uma leitura dos testemunhos que fosse

³ CERTEAU, Micheal de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 39

⁴ HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004. pp. 75-76

auxiliada pelo caráter dinâmico da memória coletiva e pela importância do indivíduo na construção dessas memórias. Ao recontar a história de suas vidas, esses indivíduos fornecem uma versão da história de seu grupo, e constroem narrativas sobre a história de seu ofício que tomamos como reinterpretações elaboradas ao longo do tempo, dependente do lugar social ocupado pelos narradores no momento em que essas memórias foram (re)visitadas. A partir dos olhos do presente, esses artesãos narram a história de trabalho/vida dentro das suas oficinas, recuperando mudanças sociais e transformações, seus testemunhos emergem como uma análise dessas mudanças, além de serem um esforço dos mesmos para construir o *ser artesão* no qual eles próprios - como aqueles que se intitulam "guardiões" do arquivo de memória dos ofícios - exercem o papel de mediadores entre as gerações e de transmissores do valor social atribuído ao seu saber fazer.

Tal técnica permite que façamos o registro de memórias vivas (representações) de uma comunidade, de uma família, de uma pessoa. A sua força vem da sua subjetividade, e o seu poder do interesse do narrador que traz à tona uma narrativa de experiências de acordo com os vários interesses que ele carrega no presente, no momento da entrevista. A História Oral é o registro da transmissão do conhecimento feito através da sutileza da língua falada. E, por mais que aqueles artesãos afirmassem no início de suas falas que "não sabiam contar histórias pois eram analfabetos"⁵, percebemos todo um conjunto de representações e de sensibilidades com relação ao seu saber-fazer: das suas artes e de suas vidas.

Além das entrevistas utilizamos, também, o recurso de pesquisa em documentos de instituições que, de algum modo, exercem uma relação com os artesãos e seus fazeres artísticos. A nossa intenção foi entender como tais instituições passaram, a partir da década de 1990, a "investir" na cadeia produtiva e nos labores de artesãos no sentido de "ensiná-los" na produção de produtos esteticamente adequados aos mercados nacionais e internacionais. Normatizar os seus saberes a ponto de fazê-los entender que era possível e necessário – inclusive para a continuação dos seus ofícios – a construção de uma mercadoria que estivesse, antes de tudo, adequada às estéticas do mundo que por mais que seja

⁵ Percebemos que esse discurso foi comum no nosso campo amostral o que nos fez observar que os entrevistados construía uma imagem para si que era a de serem analfabetos e não conhecerem a escrita e, que os colocava como pessoas que não teriam possibilidades de contar as suas próprias histórias.

cibernético, produziu a necessidade da produção da roupa do vaqueiro, nem que seja para venerá-la como depositária da tradição.

A partir dessas premissas organizamos a pesquisa em capítulos que se articulam no intuito de demonstrar as variadas dimensões que conectam os artesãos ao contexto do global.

O primeiro capítulo trata de realizar uma contextualização do tempo e espaço em que se dão as experiências aqui enfocadas. Reflete sobre o processo de globalização e a recepção deste pelos artesãos coureiros na região citada. A nossa intenção no capítulo foi a de demonstrar como, nos últimos anos, a comunidade se relacionou com os mercados que se tornaram cada vez mais globais e como os artesãos, ali inseridos, conseguiram criar estratégias e táticas para sobreviver a força dos processos econômicos globais, inserindo-se assim, com seus produtos artesanais na dinâmica da mundialização. Consonante com isso, observamos que as práticas artesanais coureiras na região passaram um longo tempo tendo uma função utilitarista e que depois, com o advento de um conjunto de mudanças na própria região, passaram a ser vistas como objetos de arte e de decoração criando para o artesão o *status* de artista. Nesse sentido, percebemos algumas falas e práticas que remetiam para as necessidades de se fortalecer tais atributos, sendo nesse contexto que passamos a perceber a inter-relação do local com o global.

No segundo capítulo, nossa proposta foi a de entender o mundo do trabalho destes artesãos inseridos num espaço: as oficinas dos artesãos. Detentores de um “*saber fazer*” que não foi institucionalizado por manuais, que estão intimamente ligados às práticas de reprodução sob tradições orais, cujo grau de dependência estava escrito na hierarquização das funções no interior dos espaços produtivos - o mestre artesão, o contra mestre, o aprendiz, estes sujeitos passam, a partir dos anos 1980, a entrar em contato com alguns programas de âmbito federal, estadual ou mesmo municipal. Tais projetos passam a modificar algumas estruturas e formas de produção dos materiais por parte desses artesãos. Salientamos também que dentro, desse contexto, a transmissão dos saberes acontece de forma lenta e contínua e materializa-se numa cotidianidade calcada pela convivência na própria oficina, fazendo com que nesse espaço produtivo se desenvolva o processo pedagógico-profissional-mercadológico e também o de construção de identidades.

Em tal capítulo, também levantamos uma discussão acerca do ofício artesanal no início do século XXI. Debatesmos como os saberes tradicionais passam a se (re)modelar frente às exigências dos mercados que globalizam-se, ora “necessitando” de objetos de arte ditos *refinados*, ora exigindo produtos tidos como tradicionais, por isso, valorizados.

No terceiro capítulo, construímos algumas considerações acerca do trabalho de dois artesãos: Mauricio Marçal de Farias e José Messias.

Considerados os artesãos mais antigos da localidade, eles distanciaram-se dos referidos programas de modernização das cadeias produtivas e passaram a produzir sem o “auxílio”, por exemplo, das cooperativas. Suas produções coureiras atingem aquela população dedicada à pecuária e restringem-se aos utensílios dos vaqueiros e peões como perneiras, gibões, alfororges, caçoás, luvas etc.

Nesse capítulo, tivemos a intenção de trazer algumas informações sobre esses artesãos que produzem – diferentemente dos artesãos cooperados – de uma forma totalmente artesanal e que, no nosso entender, poderiam ser considerados, no futuro, “Mestres da arte”. Ser Mestre da Arte significa que os seus saberes podem ser registrados pelo INRC (Inventário Nacional de Referências Culturais), estratégia desenvolvida pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) para identificar, documentar e registrar bens culturais de base territorial específica a fim de tombá-los. Os inventários são realizados pelo INRC e tem como objetivo produzir conhecimento sobre os domínios da vida social aos quais são atribuídos sentidos e valores e que, portanto, constituem marcos e referências de identidade para determinado grupo social. Essa seria uma espécie de função social do nosso trabalho – assim acreditamos.

- CAPÍTULO 1 -

O ARTESANATO EM RIBEIRA DE CABACEIRAS E SUAS INTERLAÇÕES COM O PROCESSO DE GLOBALIZAÇÃO

No início da década de 1970, os historiadores sociais empenharam-se em ampliar suas pesquisas para além da análise demográfica e sócio-econômica da vida da classe baixa, passando também a explorar as percepções culturais populares. Buscando conferir voz e vida aos camponeses, trabalhadores e artesãos que estudavam, os historiadores enriqueceram seu retrato quantitativo pelo estudo das mentalités (...) Ao revelarem novos temas e métodos de análise, deram ênfase a uma mesma idéia central – o papel decisivo da cultura como força motivadora da transformação histórica.⁶

Ao se referir aos novos temas e objetos da História no trecho acima, Suzanne Desan – estudiosa da obra do historiador inglês E. P. Thompson – nos mostra a ênfase conferida às narrativas históricas produzidas a partir da segunda metade do século XX e suas respectivas importâncias quando promovem reflexões sobre algumas representações e identidades que são constantemente (re)construídas dentro da temática do mundo do trabalho. Amparado nisto, e em algumas outras premissas que estarão no corpo deste capítulo, partimos em busca de compreender como uma comunidade no interior do Estado da Paraíba consegue estar inserida, com suas práticas que remontam ao início do século XIX, numa sociedade que está vivenciando um processo intenso de mundialização e globalização. Esta experiência foi válida, pois pudemos pensar sobre um dos elementos constitutivos da sua identidade: o ofício tradicional de artesanato em couro caprino.

Com a emergência da Nova Ordem Mundial, a partir da queda do modelo Soviético em 1991, o mundo passa a vivenciar novas experiências econômicas, políticas, culturais e sociais. A economia mundial tem sua dinâmica modificada e uma das características mais evidentes e reiteradamente evocada, desta fase recente da modernidade é a rápida aceleração das relações globais.

Desde então passamos a perceber um fortalecimento das trocas mercantis, que passaram a ser planetárias refletindo na ideia de que nenhum país escapa à voragem desta realidade: os bens são produzidos e consumidos em vários locais ao

⁶ DESAN, Suzane. Massa Comunidade e ritual na obra de E. P. Thompson e Natalie Davis. In.: HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo, Martins Fontes. 2001. p. 63.

mesmo tempo e com uma carga de velocidade bastante significativa e, nesse sentido, é como se a globalização se efetuassem por uma mundialização dos mercados de bens materiais e culturais. Enquanto a globalização de mercados implica na entrada em concorrência, em escala mundial, de todas as empresas que produzem bens, equipamentos, e também alimentação, *fast food*, cuidados de beleza, turismo, educação, etc, ela também produz reações por parte das culturas tradicionais e locais, estando nesse ponto nosso foco de interesse e o eixo norteador de nossos questionamentos sobre Ribeira de Cabaceiras.

Embora muitos especialistas estejam de acordo em reconhecer que o sistema capitalista nasce, desde seu início, como um sistema transnacional, não resta dúvida que, nestes últimos cinquenta anos, fenômenos de ordem econômica, política e cultural fazem da Globalização um dos assuntos mais recorrentes e importantes no universo das reflexões contemporâneas, levadas a efeito pelas ciências humanas e sociais.

Num mundo que cada vez mais se globaliza, refletir sobre o ofício tradicional e sobre profissões que estão em fase de transformação é, para nós, algo importante, pois, na atualidade, convivemos com um paradoxo que se transmite pela idéia recorrente em parte da sociedade, de que deve haver uma continuidade das tradições, dos ofícios tradicionais, pois eles possibilitam aos indivíduos entrarem em contato com algo que já foi extinto em várias regiões. Numa visão bem romantizada, essa porcentagem da sociedade⁷ elenca as tradições, e mais especificamente, os mestres artesãos com seus saberes e modos de fazer que lhes são próprios, e suas antigas tradições de artesanato que remontam às formas medievais de organização do trabalho. Talvez essa ideia se institua pelo aparente temor da perda de referenciais culturais ante o processo de mundialização.

⁷ Se formos historicizar em quais momentos houve essa busca nas tradições como indícios de identidade ou mesmo de referências culturais, podemos citar dois momentos significativos. Um dos primeiros momentos está situado a partir da segunda fase do Modernismo, quando houve uma ênfase na elaboração de uma cultura nacional, ocorrendo uma redescoberta do Brasil pelos brasileiros. Já na segunda metade dos anos 20, com o movimento de 1926 — que cinquenta anos mais tarde se chamaria de "Regionalista, Tradicionalista e a seu modo, Modernista" — tem um sentido, de certa maneira, inverso ao de 1922. Trata-se de um movimento que não exalta a inovação que atualizaria a cultura brasileira em relação ao exterior, mas que deseja, ao contrário, preservar não só a tradição em geral, mas especificamente a de uma região economicamente atrasada.

O Manifesto Regionalista desenvolve basicamente dois temas interligados: a defesa da região enquanto unidade de organização nacional e a conservação dos valores regionais e tradicionais do Brasil em geral e do Nordeste em particular. Para maiores aprofundamentos, veja FREYRE, Gilberto. *O manifesto regionalista*. 4ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco/MEC, 1967.

Outros setores dessa mesma sociedade já defendem que, em tempos de cibernética, robótica, mecatrônica e nanotecnologia, tais tradições, nada contribuem para o progresso e essa ideia se traduz na defesa da não continuidade, ou mesmo, na maioria dos casos, na apatia em relação a essas tradições ou assuntos afins.

Tendo como base esse contexto, passamos a pensar como a comunidade de Ribeira de Cabaceiras consegue se articular com essa problemática de criação e recriação das antigas tradições coureiras tanto no campo do curtimento das peles de caprinos ao modo ecologicamente correto (utilizando o tanino vegetal extraído da casca do Angico, planta nativa), quanto na própria produção de um aparato de artefatos que servem como sustentáculos econômicos da referida comunidade nos tempos contemporâneos.

Foi a partir dos vários contatos com os mestres artesãos dessas comunidades que pudemos chegar às reflexões colocadas nesse texto. É claro que não tivemos o objetivo somente de recriar uma versão da vida dos mestres dos ofícios tradicionais, mas, possibilitou, a partir dos encontros com os mesmos, pensarmos nas várias estratégias utilizadas pelo historiador na sua relação com o seu saber: a História como campo investigativo (ciência/ arte/ narrativa) nos possibilitou pensar também nas linhas teóricas e nas metodologias utilizadas para, como diz Michel de Certeau, conseguir realizar a operação historiográfica.

1.1. A Pecuária e as atividades coureiras como inseparáveis: algumas notas

A manufatura do artesanato no couro caprino em Ribeira de Cabaceiras remonta ao início do século XIX quando a atividade pecuária tinha uma importância socioeconômica naquela região. À guisa de exemplo, podemos citar a respectiva importância da atividade observando um trecho do *Decreto do Governo Provisório da Revolução de 1817*, que diz:

Os sertões espontaneamente brotando vigorosos pastos chamam os seus gados para criar. As frutíferas ribeiras do Taperoá, Paraíba e Mamanguape, e os seus brejos valentes em produção, esperam que lhes dê a liberdade de produzir. Por isso, decretamos, como decretado temos, que todos os nossos patriotas do prefixo termo dum mês da data do presente decreto que retirem seus gados para os sertões tomada a linha de demarcação do sul a norte da Vila de

Campina Grande, compreendendo todos os brejos a terminar de Bananeiras⁸.

No momento em que tal atividade se instala no sertão, vemos que as populações nela envolvidas começam a desenvolver atividades artesanais de caráter utilitário, a exemplo da confecção de gibões, perneiras, selas, arreios, alforjes, cartucheiras. É curioso perceber que, num primeiro momento, as atividades são desenvolvidas para o uso corrente de tais populações⁹ e, em outro, já vai existir a preocupação com uma produção para o abastecimento das feiras – isso pode ser explicado a partir da ideia de que a partir dos séculos XIX, houve um desenvolvimento significativo da pecuária e, por consequência, de algumas comunidades, alterando assim a relação que os camponeses tinham com o seus saberes, no nosso caso, o coureiro-artesanal e, nesse sentido, podemos lembrar do historiador Capistrano de Abreu, organizador da teoria de que a porção norte do país foi por muito tempo a “Civilização do Couro”:

De couro era a porta das cabanas, o rude leito aplicado ao chão duro, a mais tarde cama para os partos; de couro todas as cordas, a borracha de carregar água, o mocó ou alforje para levar comida, a maca para guardar roupa, a mochila para milhar cavalo, a peia para prendê-lo em viagem, as bainhas de faca, as bruacas a surrões, a roupa de entrar no mato, os banguês para cortume ou para apurar sal; para os açudes, o material de aterro era levado em couros puxados por juntas de bois que calcavam a terra com o seu peso; em couro pisava-se tabaco para o nariz.¹⁰

Contudo, nossa preocupação aqui não é explicar a expansão da pecuária, mas entender de que forma os homens dos territórios nela envolvidos se preocuparam em produzir artefatos de couro - matéria prima derivada do avanço pecuarista - com o passar do tempo e como hoje essa prática tornou-se um dos elementos sistematizadores de identidades nas comunidades em que esta foi desenvolvida. Nesse contexto, é necessário salientar que nos primeiros tempos de organização desse artesanato coureiro as peças tinham uma função utilitária.

⁸ GOULART, José Alípio. *O ciclo do couro no nordeste: documentos da vida rural*. Rio de Janeiro: Editora SAI, 1966. p. 46.

⁹ Nas nossas pesquisas, feitas durante o Curso de Especialização nesta mesma Universidade, percebemos que existe toda uma estética minuciosa nos artefatos de couro da comunidade de Ribeira. Notamos, através de algumas comparações primárias que as estrelas, os bordões, os entrelaces usados como adornos têm uma ligação com alguns caracteres da cultura árabe. (isso talvez se explique pelas influências de tal povo na Península Ibérica). Sobre os árabes na Península Ibérica veja: RUCQUOI, Adeline. *História Medieval da Península Ibérica*. Lisboa: Estampa, 1995.

¹⁰ ABREU, Capistrano de. *Capítulos de história colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.

Vejamos o que diz Henry Koster¹¹ ao descrever um dos personagens mais significativos da referida Civilização do Couro, o vaqueiro:

Sua roupa consistia em grandes calções ou polainas de couro taninado mas não preparado, de cor suja de ferrugem, amarrados da cinta e por baixo víamos as ceroulas de algodão onde o couro não protegia. Sobre o peito havia uma pele de cabrito, ligada por detrás com quatro tiras, e uma jaqueta, também feita de couro, a qual é geralmente atirada num dos ombros. Seu chapéu, de couro, tinha a forma muito baixa e com as abas curtas. Tinha calçados os chinelos da mesma cor e as esporas de ferro eram sustidas nos seus pés nus por umas correias que prendiam os chinelos e as esporas.

Do vaqueiro e de sua indumentária, Euclides da Cunha¹² escreve:

O seu aspecto recorda, vagamente, à primeira vista, o do guerreiro antigo exausto da refrega. As vestes são uma armadura. Envolto no gibão de couro curtido, de bode ou de vaqueta; apertado no colete também de couro; calçando as perneiras, de couro curtido ainda, muito justas, cosidas às pernas e subindo até às virilhas, articuladas em joelheiras de sola, e resguardados os pés e as mãos pelas luvas e guarda-pés de veado – é como a forma grosseira de um campeador medieval desgarrado em nosso tempo. Esta armadura, porém, de um vermelho pardo, como se fosse de bronze flexível, não tem cintilações, não rebrilha ferida pelo sol. É fosca e poenta. Envolve ao combatente de uma batalha sem vitórias... A sela da montaria, feita por ele mesmo, imita o lombilho rio-grandense, mas é mais curta e cavada, sem os apetrechos luxuosos daquele. São acessórios uma manta de pele de bode, um couro resistente cobrindo as ancas do animal, peitorais que lhes resguardam o peito, e as joelheiras apresilhadas à juntas. Este equipamento do homem e do cavalo talha-se à feição do meio. Vestidos doutro modo não romperiam, incólumes, as caatingas e os pedregais cortantes¹³.

¹¹ Um dos registros feitos da indumentária do vaqueiro nordestino foi realizado por Henry Koster em dezembro de 1810, nos sertões do Rio Grande do Norte, entre Açu e Mossoró. Para maiores informações ver KOSTER, Henry. *Viagens ao nordeste do Brasil*. Companhia Editora Nacional. 1942.

¹² É claro que as descrições dos tipos sertanejos, com seus hábitos singulares, nos suscitam enxergar em Euclides da Cunha uma tentativa de realizar a decodificação de uma cultura à outra. E mesmo as avaliações inevitavelmente céticas da religiosidade popular existente no sertão, não removeram no escritor a possibilidade de afirmar que nos sertões estavam os verdadeiros brasileiros, pelo menos em forma embrionária, carregando dentro de si a responsabilidade de fazer a nação. O sertão passa a ser visto como o lugar do esquecimento e, por isso mesmo, onde a brasilidade se forjou protegida de uma certa degradação e estrangeirismo do litoral. Lá o Brasil é profundo, autêntico. Neste sentido, o sertanejo — por assim dizer, o homem do campo — é concebido como alguém que "conhece a exata medida do tempo, do qual cada gesto comporta uma plenitude de significação, e sabe por instinto o que pertence ao domínio das realidades essenciais". Num sentido mais genérico, podemos afirmar que Euclides da Cunha elaborou a construção de uma espacialidade brasileira no cenário sertanejo, o sertão-deserto do norte (hoje Nordeste) para além da nomeada terra ignota, uma construção simbólica pela qual temos o cenário do martírio e da subsequente redenção eram atributos essenciais.

¹³ CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. 12 edição, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.118-119

O ofício do couro, mais pontualmente em Ribeira de Cabaceiras, consiste no beneficiamento e curtimento de peles caprinas e ovinas com tanino vegetal, extraído da casca do Angico¹⁴, bem como, na confecção de artefatos tradicionais do artesanato coureiro. Este conhecimento técnico, profundamente enraizado no passado e na inter-relação entre o saber-fazer (o homem e a natureza), é, a nosso ver, um ativo cultural que reflete atributos múltiplos da identidade paraibana e que vem mantendo – ainda - o artesão no seu território de origem, por ser uma das poucas alternativas econômicas para a região.

Estes ofícios, quando valorizados por um mercado – seja interno ou estrangeiro – passam a se constituir como uma resposta a alguns problemas da região e, nesse sentido, por parte dos poderes públicos, constitui numa estratégia de ocupação de mão-de-obra, preservação de alguns valores culturais, dinamização de mercados, instrumento de ocupação produtiva, gerando renda e, por conseguinte, fixando o homem no seu território – evitando, por exemplo o êxodo rural -, incentivando o turismo, como também, (re)criando novas identidades para a região. A título de exemplo podemos citar que, dentre os projetos oficiais que objetivam a revitalização dos processos produtivos estão os financiados, pelo Governo do Estado como o COMPET¹⁵, PROGRAMA COOPERAR¹⁶ e PRODEMA¹⁷, ou por instituições como FAPESQ/PB, SEBRAE/PB, BNB/FUNDECI/ETENE, EMEPA/PB, SENAI/PB.

Dito isto, é interessante perceber, também, que não apenas os órgãos governamentais revitalizam as atividades. O crescente aumento da demanda do

¹⁴ Angico ou *Anadenanthera colubrina* é uma espécie de árvore nativa do semi-árido paraibano.

¹⁵ Criado em 1997, o COMPET - Programa de Apoio à Modernização e Competitividade dos Setores Econômicos Tradicionais - encontra-se atrelado à Secretaria da Indústria, Comércio, Turismo, Ciência e Tecnologia do estado da Paraíba – SICTCT-PB, subsidiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, e atua em parceria com diversos órgãos governamentais, institucionais e associações diversas. Nesse sentido, é importante frisar que o marco das ações do COMPET no Distrito de Ribeira, consistiu na busca pela estruturação dos artesãos, contemplando, de forma objetiva e sistêmica, a organização da sociedade local, a capacitação profissional, o aumento do grau de comercialização, o “resgate” cultural de uma atividade secular e a promoção da inclusão social dos artesãos mediante a criação da Cooperativa dos Curtidores e Artesãos em Couro de Ribeira de Cabaceiras Ltda – ARTEZA.

¹⁶ O Projeto Cooperar foi criado em setembro de 1997. Os recursos deste projeto são oriundos de um convênio firmado entre o governo do Estado da Paraíba e o Banco Internacional para Reconstrução e Desenvolvimento (BIRD). As ações delineadas no projeto caracterizam-se por definir, formular e coordenar o planejamento, a execução e o controle das ações direcionadas a provisionar a infraestrutura social e econômica básica das comunidades mais pobres da zona rural, criar oportunidades de geração de renda e emprego para as camadas mais pobres do meio agrícola, visando combater a pobreza rural e suas consequências.

¹⁷ O Programa Regional de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente – PRODEMA. Tal programa apresenta-se como instrumento científico interdisciplinar, interinstitucional de busca da compreensão dos processos de interação e de desenvolvimento do meio ambiente.

mercado turístico é, no nosso entender, outro fator responsável pela produção-preservação de algumas atividades categorizadas como tradicionais. Tal processo é sustentado pela formação e consolidação de imagens de lugares como, por exemplo, as comunidades de Cabaceiras e Ribeira, vistas como lugares carregados de representações tradicionais autênticas, fora de um padrão global. Representações que, no caso de Cabaceiras, foram construídas a partir do ano de 1998, na gestão do prefeito Arnaldo Júnior Farias Doso, que criou na cidade de Cabaceiras a “Festa do Bode Rei”, que refletiu sobre o distrito da Ribeira. Assim, a criação da festa pelo referido prefeito, teve como efeito a invenção de Cabaceiras como local de artesanato de couro de bode, de tradições ligadas à área da caprinovinocultura, com ênfase no turismo.

A imprensa vai fazer seu papel de divulgadora destas identidades que passarão, também, a dizer Cabaceiras nos meios midiáticos e, nesse sentido, vão lhes instituir popularidade. “Estamos trabalhando em vários arranjos produtivos, a exemplo do leite, da carne, do couro, do artesanato e, principalmente, do turismo” ou “essa festa é uma prova de que do bode, nada se perde, tudo se aproveita”¹⁸. Nesse sentido, o “tudo se aproveita” passa a ser um termo significativo, pois abrange não somente as questões de ordem econômica – com a própria organização da festa em torno dos discursos de que a mesma promove o aquecimento da economia local, bem como, dá a cidade e aos seus respectivos sujeitos uma visibilidade para o mercado, como afirma o referido prefeito que é preciso disponibilizar ao pequeno produtor as técnicas atuais existentes de manejo e criação de caprinos e ovinos, possibilitando o acesso competitivo deste no mercado. Ele afirma ainda que o mercado é amplo, todavia, o pequeno produtor rural não dispõe de condições de atender esta demanda¹⁹.

Concomitante a esse tempo de investida do Estado na invenção de algumas tradições, os artesãos (e particularmente os de Ribeira) vivenciaram as mudanças econômicas e culturais presentes nas sociedades do semi-árido e, dessa forma, seu “*saber fazer*” também se modificou. Precebe-se que a partir da década de 1990²⁰,

¹⁸ <http://www.db.com.br/noticia/29648.html> - acesso em 22 de agosto de 2009.

¹⁹ <http://www.paraiba.com.br/noticia.shtml?3763> - acesso em 22 de agosto de 2009.

²⁰ Acreditamos que essas práticas modificam-se a partir da década de 1990, pois as mesmas trazem algumas modificações na sociedade global. Dessas mudanças podemos elencar o processo de valorização das culturas locais, o modernismo simbólico, a turismificação das práticas ditas tradicionais bem como projetos governamentais feitos no sentido de inventar tradições no intuito de transferir uma quantidade significativa de verbas para as suas respectivas municipalidades.

alguns projetos oficiais e particulares - como os acima citados - foram realizados com vistas ao conhecimento, à modernização e ao fortalecimento dos processos produtivos e melhoria dos produtos. A nosso ver, estas iniciativas foram possíveis graças às mudanças geradas com o processo de valorização e, em grande medida, pelo incentivo ao turismo²¹, pois a partir do final dos anos 1990, as municipalidades, buscando atrair novos fluxos financeiros e de consumo para si, vêm redirecionando seu modelo produtivo através da priorização das atividades vinculadas ao turismo e a inserção das atividades aos mercados. Essa nova atividade econômica, para se consolidar utilizou como uma de suas estratégias uma redescoberta da memória, da tradição e da identidade, pois as particularidades são ingredientes fundamentais na construção de atrativos turísticos. O diferencial da atração turística funda-se na valorização de aspectos vinculados às particularidades locais a cultura baseada nas tradições, que sempre são atreladas às práticas centenárias. Espaços, territórios, representações, bem como as práticas tradicionais de trabalho são transformados para realçar aspectos visuais que correspondam aos anseios dos turistas, de fruição de belas paisagens e produtos que possam representar, pelo menos num primeiro olhar, a autenticidade das comunidades pré-industriais. Atendendo a essa demanda, o mercado cunhou uma série de predicativos para categorizar tipos de atrativos e de atividades: turismo cultural, turismo de negócios, turismo rural, turismo religioso, turismo de aventura e outros. A imagem é então "colada" a essas categorias pela veiculação de cenas específicas: a cidade histórica, o centro metropolitano, o campo bucólico, a multidão de peregrinos, a natureza selvagem, os artesãos nas suas oficinas que encantam pela rusticidade e que, em muito, são associadas à imagem medieval da Corporação de Ofício, etc. Da apropriação de imagens com o objetivo de compor repertórios de lugares turísticos que possam ser mais facilmente identificáveis pelo turista, surgem os espaços cenarizados para o lazer e principalmente para o consumo.

Além dessa primeira problemática, é necessário salientar, que os artesãos do distrito de Ribeira de Cabaceiras, na atualidade, estão vivenciando um momento peculiar na história da comunidade, pois os seus produtos estão passando por um processo acelerado de valorização estética e econômica, o que faz disso uma outra

²¹ Compreendemos que o patrimônio cultural em qualquer sociedade é sempre produto de uma escolha e, como toda escolha, tem um caráter arbitrário.

possibilidade de mantê-los como indivíduos produtores de uma arte dentro do seu território.

Foi a partir de informações como essas, a que tivemos acesso através de visitas regulares à comunidade, que fomos instigados a realizar um estudo sobre as práticas coureiras, as relações dos artesãos com as políticas públicas para o reforço e melhoramento da cadeia produtiva e das atividades artesanais, bem como as estratégias utilizadas pelos artesãos – e também pelo Estado – da construção de identidades cotidianamente inventadas no território referido.

Sabemos que tentar entender como há uma conservação de práticas tradicionais nos tempos de globalização é, antes de qualquer coisa, algo que nos atenta, pois ainda percebemos na atualidade que o Brasil está inserido numa tradição: a de ser moderno²², e sê-lo significa, entre outras coisas, mudar, transformar e, conseqüentemente, destruir o velho, as tradições, bem como as identidades culturais antigas.

Diante destas possibilidades: globalização/auto-sustentabilidade/ /tradições/turismo/práticas culturais e representações, discutiremos a seguir como esses conceitos instrumentalizam-se dentro de um território como Cabaceiras e em especial o seu distrito de Ribeira. Vale ressaltar que nesse texto procuramos entender como o momento atual “propõe” condições variadas para essas comunidades e como a vida desses sujeitos detentores de um ofício, de um saber, que gradativamente vem passando por transformações, vivenciam por um lado a descontinuidade de algumas marcas de tradição - em nome de uma qualidade e estética dos seus próprios produtos – e por outro o apego a indícios de um saber fazer que remonta a práticas centenárias.

1.2. O Artesanato: aspectos conceituais

Nos últimos anos, a Academia vivencia com grande fervor a crise de alguns paradigmas do pensar histórico, bem como a emergência de outros paradigmas substitutivos, que podem ser entendidos como resultado de uma tentativa de se

²² Sobre essa discussão ver: SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu estático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafos de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; REZENDE, A. Paulo. *(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: FUNDARPE, 1997.

recuperar um certo feixe de problemáticas, cujas potencialidades, longe de terem sido esgotadas, apresentam-se hoje com grandes sinais de vitalidade.

Até o princípio do século XX, permeava, na maioria das academias, o pensar histórico vinculado ao historicismo, à História das nações, ao positivismo. Em 1929, Marc Bloch²³ e Lucien Febvre, com a fundação da *Revue Annales d'histoire économique et sociale*, inauguram uma fase nova e absolutamente sem precedentes no campo da História e Historiografia. Seu principal alvo foi a história política, recorrente à época, que era de influência positivista, de caráter "diplomático", cuja ênfase era direcionada para a narrativa e para o factualismo. Marc Bloch, na sua *Apologie pour l'Histoire*²⁴, obra em que explicita o que compreende como história e a forma pela qual o historiador deve fazer o seu trabalho, ou seja, o método, dentre outras questões, clama por uma história-problema, profunda e total. Esta História seria alcançada pela formulação de perguntas pertinentes feitas pelo pesquisador, a partir das quais ele questionaria o passado, através da aliança com as ciências sociais²⁵.

A história total ou global era, para Bloch, a única que poderia reivindicar o estatuto de verdadeira, e, como mencionada, poderia ser construída através de uma colaboração recíproca com as ciências sociais. Considere-se que a intenção de abordar aspectos relativos à vida dos homens em sociedade exigiria métodos e técnicas de investigação e análise das quais a história absolutamente não dispunha, tornando, portanto, fundamental essa "aliança a serviço da história", com o intuito de incorporar metodologias compatíveis para investigar novos temas e objetos²⁶. Além disso, altera-se substancialmente a noção de temporalidade e a ênfase é dada a longa duração, ou ao tempo longo, do movimento que é sucessão sem mudança²⁷.

A partir dos anos 1950, alguns historiadores – E.P.Thompson, Eric Hobsbawm e Christopher Hill – começam a pensar na escrita da História mediante outras perspectivas. Um dos marcos nessa trajetória foi a publicação, em 1966, do artigo-manifesto denominado *A História vista de baixo*²⁸, por Thompson. O eixo

²³ José Carlos Reis considera que Marc Bloch será o primeiro dos "novos historiadores" por ter inscrito a dimensão da permanência na história. Rompe com a noção de tempo histórico tradicional, na qual o acontecimento imediato ocupa lugar central.

²⁴ BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

²⁵ Idem, *ibidem*.

²⁶ Idem, *ibidem*.

²⁷ Idem, *ibidem*.

²⁸ THOMPSON, Edward P. *A História Vista de Baixo*. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. São Paulo: UNICAMP, 2001. pp.185-201.

central do livro aponta para o estudo da sociedade a partir dos personagens que não estavam na ordem do dia. Trata-se de pessoas comuns, a exemplo dos operários e camponeses, com ênfase para o seu fazer cotidiano.

Mesmo com toda essa produção no campo da História Social, Cultural e Social da Cultura, sentimos uma necessidade de discutir sobre o artesanato enquanto uma prática inerente às sociedades e, nesse sentido, ao pesquisar nos bancos e plataformas que publicam tais trabalhos encontramos uma quantidade significativa de produções brasileiras que discutem a temática da História do Trabalho e dos Trabalhadores, mas não no sentido de pensar sobre a prática do artesanato. A partir disso, pensamos que é necessário inserir nesse trabalho alguns conceitos básicos de artesanato, no intuito não de cristalizar conceitos, mas de demonstrar como tem sido o debate e em que ponto é possível articular nossa discussão com o que já tem se apresentado. Consideramos, também, que nosso estudo pode contribuir para apresentar pontos da questão que ainda não foram discutidos.

O artesanato é uma atividade que pode ser analisada nas suas dimensões histórica, econômica, social, cultural, ambiental e artística. Através do artesanato, o homem satisfaz e ainda satisfaz demandas essenciais e acessórias do seu meio social e econômico, no tocante à obtenção de bens manufaturados.

Pode-se dizer que muitos materiais e técnicas surgiram da adaptação dos grupos ao meio ambiente e em decorrência de sua organização social²⁹. Segundo Canclini³⁰ tais materiais e técnicas estão em constante readaptação frente às condições econômicas e culturais, aos estímulos e recursos disponíveis.

²⁹ Esse sistema, característico da Idade Média, atingiu seu mais alto grau de importância social com as Corporações de Ofícios, com objetivos de auxílio mútuo e aperfeiçoamento técnico. Com o alargamento dos mercados locais para os nacionais em decorrência da criação dos Estados modernos surgiu a figura do intermediário, que entrou no cenário econômico como negociante e consumidor exclusivo, restringindo pouco a pouco a independência do mestre. Esse negociante passou a fornecer a matéria - prima e terminou por ceder-lhe os instrumentos de trabalho. Não detendo mais a propriedade dos bens de produção, o mestre perdeu sua autonomia na medida em que passou para a condição de empregado desse negociante, agora empresário. Surgiu assim a manufatura. Nesse sistema o artesão conservou apenas a característica de trabalhar em casa. Posteriormente, com a necessidade de aumentar e melhorar a produtividade, o empresário passou a reunir no mesmo local de trabalho os artífices de igual ofício, implantando a primeira forma organizada de concentração da mão-de-obra. No século XVIII, com a Revolução Industrial, a manufatura evoluiu e surgiu a fábrica

³⁰ CANCLINI, Nestor, Garcia. As culturas populares no capitalismo. Tradução de Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1982. P 125

Antonio Cândido³¹ reforça essa colocação ao dizer que “ para cada sociedade, num determinado momento, há uma equação necessária entre o ajuste ao meio e a organização social”.

Existem discursos possíveis acerca do termo³² artesanato e o discurso é sempre a expressão de um ponto de vista que contém em si “verdades” que seus emissores julgam correta. De um lado, estão os que acreditam que o objeto artesanal deve ser preservado, pois ele reflete o testemunho do passado de certa comunidade ou grupo e, de outro lado, estão aqueles que defendem uma adequação do artesanato aos tempos contemporâneos, no sentido de que a produção dos artefatos precisa ser pautada numa transformação de sua forma, resultando num produto com um *design* refinado como uma condição para garantir o mercado. Em relação a esta última tendência, preocupada basicamente com a estética do produto artesanal e não com a carga simbólica que tais objetos trazem em si, afirma Alberto Cipiniuk

(...) o artesanato é visto pela área do design como uma situação de atraso, um tipo de produção espontânea do povo que pode eventualmente ser convertido em mercadoria e equiparada a outros produtos da sociedade industrial. A sua condição, no entanto, é mais propícia à curiosidade, serve à decoração, ao turismo ou a qualquer outra exibição esdrúxula da produção de gente barulhenta e desdentada”

Ou ainda

“Entendemos artesanato como um sub-campo das culturas populares, como conhecimento e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades, onde a reprodução dos enunciados simbólicos é realizada por intermédio da observação das práticas do(a) mais velhos ou da oralidade, em relações de trabalho doméstica ou familiar.³³

A antropóloga Lilia Servetto³⁴, ao estudar a experiência de trabalhos artesanais em algumas áreas da Argentina, encontra as seguintes definições que

³¹ CÂNDIDO, Antônio . Os parceiros do Rio Bonito. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1987. 284p

³² Uma das principais preocupações em discorrer sobre o termo Artesanato apareceu pois, sentimos uma ausência desta metodologia em muitos trabalhos pesquisados. Acreditamos que este pode ser um dos contributos desta dissertação.

³³ CIPINIUK, Alberto. Design e artesanato: aproximações, métodos e justificativas. In.: 7 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. Paraná, 2006.

³⁴ SERVETTO, Lilia. *La artesanía em la zona andina argentina*: propuestas para El desarrollo. Córdoba. Servicios de Publicaciones de La Universidad de Córdoba. 1998, p. 104

caracterizam o artesanato tradicional: a) trabalho predominantemente manual; b) utilização de recursos naturais locais; c) Conhecimentos transmitidos pelas gerações passadas; d) caráter utilitário e funcional da obra; e) expressão de uma cultura e fator de identidade. É claro que a autora faz uma conceitualização do termo restringindo a uma dimensão econômica – estratégia de obtenção de renda – tal estudo passa a apontar para a importância da produção artesanal como um mecanismo de complementação de rendas das famílias locais. Além disso, a autora ressalta algo interessante, que é a importância da articulação de três sujeitos envolvidos nos trabalhos de artesanato: os artesãos, as suas respectivas associações e/ou cooperativas e o Estado. Se pensarmos no nosso lócus, temos artesãos (da Ribeira), suas associações (a ARTEZA³⁵) e o Estado (com seus projetos) que seriam os responsáveis pela viabilidade no desenvolvimento das respectivas atividades.

Tentando entender a conceitualização de artesanato, no que diz respeito a sua articulação por parte do Estado, localizamos um Decreto Federal (Decreto n 80.098, de 8 de agosto de 1977) que institui o Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato – PNDA - com os objetivos de coordenar, estimular e desenvolver as atividades artesanais no país, a partir da ideia de melhorar o padrão de vida do artesão, ampliar as oportunidades de trabalho possibilitar a conservação de valores culturais através do trabalho. Nesse sentido, é importante salientar o que tal programa considera ser o artesanato: a) atividade predominantemente manual de produção de um bem que requeira criatividade e/ou habilidade pessoal podendo ser utilizadas ferramentas ou máquinas; b) produto ou bem resultado da atividade acima referida; c) resultado da montagem individual de componentes, mesmo anteriormente trabalhados e que resulta em um novo produto.

Além desse discurso sobre artesanato, temos outros que passam a ser colocados como essenciais. Hoje, no Brasil, entre vários segmentos que lidam com

³⁵ A Cooperativa dos Curtidores e Artesãos em Couros de Cabaceiras – Arteza – tem cerca de 27 associados, entre artesãos e curtumeiros que produzem suvenires vendidos aos turistas que visitam a região. Criada em 1998, a cooperativa está abastecendo não apenas o mercado local, mas também os estados de Alagoas, Rio Grande do Norte, Minas Gerais, Paraíba, além do Distrito Federal. Mas o trabalho da Arteza não está apenas em trabalhar o couro. A preparação da matéria-prima também faz parte do ofício dos associados, por isso dentro da comunidade há também curtumes que fazem o tratamento do couro de forma *in natura* – utilizando do tanino vegetal retirado da casca do Angico, como foi dito anteriormente.

a questão da produção artesanal, o SEBRAE é um deles e nesse contexto tal instituição produziu um aparato conceitual que será nosso ponto de partida.

Segundo o SEBRAE, no seu Programa de Artesanato, são diversos os tipos de artesanato, e para caracterizá-los a instituição utilizou-se do conceito apresentado pelo Conselho Mundial de Artesanato, que define como artesanato *“toda atividade produtiva que resulte em objetos e artefatos acabados, feitos manualmente ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza, qualidade e criatividade”*³⁶.

Outros termos e classificações técnicas são utilizados no sentido de entender as atividades artesanais, então vejamos:

I) **Trabalhos manuais** - Os trabalhos manuais exigem destreza e habilidade, porém utilizam moldes e padrões pré-definidos, resultando em produtos de estética pouco elaborada. Não são resultantes de processo criativo efetivo. É, em geral, uma ocupação secundária sendo utilizado o tempo disponível das tarefas domésticas para a complementação da renda familiar ou mesmo como passatempo;

II) **Produtos semi-industriais** ("industrianato") Produção em grande escala, em série, com utilização de moldes e fôrmas, máquinas e equipamentos de reprodução, com pessoas envolvidas e conhecedoras apenas de partes do processo;

III) **Artesanato indígena** - São os objetos produzidos no seio de uma comunidade indígena, por seus próprios membros. São, em sua maioria, resultante de uma produção coletiva, incorporada ao cotidiano da vida tribal;

IV) **Artesanato tradicional** - Conjunto de artefatos mais expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo de suas tradições, porém, incorporados à sua vida cotidiana. Sua produção é, em geral, de origem familiar ou de pequenos grupos vizinhos, o que possibilita e favorece a transferência de conhecimentos sobre técnicas, processos e desenhos originais. Sua importância e valor cultural decorre do fato de ser depositária de um passado, de acompanhar histórias transmitidas de geração em geração, e de ser parte integrante e indissociável dos usos e costumes de um determinado grupo;

³⁶ O Conselho Mundial de Artesanato (WORLD CRAFT COUNCIL - WCC), organização não governamental (ONG) filiada à UNESCO.

V) **Artesanato de referência cultural** - São produtos que têm como característica a incorporação de elementos culturais tradicionais da região onde são produzidos. São, em geral, resultantes de uma intervenção planejada de artistas e designers, em parceria com os artesãos, com o objetivo de diversificar os produtos, porém preservando seus traços culturais mais representativos.

VI) **Artesanato conceitual** - Objetos produzidos por pessoas com alguma formação artística, de nível educacional e cultural mais elevado, geralmente de origem urbana, resultante de um projeto deliberado de afirmação de um estilo de vida ou afinidade cultural. A inovação é o elemento principal que distingue esse artesanato das demais categorias. Por trás desses produtos existe sempre uma proposta, uma afirmação sobre estilos de vida e de valores, muitas vezes explícitos nos sistemas de promoção utilizados, sobretudo aqueles ligados ao movimento ecológico e naturalista.

É claro que a criação desse aparato conceitual tem suas representações se pensarmos que ele foi feito por uma instituição ligada ao Estado Brasileiro, e que guarda em si, um conjunto de preocupações e interesses em relação às práticas e aos fazeres tradicionais. Ao entrar em contato com esses conceitos podemos concluir, a princípio, que os produtos artesanais são resultado dos fazeres humanos em que o emprego de equipamentos tem função mínima ou quase nula, pois para a produção de tais objetos, o seu produtor (artesão) utiliza-se de um processo de produção essencialmente manual. São as mãos que executam basicamente todo o trabalho.

Além disso, é importante salientar que, somado a essa característica anterior, está o fato de o artesão gozar de certa liberdade para definir o ritmo da produção, a matéria prima e as tecnologias manuais que irá empregar, bem como, a forma que pretende dar ao objeto produzido que é antes de tudo produto de sua criação, de seu saber e da cultura de sua comunidade.

As imagens acima produzidas sobre os artesãos e seus respectivos ofícios são, em grande medida, muito partidárias do Romantismo. Essa estética surgiu no século XVIII na Europa e passou a valorizar as tradições culturais populares do século V ao XV. Esse trabalho de recuperação do passado, inicialmente reservado a um grupo restrito de eruditos se popularizou. Na Alemanha, em meio à fragmentação política, os românticos encontraram na cultura popular elementos para a construção da nacionalidade que naquele momento estava se forjando. Nesse

sentido, é importante salientar que os românticos passaram a se interessar pelas origens de seu país e de seu povo³⁷.

Ao fazer um contraponto aos valores do Iluminismo, os românticos tentam recuperar o passado, bem como as tradições populares. A visão romântica se opunha aos valores universalizantes, e passava a valorizar os particularismos e as manifestações culturais próprias e locais, centrava seu olhar no povo percebendo-o enquanto aqueles que se ligavam ao lugar onde estaria a cultura nacional. Recorriam ao passado para recuperar resquícios de expressões populares da poesia e da música que, no século XVIII, havia sido desprezada³⁸.

No Brasil esse Romantismo rejeitava o mundo urbano-burguês, idealizava o mundo da natureza e a imaginação; buscava transformar a identidade em símbolos de nacionalidade; substituía o passado medieval dos românticos europeus e passava a identificar a identidade nacional no sertão, pensado enquanto lugar povoado por sujeitos imbuídos em práticas diversas como as tradições literárias, a devoção religiosa, as festas, as manifestações artísticas e as sensibilidades que modelavam e atribuíam significado ao espaço.

Podemos lembrar que o momento significativo de materialização desta ideia foi o Estado Novo (1937-45) em que havia, por parte dos ideólogos varguistas, a necessidade de criação de um “espírito nacional” e este era forjado e forjava costumes da tradição, da religião, da raça, da língua e da memória do povo. O passado passava a ser identificado como um “manancial de inspiração” e era necessário valorizá-lo, “resgatá-lo”. Podemos afirmar que, nas décadas citadas, com sua centralização política e sua política econômica desenvolvimentista, procurou-se legitimar na cultura popular e nas tradições, as raízes culturais do nosso nacionalismo. Nesse sentido, lembremos Ângela de Castro Gomes quando afirma que há no Estado Novo uma idéia de que o

‘espírito nacional’ de um país podia ser muito bem encontrado/criado nos costumes da raça, da língua, da religião, da tradição e na memória do passado do povo” e que era necessário o passado, sua inscrição como fonte de nacionalidade e, por conseguinte, como bússola da política³⁹

³⁷ BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 33-34

³⁸ BURKE, Peter. op. cit. P 49

³⁹ GOMES, Ângela de Castro. *Cultura política e cultura histórica no Estado Novo*. In.: ABREU, Martha; SOIHET, Raquel e GONTIJO, Rebeca (Orgs). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007

Portanto, todos deveriam ser recuperados e valorizados e, principalmente a compreensão de que há um passado ligado à cultura popular e que, manifestando-se através de um conjunto de tradições, convive com o presente.

Ainda nesse sentido, podemos parafrasear Michel de Certeau quando falamos desse tipo de tradição passada que é valorizada e demasiadamente folclorista e esse, o zelo folclorista, somente “deseja localizar, prender, proteger”⁴⁰. Em certo sentido, os folcloristas não conseguem perceber que seu objeto de estudo está intrinsecamente ligado à história das sociedades. Um outro estudioso que podemos lembrar é Nestor García Canclini, que em relação a essa valorização folclorista e aos profissionais folcloristas afirma:

os folcloristas interessam-se mais pelos bens culturais - objetos, lendas, músicas - que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais a sua repetição que sua transformação⁴¹.

Ainda de acordo com Canclini, a cultura tradicional está fundamentada em experiências sobre os modos que um grupo tem de vincular-se a seu contexto social. A sacralização das tradições constitui-se um obstáculo conceitual para entendê-las na dinâmica das relações sociais.

1.3. A Globalização e a produção de artefatos tradicionais: produções homogêneas ou híbridas?

Com a emergência da Nova Ordem Mundial e da possibilidade - iniciada pela industrialização - da produção em larga escala, visando a atingir um grande número de consumidores em espaços cada vez menores de tempo, as práticas mais tradicionais atravessam um momento de extrema valorização, a tal ponto que as atividades artesanais passam a ter uma outra visibilidade para um grande grupo de consumidores. Como diz Canclini:

⁴⁰ DE CERTEAU, Michel. Op. Cit. 1995. p.63

⁴¹ CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas. São Paulo: EDUSP, 1998 p.211

Nunca houve tantos artesãos, músicos populares nem semelhante do folclore, porque seus produtos mantêm suas funções tradicionais (dar trabalho a indígenas e camponeses) e desenvolvem outras modernas, atraem turistas e consumidores urbanos que encontram nos bens folclóricos signos de distinção, referências personalizadas que os bens industriais não oferecem.⁴²

Nesse trabalho, procuramos estudar as práticas artesanais da Comunidade de Ribeira de Cabaceiras de vinte, trinta e cinquenta anos, através de alguns métodos que vão: a) da pesquisa no intuito de pontuar as produções acadêmicas sobre as atividades coureiras; b) da necessidade de entender como os programas governamentais são instituídos no referido distrito e como os mesmos transformam o cotidiano dos trabalhadores, no sentido de que, os estes, precisam, cada vez mais, aprimorar suas técnicas – entendido como modernização dos saberes e dos fazeres – e isso causa nos trabalhadores a ideia de preservação das tradições. Também utilizamos a descrição e análise de vários discursos em torno da idéia de ser artesão nos tempos de tecnologia e de globalização; c) da realização de entrevistas orais, na intenção de perceber como tais programas afetam a vida dos artesãos; não deixando de procurar compreender como esses elementos estão inseridos, tanto com o lado simbólico da cultura, quanto com a produção material, embora os reconheçamos como dimensões inseparáveis.

Nesse sentido, lembremos Roger Chartier e sua contribuição decisiva para a História Cultural, que está na elaboração de alguns conceitos como os de “práticas” e “representações”. De acordo com este horizonte teórico, a Cultura (ou as diversas formações culturais) poderiam ser examinadas no âmbito produzido pela relação interativa entre estes dois pólos. Tanto os objetos culturais seriam produzidos “entre práticas e representações”, como os sujeitos produtores e receptores de cultura circulariam entre estes dois pólos que, de certo modo, corresponderiam respectivamente aos ‘modos de fazer’ e aos ‘modos de ver’. Será imprescindível explicar estas duas noções que hoje são de importância primordial para o historiador da Cultura. Entre outros, é importante perceber que, antes de tudo, convém ter em vista que esta noção deve ser pensada não apenas em relação às instâncias oficiais de produção cultural, às instituições várias, às técnicas e às realizações (por

⁴² CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 22.

exemplo os objetos culturais produzidos por uma sociedade), mas também em relação aos usos e costumes que caracterizam a sociedade examinada.

Pensar na questão do artesanato nos dias atuais, a nosso entender, torna-se necessário, pois se percebe que existem interesses variados com relação a tais práticas. O governo, por exemplo, passa a instituir alguns programas de incentivo e “auxílio” à produção artesanal, como se vê, no caso da Paraíba, no programa **Paraíba em suas mãos**. Um dos objetivos do mesmo, segundo os responsáveis, é o de garantir a autossustentabilidade de algumas regiões, bem como, a possibilidade da produção do emprego. Tal projeto é, na verdade, uma articulação com um outro, criado também na década de 1990, intitulado “Talentos do Brasil” que naquele momento fomentava a ideia de ser uma referência nacional na inserção da Agricultura Familiar no Mundo da Moda e que tinha como objetivo promover a organização de comunidades rurais, visando o fortalecimento do processo de participação coletiva, tendo o artesanato como meio estratégico de desenvolvimento sustentável e como geração de oportunidades de trabalho e renda, e para isso, previa ações nas áreas gerenciais e de acompanhamento nos serviços jurídicos, mercadológicos, *design*, *marketing*, assistência social, participação em feiras e eventos. Os resultados estariam voltados para a inclusão social de forma sustentável e solidária de grupos de artesãos, consolidando a base social e as práticas de autogestão e de intercooperação, buscando o fortalecimento da agricultura familiar.

Tendo como base a ideia acima, lembramos Canclini, quando discorre sobre a experiência dos artesãos de alguns países [como no México, país que apresenta-se como o *locus* da sua pesquisa da América latina e determinadas ações do Estado quando afirma ser o desemprego outro motivo pelo qual está aumentando o trabalho artesanal tanto no campo como nas cidades, deslocando para esse tipo de produção jovens procedentes de setores socioeconômicos que nunca trabalharam nesse ramo⁴³.

Lembremos: *Que nunca trabalharam ou que trabalham neste ramo*. Nesse sentido, vale destacar a história de Sr. Francelino, o Cequinho, que nos coloca:

⁴³ CANCLINI, Néstor Garcia. Op., cit., p. 216.

O artesanato melhorou a vida de todo mundo. Já fiz até curso de computação e atendimento ao turista... Eu não tinha nem uma bicicleta e hoje já estou comprando uma moto nova... Ajeitei minha casa e, como pobre, hoje tenho tudo....Tem um irmão meu e um primo que também voltaram do Rio para montar um curtume... Estamos dando emprego até para quem não é da cooperativa.⁴⁴

No caso dos artesãos de Ribeira estes também veem desde o início dos anos 1990, vivenciando uma enxurrada de programas e, nesse sentido, o mais importante – não por ser o atual, mas por pensar na cadeia produtiva de forma mais abrangente – é o **Paraíba em suas mãos**. Este que conta com a parceria do Sebrae/Paraíba tem como objetivo primordial contemplar, de forma integrada, toda a setor produtivo artesanal. A função é atuar na organização social, na capacitação gerencial, no acesso ao crédito, na tecnologia da produção, na promoção e na comercialização, preservando as raízes da arte, da cultura e da representação social paraibana. A partir do ano de 1997, o Governo do Estado, através da Secretaria da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia – SICCT, com apoio do CNPQ, implantou o Programa de Modernização e Competitividade dos Setores Econômicos Tradicionais - COMPET – que tem focalizado suas iniciativas no fortalecimento do arranjo produtivo da ovinocaprinocultura para daí organizar e estruturar a cadeia produtiva do artesanato do couro caprino e ovino.

O marco das ações do COMPET no Distrito de Ribeira, consistiu na busca pela estruturação dos artesãos, contemplando, de forma objetiva e sistêmica, a organização da sociedade local, a capacitação profissional, o aumento do grau de comercialização, o “resgate” cultural de uma atividade secular e a promoção da inclusão social dos artesãos mediante a criação da Cooperativa dos Curtidores e Artesãos em Couro de Ribeira de Cabaceiras Ltda – ARTEZA

⁴⁴ Fala extraída de propaganda veiculada na TV sobre o Programa de Artesanato da Paraíba. Segundo o Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, o Programa de Apoio ao Artesanato da Paraíba foi criado pelo Decreto Governamental nº 24.647/2003, de 01 de dezembro de 2003. Tem como objetivo promover o desenvolvimento do artesanato paraibano, para que seja reconhecido nacional e internacionalmente, de forma integrada com o turismo, melhorando as condições de vida dos artesãos e artistas, através da geração de trabalho e renda, bem como, preservando as formas de identidade cultural da região, que podem ser transmitidas por processos educacionais às novas gerações. Com características inovadoras, dentro de uma perspectiva sistêmica, baseada num modelo de gestão compartilhada com o Sebrae/PB, imprime ao setor de artesanato um enfoque diferenciado, no que tange à organização social, capacitação gerencial, acesso ao crédito, promoção e comercialização, colocando-o como uma verdadeira atividade econômica interferindo de forma direta e benéfica no cotidiano do artesão.

Segundo Marielza Rodrigues Targino de Araújo⁴⁵,

O Programa Sebrae de Artesanato visa estimular o crescimento e a melhoria da atividade artesanal, reconhecendo a importância econômica e cultural do setor, preservando técnicas, tradições populares e valorizando a identidade dos artesãos.⁴⁶

É necessário perceber que a partir do momento em que o artesanato do couro na Ribeira passou a se globalizar, os artesãos passaram a aproveitar essas oportunidades que a Nova Ordem Mundial lhes proporcionava. Ao invés de se sentirem como simples portadores de um saber-fazer, tais sujeitos passaram a pensar na necessidade de produzir segundo as necessidades dos mercados. Passaram a melhorar os produtos como uma forma de os mesmos aparecerem como algo “diferente” diante da imensa malha de produtos artesanais. Ideia que observamos nesta afirmação, que perpassa as entrevistas, e que o Sr. Nino Praxedes nos coloca: “*Artesanato agora é coisa de gente chic, o povo tá comprando as peças pra colocar na casa ou dá de presente*”⁴⁷. Ao escutar o Sr. Nino lembramos o que diz CANCLINI⁴⁸, quando afirma:

O que vê o turista: enfeite para comprar e decorar seu apartamento, cerimônias “selvagens”, evidências de que sua sociedade é superior, símbolos de viagens exóticas a lugares remotos, portanto, do seu poder aquisitivo. A cultura é tratada de modo semelhante à natureza: um espetáculo. As praias ensolaradas e as danças indígenas são vistas de maneira igual. O passado se mistura com o presente, as pessoas significam o mesmo que as pedras: uma cerimônia do dia dos mortos e uma pirâmide maia são cenários a serem fotografados⁴⁹.

É claro que o contexto de estudo de Canclini é bem diferente, mas o compartilhamento do pensamento é com relação à ideia de que existe uma certa exotização/romantização no/do trabalho tradicional. É como se eles (artesãos)

⁴⁵ Marielza Rodrigues Targino de Araújo atualmente é a Gestora do Programa de Artesanato da Paraíba que é ligado à Secretaria de Estado do Turismo e Desenvolvimento Econômico.

⁴⁶ Fala extraída do site: www.sebraeph.com.br.

⁴⁷ Entrevista concedida ao autor no dia 11.10.09 pelo sr Severino Praxedes (Nino Praxedes)

⁴⁸ Para Canclini existe uma relação de consumo com a cultura popular, que ocorre principalmente no âmbito do Turismo que agrega em si um discurso profundamente ideologizado, inclusive pela própria mídia.

⁴⁹ CANCLINI, Néstor Garcia. Op., cit.

fossem somente depositários fiéis de um saber e que o fizessem simplesmente por um sentimento de apego à tradição. Em alguns artesãos até podemos perceber isso, mas somente quando estes têm outras possibilidades de ganho, de sobrevivência.

Como nos lembra o Sr. Messias⁵⁰ que dizia que vivia com uma aposentadoria e – ainda – estava fazendo as coronas para “passar o tempo”.

Nos artesãos cooperados, os discursos são modificados e se articulam a partir da premissa de que a cooperativa constituiu uma espécie de salvação para o distrito de Ribeira e que, sem a mesma, o citado território não seria reconhecido. Encontramos discursos como o de Claudiane que afirma:

... depois da fundação da cooperativa todos aqui querem trabalhar na atividade coureira... às vezes tem muita gente que nunca viu um couro e quer trabalhar logo aqui... quando eu trabalhava com meu pai fazia roupa de vaqueiro só que quando ele morreu nós tivemos muitas dificuldades porque hoje quem fabrica corona, roupa de vaqueiro, alforjes, freios você fabrica mais como decoração... é alguém que acha bonito ai compra pra colocar na parede né e outra ninguém precisa mais desses artefatos pois todo mundo hoje quer é uma moto ai não precisa dizer mais nada né. Pra tu ter uma idéia o sonho dos jovens da Ribeira era terminar o ensino médio e ir embora pro Rio de Janeiro pegar uma faxina e agora não os meninos querem ser é artesão... né melhor?⁵¹

A vertente que a artesã acima constrói em seu discurso para nós torna-se curiosa, pois percebendo a existência de uma população consumidora, que enxerga os seus artefatos como *algo bonito pra colocar na parede*, os artesãos passam a perceber a valorização do trabalho com o couro e a articular estratégias para se inserir no processo produtivo mais acelerado e mais globalizado: a cooperativa ARTEZA (vista como um lugar de produção artesanal para atender um mercado cada vez mais exigente) é uma dessas. É importante perceber que a partir da criação da cooperativa, houve uma certa modificação na representação para aquela comunidade do fator *ser artesão*. Talvez o elemento mais explicativo fosse o fato de

⁵⁰ Sr. José Messias, 68 anos é um dos artesãos mais antigos de Ribeira de Cabaceiras. É um exímio especialista em coronas, perneiras, celas, cintos, cabeçadas para carneiro, arreios etc. Percebemos uma certa contradição nos discursos do Sr. Messias por num primeiro instante ele tinha uma grande decepção pelo fato do seu filho não querer continuar a tradição, mas num segundo momento ele consegue afirmar que não vive mais da arte.

⁵¹ Entrevista concedida ao autor ao dia 12.10.09 pela Sr^a Josefa Claudiane (Ribeira). A artesã é associada à ARTEZA e atualmente é uma especialista na confecção de bijuterias que levam como principal matéria prima o couro.

que a cooperativa respondeu a um desafio relacionado ao desemprego, concretizando-se numa atividade de revitalização da economia tradicional e que consistiu, ao mesmo tempo numa série de outras consequências para a comunidade em questão: a dinamização da economia local - decadente desde o final da década de 1980, com a impossibilidade da comunidade de continuar suas atividades com a plantação do alho - a preservação dos valores culturais, emprego de mão-de-obra, geração de renda fixando o homem a sua comunidade, evitando o êxodo rural, somado a ideia de que o artesanato feito do couro caprino (bem como as outras atividades relacionadas à criação de caprinos) incentivou o turismo e a vinda de mercados consumidores para os produtos produzidos. Agora, é importante salientar que a produção desses produtos segue modelos tradicionais de produção. Valores como subjetividades, criatividade, liberdade de produção, autonomia e beleza se contrapõem aos modelos industriais pautados pelos ideais de automação e mecanização.

Percebemos também as várias possibilidades de sobrevivência destes sujeitos numa sociedade globalizada e transnacional, bem como, as estratégias encontradas pelos mesmos a fim de se inserirem na **aldeia global**⁵² a partir de algumas questões como: a) a de que há uma perpetuação do saber-fazer como uma possibilidade de resistência dos mesmos frente a todo um processo (que propõe uma redefinição estética dos produtos artesanais, como uma forma de melhoramento visual, para alcançar um número considerável de consumidores), mas também de uma possibilidade de perpetuar essas tradições como uma forma de fortalecer os traços identitários dos sujeitos em questão; b) a relativa à ideia de que, para adaptar-se ao mundo globalizado e aos mercados em constante processo de aceleração e modificação, era importante para o artesão, redefinir suas técnicas ou saberes, mas sem abandonar a ideia de que são portadores de uma arte, que é deles, da família, pais, avós, bisavós e que subsiste até hoje com traços bem tradicionais, ainda que em alguns casos sejam bem modernos (no sentido da utilização de maquinário). Os artesãos conseguem atuar na contemporaneidade definindo e redefinindo várias

⁵² Conceito desenvolvido pelo teórico Marshall McLuhan (1964) para explicar a tendência de evolução do sistema mediático como elo de ligação entre os indivíduos num mundo que ficava cada vez menor perante o efeito das novas tecnologias da comunicação. McLuhan considerava que, o mundo se tornaria uma pequena aldeia, onde todos poderiam falar com todos e o mais insignificante dos rumores poderia ganhar uma dimensão global. O conceito tornou-se uma das pedras angulares das teorias que procuram explicar o a globalização.

formas de concepção e de construção do próprio saber artístico, até como uma forma de continuar inserido na aldeia global.

Nestor Canclini⁵³, considera que os artefatos culturais de um determinado grupo surgem das necessidades globais de um sistema social e por ele é determinado, ou seja, existe sempre uma organização material própria para cada produção cultural. Tais bens culturais, entre eles o artesanato, sejam de comunidades tradicionais ou de classes populares rurais e urbanas, são manifestações de sua cultura popular.

O autor, além disso, sugere que o artesanato deve ser estudado dentro de um contexto mais amplo, dentro da sociedade abrangente em que é produzido, em suas relações com o sistema econômico vigente e em suas diferentes etapas: a produção, a circulação e o consumo. Ele ainda afirma que “é necessário estudar o artesanato como um processo e não como um resultado, como produtos inseridos em relações sociais e não como objetos voltados para si mesmos”⁵⁴. Diz ainda “que um objeto é produzido numa comunidade tradicional pelo seu valor de uso, é vendido pelo mercado pelo seu valor de troca e é comprado por um turista estrangeiro pelo seu valor estético”⁵⁵.

A partir dessa reflexão, pensemos.

Os ofícios tradicionais em Ribeira de Cabaceiras e suas respectivas importâncias no mercado dão-se em meio às práticas sociais e as representações que teceram o imaginário daquela localidade. Escolher essa localidade e suas respectivas atividades nos faz refletir sobre a máxima de que os artefatos ali produzidos passam a ser vistos como símbolos que são construídos cotidianamente, como representações sobre ela própria e sobre as identidades dos vários sujeitos envolvidos.

A Produção de artefatos de couro de forma tradicional possibilitou a comunidade de Ribeira nos últimos anos, a construção de seu *status* como uma localidade de destaque na região da Paraíba (lembramos que essas imagens passam a ser reforçadas a partir da criação das festas com a já citada Festa do Bode Rei), pelo menos, esse é o discurso de vários sujeitos sociais envolvidos quando se fala em produção de artesanato em peles caprinas, em relação à região

⁵³ CANCLINI, N.G. As Culturas populares no Capitalismo. SP, Brasiliense, 1982. p.150.

⁵⁴ CANCLINI, Néstor Garcia. Op., cit., p.51

⁵⁵ CANCLINI, Néstor Garcia. Op., cit., p.51

Nordeste. Nesse sentido, nos lembra Roger Chartier que as “*representações do mundo social são sempre determinadas pelos interesses de grupos que as forjam*”⁵⁶.

Numa visão bem romantizada, essa porcentagem da sociedade elenca as tradições, e mais especificamente, os mestres artesãos como depositários de uma memória, de um determinado saber-fazer que vive em constante declínio ou mesmo extinção. Outros setores dessa mesma sociedade, já defendem que em tempos de cibernética, robótica, mecatrônica e nanotecnologia, tais tradições nada contribuem para o progresso e essa ideia se traduz na defesa da não continuidade, ou mesmo, na maioria dos casos, na apatia em relação a essas tradições ou assuntos afins.

Tomamos aqui o artesanato em peles caprinas como “forma social” responsável pela construção de identidades dos artesãos de Ribeira. Estes constroem-se cotidianamente como uma teia social, psicológica e material de um todo coletivo, ou como afirma ainda Roger Chartier⁵⁷

as percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem impor uma autoridade à custa de outros (...) ou ainda (...) as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio.

Nesse sentido, entendemos que houve uma retomada do conceito de que a Ribeira seria um lugar da *tradição* coureira. Uma redefinição, em termos gerais, de um conjunto de representações que se tinha daquela comunidade e de seus respectivos artesãos, no sentido de que eles passam, a partir desse contexto a criar estratégias frente a uma indagação: como continuar sendo artesão em um tempo em que o *moderno* se sobrepunha ao *antigo*. Como continuar fabricando arreios, celas, alforges, perneiras, coronas em um lugar onde as motocicletas substituíram as mulas...

Para pensar a comunidade de Ribeira como um lugar de estratégias de reinvenção de tradição e modernidade pensemos primeiramente na relação mercantilista que se tornou o artesanato. É claro que entre artistas e consumidores há uma relação de acordos e tensões. Os clientes produzem legitimidades para

⁵⁶ CHARTIER, Roger. História cultural: entre práticas e representações. Lisboa, Difel, 1988.

⁵⁷ Idem ibidem, p.17

qualificar o trabalho dos artistas, inventando categorias, palavras e valores. Os produtores, por outro lado, utilizam essas categorias, essas palavras e esses valores das mais variadas maneiras (inclusive aumentando de forma considerável os preços dos produtos, de acordo com os grupos sociais que chegam para consumir seus produtos). Diante das exigências e dos ideais que dão forma à dinâmica do mercado consumidor, os produtores recriam táticas de sobrevivência. Nessa trama, nesse jogo de padrões estéticos, é até possível encontrar encomendas sem o menor sentido para o artista. Mas, a falta de sentido não é um impedimento, pois o sustento para cada dia, bem como o lugar social construído por ele (artesão) e pelo outro (consumidor) falam mais alto. É por isso que alguns artífices até já fizeram peças sem saber, em certa medida, o que estavam fazendo, e nesse sentido percebe-se nitidamente *astúcias e táticas* nas práticas desses sujeitos. Porém, há uma questão a ser pensada que é em relação as táticas que não podem ser vistas como inocentes, nem desordenadas, ou mesmo irracionais, mas como resultado de um duplo viés, onde cabe ao historiador “no entanto, não esquecer o horizonte de onde vem e, no outro extremo, nem o horizonte para onde poderiam ir”⁵⁸. Nesse contexto, Luce Giard complementa,

A tática é a arte do fraco, sem lugar próprio, comandada pela ausência de um poder. Considerá-la na pesquisa no/do cotidiano significa inscrever-se na “viagem de uma maneira de ver as coisas para outra [a qual] começa com esta constatação: há uma crise das representações que mina a autoridade, palavras outrora eficazes se tornaram não críveis, uma vez que não abrem as portas cerradas e não mudam as coisas.”⁵⁹

Portanto, ao investigar as práticas dos artesãos frente à relação mercantilizada dos seus fazeres a partir do aparato conceitual de Michel de Certeau é antes de tudo estudar a reutilização e a invenção do cotidiano a partir das escolhas dos sujeitos e suas relações com a cultura material existente em determinados contextos históricos. É entrar em contato com um mundo de sujeitos que passam a inventar o possível com objetivos. Inventar o cotidiano pode ser visto também como uma astúcia dos *homens ordinários* que se ajustam às várias

⁵⁸ CERTEAU, Michéal de. op cit, p. 105

⁵⁹ CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 2. Morar, Cozinhar (Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol. 7ª. Ed – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 11

imposições sejam elas culturais ou, mesmo, políticas, para assim organizarem o cotidiano de suas próprias vidas.

- CAPÍTULO 2 -

O SABER-FAZER ESPECIALIZADO: OS PROGRAMAS ESTATAIS E INSTITUCIONAIS

2.1. No Plano Federal

Nesse Capítulo, faremos um histórico de algumas práticas governamentais de aproximadamente vinte anos atrás e que nos dão elementos para pensar como as práticas artesanais a partir de tais programas, de âmbitos federais e/ou estaduais, são reforçadas pelos sujeitos-objeto deste trabalho. A nossa intenção é a de entender como estes programas inventam, reinventam e produzem alguns impactos na vida dos artesãos de Ribeira.

Começaremos fazendo um histórico dos programas em nível federal.

Não encontramos nenhuma lei federal que regulamenta a profissão de artesão. Encontramos, todavia, alguns decretos federais que tratam da política da União para o artesão e para as referidas práticas. São os seguintes:

- a) Projeto de Lei nº 5.580, de 1990, de autoria do Deputado Afifi Domingos, que "*dispõe sobre o exercício da profissão de artesão e dá outras providências*"⁶⁰
- b) Projeto de Lei nº 1.089, de 1991, de autoria do Deputado Avenir Rosa, "*que regulamenta a profissão de artesão*"⁶¹.
- c) Projeto de Lei 1.847, de 1991, de autoria do Deputado Samir Tannus, que "*dispõe sobre o exercício da profissão de produtor artesanal e dá outras providências*"⁶².

⁶⁰ O Projeto considera artesão "o profissional autônomo que, com o emprego do material disponível e sem a utilização de técnicas ou maquinário sofisticados, faz à mão objetos de uso rotineiro" e determina que o exercício da profissão está condicionado a prévio registro na Delegacia Regional do Trabalho, a ser encaminhado por meio de órgão representativo da categoria sindical. Além dessas possibilidades, também dispõe sobre a competência do Município para estabelecer os locais próprios para exibição de peças artesanais e conceder os alvarás de funcionamento de *exposição no domicílio do artesão*. Concede ao artesão a isenção do IPI sobre seus produtos, a dedução do imposto de renda sobre os ganhos decorrentes do exercício da profissão e a dedução das despesas para com os gastos com matéria-prima e remuneração de ajudantes.

⁶¹ Esta proposição foi arquivada pelo término da legislatura. Tal projeto tinha como principal finalidade conceituar a profissão de artesão, considerando-o como um trabalhador autônomo que elabora objetos, manualmente, sem utilização de máquinas ou equipamentos movidos por qualquer fonte de energia que não a do próprio artesão, utilizando matéria prima disponível. É necessário perceber, que tal projeto impunha ao artesão a obrigação de requerer registro junto ao, então, Ministério do Trabalho e Previdência social e isentava-o do recolhimento do Imposto sobre Produtos Industrializados - IPI.

⁶² Este Projeto considerava produtor artesanal o profissional autônomo que, com o emprego de material disponível, faz objetos de uso rotineiro à mão ou com auxílio de ferramentas ou aparelhos simples. Determinava

- d) Projeto de Lei nº 3.096, de 1992, de autoria do Deputado Clóvis Assis, que "*dispõe sobre as associações ou cooperativas de trabalho artesanal e dá outras providências*"⁶³.
- e) Projeto de Lei nº 1.311, de 1995, de autoria do Deputado Paulo Rocha, que "*regulamenta a profissão de artesão e dá outras providências*"⁶⁴.
- f) Projeto de Lei nº 3.926, de 2004, de autoria do Deputado Eduardo Valverde, que "*institui o Estatuto do Artesão, define a profissão de artesão, a unidade produtiva artesanal, autoriza o Poder Executivo a criar o Conselho Nacional do Artesanato e o Serviço Brasileiro de Apoio ao Artesanato e dá outras providências*"
- g) No âmbito do Senado Federal, destacamos a existência do Projeto de Lei nº Lei nº 57, de 2002, que "*dispõe sobre a profissão de artesão.*"⁶⁵

A partir da leitura desses projetos, começamos a perceber algumas questões que para nós apresentam aspectos importantes. Do conteúdo dos referidos projetos, reservamo-nos em comentar alguns pontos.

O primeiro diz respeito à necessidade de definição da profissão. Este ponto é de extrema importância para nosso estudo, pois só podemos pensar na criação de políticas de apoio e fomento ao artesanato e ao artesão se houver a delimitação dos seus respectivos objetos. É claro que conceitualizar é uma tarefa difícil, e principalmente quando temos uma multiplicidade de atividades que denominam-se de

que o exercício da profissão requer registro na Delegacia Regional do Trabalho e seria encaminhado por meio das entidades representativas da categoria. Dispunha também sobre a competência da autoridade municipal para designar os locais públicos para exibição de produtos artesanais e a concessão do respectivo alvará. Isentava o produtor artesanal do pagamento de impostos, tais como IPI, IR, ICMS e ISS, na mesma proporção dos benefícios concedidos às microempresas

⁶³ Este Projeto também se preocupa em definir o artesão, como aquele que, "em caráter autônomo, elabora, inicialmente, trabalhos de caráter artesanal, com objetivo de qualquer natureza, utilizando matéria prima disponível". Além, de declarar de utilidade pública todas as associações ou cooperativas de artesãos, o Projeto lhes dá preferência nos financiamentos públicos.

⁶⁴ Este projeto à semelhança do Projeto de Lei n. 3.096, buscava conceituar o artesão a partir de seu modo peculiar de produzir e impunha-lhe a obrigatoriedade do registro profissional na Delegacia Regional do Trabalho, por meio de certificado e atestado de exercício da profissão Além disso, permitia-lhe a contratação de aprendiz e outorgava-lhe benefícios fiscais, inclusive a dedução no Imposto de Renda das despesas com equipamentos e compra de matéria-prima.

⁶⁵ Nesse projeto, percebemos a busca de um conceito para a profissão de artesão ou produtor artesanal, considerando-o como "o profissional autônomo que exerce atividade predominantemente manual, de forma repetitiva ou não, nas várias fases de formação do produto, bem como na criação ou produção de obras que tenham expressão artística ou cultural, podendo empregar pequenas máquinas ou aparelhos simples, que não sejam duplicadores de peças."

artesanais. No capítulo anterior, inclusive vimos como o SEBRAE consegue instrumentalizar tais conceitos, mas nos referidos projetos de lei.

Nesse sentido, percebemos alguns problemas nesses projetos pois, uma coisa é o Estado identificar o artesão, saber quem ele é, onde está, saber o que faz e como faz e assim instituir políticas de fomento; outra coisa é impor ao artesão o registro profissional para o exercício da atividade. No primeiro caso, é o Estado que, diretamente ou por meio de parcerias com a sociedade vai atrás do artesão para conhecê-lo, identificá-lo e cadastrá-lo; no segundo, é o artesão que deve obrigatoriamente ir até o Estado, produzir documentação, submeter-se à intermediação de entidades de classe, registrar-se, tirar carteira, ficando privado do exercício de sua atividade, se não exibí-la. O exercício da profissão continua tão livre como deve ser, mas o cadastro e a certificação poderão ajudar a apoiar e individualizar o artesão e a atividade artesanal.

É importante salientar que esses projetos e suas respectivas propostas de fomento não são de todo novas. Em nossas pesquisas encontramos um documento datado de 8 de agosto de 1977, no então governo de Ernesto Geisel, que decreta a criação do Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (PNDA). No seu texto, impõe que sejam classificados como artesanato, para todos os efeitos jurídicos, os produtos identificados com um código numérico. Esse código será gerado conforme critérios de identificação estabelecidos por uma Comissão Consultiva, formatada no bojo do referido programa.

Além disso, instituiu-se comissões consultivas de artesanato que passam a ter que criar condições para o credenciamento de órgãos ou entidades públicas ou privadas que se encarregarão de certificar o artesanato e credenciar as entidades descentralizadas para a execução de ações do PNDA.

Em tal decreto, percebe-se, pelo menos no plano jurídico, uma política para alcançar muitos dos objetivos para fomento da atividade artesanal e que nos parece ainda bastante copiada e redefinida por alguns projetos atuais. Vejamos seus principais pontos:

- a) O credenciamento de entidades da sociedade civil para identificar os produtos artesanais, cadastrar os artesãos e encaminhá-los para identificação profissional;
- b) A criação de certificado de autenticidade na forma de um número de

cadastro do artesão, codificado nacionalmente para uso exclusivo no produto e, facultativamente, um selo de qualidade, atribuído pelas entidades credenciadas;

- c) O fornecimento de Carteira de Trabalho e Previdência Social, com as anotações específicas em relação ao artesão, devidamente habilitado através do certificado dos seus produtos;
- d) O enquadramento na Previdência Social consideradas as características específicas da atividade artesanal;
- e) Os centros de artesanatos credenciados poderão atestar por solicitação dos interessados, o exercício do trabalho artesanal e o volume e/ou valor médio mensal da produção do artesão. Essa anotação que servirá de prova do exercício profissional e do volume de produção;
- f) A determinação de que o Conselho Monetário Nacional poderá providenciar a introdução de linhas de crédito em condições e formas de garantias especiais, adequadas às características da atividade artesanal, para financiamento do artesão e das entidades de apoio ao artesanato.

Mais recentemente, o Decreto nº 1.508, de 31 de maio de 1995, revogou o Decreto sem número de 21 de março de 1991, e regulamentou o Programa de Artesanato Brasileiro. Segundo esse novo Decreto, o Programa tem o objetivo de coordenar e desenvolver atividades que visem a valorizar o artesão brasileiro, elevando o seu nível cultural, profissional, social e econômico, desenvolver e promover o artesanato e a empresa artesanal. O programa deixou a esfera de um Ministério de natureza assistencial (Ministério do Bem-Estar Social) e passou a subordinar-se ao Ministério da Indústria, do Comércio e do Turismo o que, seguramente, põe em foco uma visão do artesanato como atividade econômica sobretudo. O Decreto destina ao Programa verbas provenientes do orçamento do Ministério da Indústria, do Comércio e do Turismo e de outras fontes alternativas.

É claro que por trás de todos esses projetos há uma ambição óbvia de criar uma forma de fomentar o artesanato e a atividade artesanal, que é sem dúvida uma preocupação notável, pois no nosso entender essas políticas, no caso da Ribeira e de alguns artesãos entrevistados, possibilitou uma mudança

em algumas práticas produtivas, já que os programas trouxeram novas perspectivas de trabalho. Mais uma vez lembremos da fala de Josefa Claudiane, artesã, que diz a respeito da fundação da Cooperativa ARTEZA:

Olhe a cooperativa foi fundamental para a minha vida ... eu tava querendo até mudar de profissão de tão desesperada que eu tava sem ter a quem vender ... daí veio Arnaldo (prefeito da época) e deu a idéia a gente de criar a cooperativa e nós criamos e eu posso dizer com toda sinceridade que a ARTEZA foi e é a salvação de Ribeira... hoje todo artesão tem sua casinha, televisão, geladeira tudo com a renda do artesanato.⁶⁶

Para a artesã, conseguir alguns bens de consumo como televisão, geladeira e até a casa com as rendas do artesanato, legitima as práticas governamentais de fomento ao artesanato e até modifica a imagem do ser artesão e isso fica perceptível em algumas falas da artesã acima citada como: *"hoje eu tenho orgulho de ser artesã"*, *"o artesanato mudou minha vida"*, *"hoje eu trabalho em casa"*, *"a pessoa quando diz que é de Ribêra o povo pergunta logo se é artesão"*.

2.2. Os Talentos do Brasil e o Programa de Artesanato da Paraíba

Como foi visto anteriormente, houve um conjunto de intenções no sentido de regulamentar as atividades artesanais no Brasil. Desde a décadas de 1970 e até bem antes, pois há um registro na Constituição Varguista de 1937 que diz *"que o trabalho manual tem direito à proteção e solitudes especiais do Estado"*, ou ainda podemos voltar mais no tempo e lembrar, no próprio século XIX, da criação dos Liceus de Artes e Ofícios. Nesses, passam a ser exercidos e são ministrados cursos de marcenaria, serralheria, gesso, desenho, entre outros, dentro do espírito positivista-burguês das Artes e Ofícios. Mas, nossa intenção não é historicizar tais Liceus.

Nossa intenção é pensar como a partir de alguns programas do governo federal, as atividades manuais passaram a ser valorizadas mesmo num contexto como o da transição do século XX para o XXI. Começamos, pois com um primeiro projeto de impacto: O Projeto "Talentos do Brasil Rural".

⁶⁶ Entrevista concedida ao autor ao dia 12.04.09 pela Sr^a Josefa Claudiane (Ribeira).

Criado em 2002, o projeto foi uma iniciativa da Secretaria de Agricultura Familiar do Ministério do Desenvolvimento Agrário (SAF/MDA), em parceria com o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) e tinha como proposta conseguir estruturar grupos de artesãos com base na produção agregada artesanal tendo como foco uma prospecção mercadológica, associada ao conceito da autogestão – a partir de cursos de capacitação no intuito de fazer com que os artesão consigam vivenciar um processo de cooperativismo e sem a presença constante do Estado –, fortalecendo as ações dos atores locais, contribuindo para o desenvolvimento sustentável do País.

A área de abrangência do projeto compreende a participação de 09 Estados, sendo Maranhão, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Piauí, **Paraíba**, Pará, Amazonas e Bahia, atendendo um público de 2000 artesãos e artesãs. Nesse sentido, é importante salientar que no caso do Paraíba, um dos primeiros projetos implantados foi o “*Artesanato do Labirinto e do Bordado do Agreste e Brejo Paraibanos*”. Tal projeto desenvolveu-se dentro da metodologia SEBRAE-GEOR (Gestão Estratégica Orientada para resultados) e contempla 07 grupos de artesãs rurais agricultoras das duas técnicas, labirinto e bordado. Os sete grupos se localizam na mesma região e configuram um arranjo produtivo local dentro de 05 municípios, são eles: Alagoa Nova (COOBAN-Cooperativa das bordadeiras de Alagoa Nova), Ingá (Associação das Artesãs Rurais de Chã dos Pereira e Associação das Artesãs Rurais de Pontina), Serra Redonda (grupo Bordados da Serra), Riachão do Bacamarte (Associação das Artesãs Rurais de Serra Rajada, também chamada de DESFIAR Labirintos), Juarez Távora (Cooperativa Agroartesanal Mista de Juarez Távora e Associação dos Artesãos e Artesãs de Juarez Távora). Ao todo são 300 (trezentas) artesãs, associadas ou cooperadas, beneficiadas pelo projeto.

As sete comunidades rurais dos seis municípios do Agreste e Brejo Paraibanos envolvidos com a produção de bordados e labirintos apresentam uma produção significativa, que estimulada pode ter expressividade como atividade econômica sustentável. Passando por estes povoados observam-se bordadeiras e labirinteiras sentadas na frente de suas casas trabalhando. Estima-se que em Juarez Távora, uma pessoa em cada casa viva exclusivamente do trabalho feito em labirinto. Essas pessoas ainda vendem toda a produção por um preço muito baixo aos atravessadores que escoam a produção para o eixo Rio-São Paulo.

A partir do exposto, pensemos como esses projetos passam a gerar novas possibilidades para o Estado da Paraíba. Pensemos então no projeto, hoje, de maior impacto para as atividades artesanais e habilidades manuais que é o Programa de Artesanato da Paraíba.

O Programa “A Paraíba em suas Mãos” – e hoje mais conhecido como Programa do Artesanato Paraibano – foi criado pelo Decreto Governamental nº 24.647 de 01 de dezembro de 2003. Tendo como objetivo promover o desenvolvimento do artesanato paraibano, para que seja reconhecido nacional e internacionalmente, de forma integrada com o turismo e, tendo como foco a melhoria das condições de vida dos artesãos e artistas, através da geração de trabalho e renda, preservando as formas de identidade cultural da região que podem ser transmitidas por processos educacionais às novas gerações, o Programa apresenta-se com características inovadoras. Baseado num modelo de gestão compartilhada com o Sebrae/PB, dá ao setor de artesanato um enfoque diferenciado, no que tange à organização social, capacitação gerencial, acesso ao crédito, promoção e comercialização, colocando-o como uma verdadeira atividade econômica interferindo de forma direta no cotidiano do artesão.

Além dos objetivos acima citados, convém lembrar que o Programa é desenvolvido a partir de dois pilares: a preservação daquilo que o programa chama de *cultura paraibana*⁶⁷, bem como a geração de emprego e renda. Em relação a isso. Marielza Targino afirma que

esses dois pilares começaram a ser trabalhados em departamentos. A gente tinha que capacitar os artesãos para melhorar os produtos. a qualidade e divulgar esses produtos na própria Paraíba e fora do Estado também⁶⁸

É importante salientar que o Programa, no nosso entender, foi organizado em dois momentos importantes: A criação da Curadoria do Artesanato e os cursos de capacitação para os artesãos, que resultariam na exposição de peças nos Salões de Artesanato.

Como primeiro momento de implantação desse projeto, criou-se a Curadoria do Artesanato, órgão vinculado a Subsecretaria de Cultura deste Estado e criada

⁶⁷ É necessário relativizar o que o Programa chama de *Cultura Paraibana*, pois, ao nosso entender o que o referido projeto evidencia é apenas um aspecto deste grande mosaico cultural que existe no Estado.

⁶⁸ Entrevista concedida ao autor no dia 23.02.10

através do Decreto nº. 24.840 de 06 de fevereiro de 2004. A curadoria passava a ser um órgão de legitimação e reconhecimento oficial da profissão de artesão como lembra a gestora acima citada

era importante criar um respaldo teórico científico e jurídico para o nosso trabalho. Então nós criamos a curadoria do artesanato paraibano que funciona também na Casa do Artista e que compreende sete pesquisadores com obrigação de dar ao artesão uma identificação que nós chamamos de Carteira do Artesão Paraibano.⁶⁹

É necessário perceber que a primeira ação do programa era a de reconhecer juridicamente a profissão de artesão, dando-lhe uma carteira de identificação. É claro que para ser considerado artesão, segundo o referido Programa, o profissional das artes deveria passar por uma espécie de avaliação institucional que consiste basicamente em apresentar, no mínimo, três peças de sua autoria e a Prova de Feitura, que consiste em comprovar o domínio da técnica e de todo o processo de produção da peça. Depois disso, a Curadoria do Artesanato classifica a peça pela **relação cultural**⁷⁰ e pela **tipologia**⁷¹.

Além da oficialização da profissão é de vital importância perceber outra informação que diz respeito a estruturação do Programa. O mesmo estruturou-se com base em duas coordenações: a primeira é a Coordenação de Capacitação, que tinha como principal função fazer uma espécie de varredura pelo Estado da Paraíba no sentido de identificar os diversos grupos de artesãos, bem como, os artesãos individuais que precisavam de cursos, no sentido da melhoria da qualidade dos produtos, do acabamento, da precificação, bem como, da própria gestão dos negócios. A segunda é a Coordenação de Eventos, responsável pela criação criação dos Salões de Artesanato Paraibano que atualmente apresenta-se por duas vezes ao ano – no mês de Janeiro, na cidade de João Pessoa e em Junho em Campina Grande, aproveitando-se no fluxo de turistas que os dois municípios recebem nos respectivos meses.

Perguntada sobre os cursos de capacitação e sobre essa visão mercadológica, instituída pelo governo estadual e por órgãos como o Sebrae ,e se

⁶⁹ Entrevista concedida ao autor no dia 23.02.10

⁷⁰ Pela Relação Cultural o Artesanato pode ser: Artesanato Indígena, Artesanato de Tradição, Artesanato Típico-regional-étnico, Artesanato Contemporâneo e Habilidades Manuais.

⁷¹ Pela Tipologia, o Artesanato pode ser: de Barro, Couro, Fibras, Madeira, Metais e Pedras.

os mesmos não afetariam a tradição que os artesão carregavam em si, a gestora Marielza foi enfática em dizer

...o artesão mesmo ele vem de uma tradição. Não tem como fugir disso, como você não pode fugir da modernidade e da tecnologia... se você introduz um designer, um acabamento, uma melhoria na qualidade do processo para melhorar a vida do artesão isso não significa que você esteja fugindo da tradição. Se você não tiver isso dentro do processo produtivo isso tende a morrer e então você está quebrando o viés que é a preservação da cultura... então qual é o filho que quer aprender com o pai uma coisa que é rudimentar e que não vai gerar lucros pra ele e não vai gerar divisas pra família e nem melhorar a qualidade de vida daquelas pessoas. Então o fazer artesanal vai morrer com aquela pessoa⁷².

Esse discurso é muito pautado na ideia da impossibilidade de separação da produção artesanal e a visão de negócio e, de certa forma, quebra com a visão romântica – já discutida anteriormente – de artesanato totalmente dissociado da visão mercadológica. Quanto a isso, lembremos Néstor Canclini quando diz que “a renovação de seu ofício artesanal e a adaptação a uma interação complexa com a modernidade conseguiram uma independência florescente que não teriam conseguido fechando-se em suas relações ancestrais⁷³”. Nesse sentido, o trabalho do artista se constitui de inúmeras possibilidades de ele pensar e sentir, imbricando elementos e noções do hoje – como o de se adequar aos programas institucionais estatais – com os de sua ancestralidade.

É claro que grande parte desses artesãos se converte aos projetos estatais e, nesse sentido lembremos Nestor Canclini que reforça a tese de que os setores populares passam a criar estratégias para viver esses processos de modernização. A hibridização é um deles, e em relação a isso ele comenta:

Também se encontram estratégias de modernização econômica e simbólica em setores populares: os camponeses imigrantes que adaptam seus saberes para trabalhar e consumir nas cidades; os que vinculam seus trabalhos artesanais com usos modernos para interessar aos consumidores urbanos. (...) a análise empírica desses processos, articulados a estratégias de modernização, mostram que

⁷² Entrevista concedida ao autor no dia 23.02.10

⁷³ Néstor García Canclini refere-se aos índios mexicanos nahuas, de Ameyaltepec, habilidosos ceramistas que vendiam suas máscaras, vasos e cinzeiros e passaram as decorações da cerâmica para o papel de amate. Ver: CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2002.

a hibridização interessa tanto aos setores hegemônicos como aos populares que querem apropriar-se aos benefícios da modernidade⁷⁴.

A hibridização, no nosso entender, é pensada a partir da nossa experiência, seria o aproveitamento por parte do artesão de todo esse contexto de valorização das artes populares e seus respectivos programas, ou seja, o ato de participar dos famosos cursos de capacitação nos quais, inclusive, havia uma redefinição de alguns aspectos técnicos do saber-fazer desses trabalhadores passava a ser uma estratégia dos mesmos para conseguir uma valorização – inclusive, e sobretudo - dos preços dos produtos produzidos, chegando os mesmos a serem expostos nos Salões de Artesanato como produtos de luxo. E por falar nos Salões de Artesanato...

O Salão de Artesanato foi idealizado pelo Programa de Artesanato Paraibano, da Secretaria do Estado do Turismo e do Desenvolvimento Econômico – SETDE, com o objetivo inicial de divulgar e comercializar os produtos dos artesãos cadastrados no Programa. No que diz respeito a divulgação, vale registrar que os Salões de Artesanato, ao colocar o artesão em contato direto com os consumidores – sejam eles individuais ou mesmo os lojistas – estimulam, por parte dos que consomem, o conhecimento sobre aqueles aspectos da cultura paraibana, bem como, incrementa as vendas e, conseqüentemente gera renda para os artesãos. Ao falar sobre a importância dos Salões, Marielza Targino reforça a idéia de que

o XI Salão dá oportunidade aos artesãos para grandes negociações, com vendas diretas e encomendas a médio e longo prazos, além de ser uma vitrine perfeita para mostrar que o artesanato paraibano é de alta qualidade e contribui sobremaneira para o desenvolvimento do nosso turismo, além de manter a sobrevivência de inúmeras famílias em todo o Estado⁷⁵

Ou ainda

a partir dos salões nós tiramos o artesão do anonimato, dos seus sítios escondidos e sem aparecer e ele veio ter contato direto com o lojista, com o paraibano que inclusive passa a usar o artesanato em vários lugares, como na arquitetura, na costura, no design...⁷⁶

⁷⁴ CANCLINI, Néstor. Garcia.. A globalização: produtora de culturas híbridas? O texto está originalmente em espanhol e disponível em www.hist.puc.cl/história/iaspmla.html.

⁷⁵ Fala extraída do portal de notícias intitulado PARAÍBA.COM e disponível no site:

<http://www.paraiba.com.br/114750/cultura/xi-salao-de-artesanato-paraibano-sera-aberto-amanha.htm>

⁷⁶ Entrevista concedida ao autor no dia 24.02.10

De certa forma, essa fala quebra um pouco com aquilo que Stuart Hall chama de *fantasia ocidental sobre alteridade... que tende a gostar dos seus nativos apenas como puros e de seus lugares exóticos como "intocados"*⁷⁷. Agora tais nativos (artesãos), ainda que sentindo-se exóticos, não estão mais intocados, mas comercializam, barganham, produzem um artefato/bem cultural, com uma visão capitalizada do seu fazer.

Um outro ponto abordado pela Gestora do Artesanato, diz respeito à importância do artesanato nos Salões no sentido de colocá-lo em relação direta com os consumidores. Em relação a isso, ela lembra:

(...) o artesão tem como pesquisar o mercado, escuta o cliente, ver o que o mercado quer até porque o artesanato da Paraíba é uma produção de qualidade. É uma produção que está estruturada numa gestão sustentável, preocupada com o meio ambiente, com a economia, com o preço, acabamento, visão de mercado e com o social, e o consumidor também busca isso⁷⁸.

E é a partir dessas falas que percebemos como o poder público, particularmente personificado nos discursos do ex-prefeito Arnaldo Júnior, bem como nos da atual gestora do Programa de artesanato Paraibano, que há uma tentativa de soerguimento da produção em torno do artesanato no Estado, é claro, usando de artifícios e estratégias que o próprio tempo globalizado induz. Pensar agora o artesão e o artesanato como atividade econômica produtora de capital e renda, mas não totalmente destituída de tradição e, sobretudo de historicidade. Dar às produções e aos bens culturais um uso comercial foi a tona desses processos e isso só foi possível porque na última década diversos Estados latino-americanos incrementaram o apoio à produção – como créditos aos artesãos, bolsas de estudo, subsídios, concursos, feiras – bem como sua conservação a partir da formulação de leis – como a atual Lei do Registro dos Mestres das Artes, mais conhecida como Lei Canhoto da Paraíba –, comércio e difusão das produções. É claro que outros objetivos são acertados a partir desse fomento às artes, como por exemplo, a necessidade de diminuição do desemprego, bem como o êxodo às cidades, a ideia de investimento na exportação de bens tradicionais e que, de certa forma, exotizados, criam a sensação para o turista (ou estrangeiro) de fascínio, de tradição,

⁷⁷ HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 4 edição – Rio de Janeiro – DP&A, 2000. P.79

⁷⁸ Entrevista concedida ao autor no dia 24.02.10

de habilidade e que se afasta um pouco da sensação de consumir um produto feito em série.

2.3. NO PLANO MUNICIPAL: A FESTA DO BODE REI

Em 1998, quando bolsista da UFPB, Campus II, sediada em Campina Grande fui designado para trabalhar no município de Cabaceiras por um projeto denominado “Memória, Patrimônio e Cidadania”, que tinha como uma das suas prerrogativas iniciais a de fazer uma organização dos arquivos públicos e institucionais daquela cidade. Foi então que o prefeito daquela localidade iniciava uma campanha que era intitulada “**CABACEIRAS: sol pra você**”. Num primeiro momento, nós não entendíamos qual a função de um projeto, que em pleno cariri, tinha como intenção promover o Sol, o calor, a caatinga, os lajedos e porque não dizer, o bode.

Depois de conhecer com mais afinco a campanha começamos a perceber que a mesma fazia parte de um processo de valorização dos aspectos locais, tanto do ponto de vista dos recursos naturais, quanto do ponto de vista cultural. A realidade de Cabaceiras era a de um município marcado, da pior forma possível, e um dos aspectos negativos era exatamente a questão da seca, e nesse sentido, o sol em abundância era para os nativos um percalço. Foi a partir desse momento que começou-se a trabalhar de forma diferenciada, dentro de um olhar turístico, dentro de um olhar de sensibilização e a ideia foi a de valorizar cada aspecto local e se o município tinha sol em abundância – basta lembrar que segundo os órgãos responsáveis por medir índices pluviométricos, Cabaceiras é vista como a cidade de menor índice no Estado – nada mais interessante de que dentro do Cariri se trabalhar tais aspectos: sol em grande quantidade passaria a ser visto como atrativo e não mais como empecilho ao desenvolvimento local.

A partir do exposto, é necessário perceber que uma das primeiras consequências diretas do projeto foi com a indústria cinematográfica que passou a se interessar por Cabaceiras. Vale lembrar que o filme “o Auto da Compadecida”, dirigido por Guel Arraes, teve a maioria das locações feitas em Cabaceiras e o artesanato de Ribeira passou a ser visto de forma diferenciada pois grande parte do figurino utilizado no filme provinha dos artesãos daquela localidade. Então, o caminho encontrado pelo município naquele momento para começar num processo de desenvolvimento local foi o de valorizar e promover os aspectos locais no sentido

de fomentar, como já foi dito, o desenvolvimento local.

É claro que o município tinha várias limitações tanto do ponto de vista do capital natural – não podemos deixar de lembrar de aspectos que são negativos, do ponto de vista mais geral como a seca – , mas começou-se a perceber que a partir do ano de 1998 o cenário para a cidade começou a ter algumas mudanças e nesse sentido, lembremos Arnaldo Júnior, então prefeito da cidade à época, quando diz:

(...) e como muitos cresci, como filho da terra, angustiado com aquilo que representava a imagem do município. Um município estigmatizado, reconhecido apenas por fatores limitantes, conhecido pelo menor índice pluviométrico da federação; conhecido tanto dentro como fora do Estado da Paraíba como um município de seca , onde nada, praticamente podia dar certo... (...) e o caminho que nós encontramos foi exatamente o de valorizar aspectos locais, relacionados à vocação, relacionados às potencialidades do município. Dentro desses aspectos, inquestionavelmente o segmento da ovinocaprinocultura foi reconhecido como sendo de grande potencial econômico e com grandes capacidades de trazer resultados sociais também para o município, e nesse sentido, o projeto CABACEIRAS: sol pra você, passava ser um ponto de partida.⁷⁹

É interessante perceber que no discurso do prefeito havia um grande problema no município que precisava ser sanado e o projeto referido passava a ser uma peça fundamental nessa tentativa de mudar a imagem do município e começar a inventá-lo como um espaço de desenvolvimento, quebrando com as imagens negativas que secularmente eram construídas para região e, a ovinocaprinocultura passava a ser o eixo aglutinador dessa proposta de desenvolvimento municipal.

Ainda nas palavras de Arnaldo Júnior

Dentre os programas que nós definimos com grande prioridade foi o de incentivo a ovinocaprinocultura – caprinos e ovinos em toda extensão da cadeia produtiva - então nós começamos a lançar um olhar muito dedicado tanto na questão da produção do leite, da carne, da pele e além desses três aspectos nós passamos a olhar e trabalhar o próprio segmento, o animal, o bode, e toda a sua relação com o homem da região como sendo também um produto turístico. Então passamos a observar o segmento da ovinocaprinocultura em

⁷⁹ Entrevista de Arnaldo Júnior Farias Dôso, concedida ao autor no dia 23.12.09. Atualmente é professor, consultor na área de gestão de políticas públicas e desenvolvimento local e regional, graduado em Ciências Humanas e Letras, tendo sido prefeito do Município de Cabaceiras, na Paraíba entre 1997 e 2004, Secretário de Turismo do Estado da Paraíba e ganhador do Prêmio Prefeito Empreendedor em 2003.

quatro dimensões: carne, leite, pele e produto turístico.⁸⁰

Nota-se no primeiro trecho que o informante precisou instituir uma campanha de impacto e depois que isso foi realizado era importante criar uma outra possibilidade de aceitação de campanha e, nesse sentido, foi criado no de 1999 uma festa: a Festa do Bode Rei, que entre outros objetivos tinha o de inventar Cabaceiras e seus respectivos distritos, como e de Ribeira, como a terra do bode, do artesanato, da produção cinematográfica, da gastronomia "bodística", da tradição, enfim, a cidade passa a ser vista de uma forma diferenciada.

Criada em 1999, a "Festa do Bode Rei", ainda hoje projeta o município de Cabaceiras no sentido econômico, cultural e social. A festa é realizada em meio a um cenário de antigos castelos, com muradas reais, praça e a residência de sua majestade, o bode. Além dos diversos momentos, e de uma extensa quantidade de pequenos movimentos, durante o evento, o bode é coroado como rei dos animais do Cariri por sua importância na economia da região e pela sua capacidade de resistência e adaptação à seca.

A cidade possui o terceiro maior rebanho da Paraíba, com cerca de 20 mil cabeças, distribuídas por cerca de 400 caprinocultores (se levar em consideração a formação da família em torno de quatro pessoas, pode-se supor que apenas a criação envolve, diretamente, 25% da população do município).

A festa se constitui num grande festival de animais, produtos, serviços e cultura, ligados ao mundo dos caprinos e ovinos que atrai turistas da Paraíba, dos estados vizinhos e distantes e até do exterior. A festa acontece em quatro partes distintas interligadas entre si: Parque do Bode Rei, onde é realizada a expofeira de animais, produtos e serviços da caprinovinocultura, com desfile e exposição de animais (julgamento de raças); Arraial do Bode Rei, ambiente destinado à exposição do artesanato; Praça de Alimentação (espaço da gastronomia regional, também chamada de "culinária bodística", com iguarias como pizza, hambúrguer, buchada, linguiça, almôndega, carne de sol de bode); Amostra de bens culturais com companhias de danças, quadrilhas, forró pé-de-serra, "bumba-meu-bode" e a Praça do Bode Rei, o lugar onde acontecem os *shows* e as apresentações musicais. A importância deste evento é representada pelo fato de a cidade, com menos de cinco mil habitantes, receber quarenta mil visitantes em

⁸⁰ Entrevista de Arnaldo Júnior Farias Dôso, concedida ao autor no dia 23.12.09

apenas uma semana.

É claro que a intenção do gestor não era somente de instituir a festa. Como objetivo desse trabalho, concentramos nossa atenção, principalmente, no fato de a festa recriar a ideia de que aquela parcela de território do Cariri era um local de tradição e dentro dela havia um aspecto bastante peculiar: a das práticas artesanais no couro.

No final da década de 1990, a atividade coureira estava em declínio. Os curtidores e artesãos afirmavam que da forma como estavam produzindo perdiam espaço para os mercados. Dentro dessa ação de priorizar e valorizar o segmento coureiro foi incentivado um processo de cooperativismo e de associação na região. Criar cooperativas foi a principal ideia das instituições e sujeitos envolvidos (prefeitura e artesãos num primeiro momento) e a partir daí houve uma catálise muito grande de parceiros que foram estratégicos a exemplo do próprio SEBRAE, Governo do Estado, através da Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Indústria e Comércio, a GTZ⁸¹ (Órgão de cooperação do governo Alemão), Centro de Tecnologia do Couro e do Calçado Albano Franco – CTCC e UFPB (Universidade Federal da Paraíba). Todos começaram a se voltar e reconhecer que aquelas atividades eram importantes do ponto de vista da geração de emprego e renda, do desenvolvimento econômico e, sobretudo social e como consequência dessa ação compartilhada passou-se a empreender um processo de capacitação para os artesãos e curtidores de couro. Além do processo de capacitação foi desenvolvido também um conjunto de ações tanto do ponto de vista da promoção de cursos como no investimento em infraestrutura, do *marketing*, do *designer*, do processo de comercialização e do próprio processo de cooperativismo e, aquilo que era uma atividade muito incipiente no município passou a ser um símbolo do desenvolvimento econômico e social da cidade: a atividade de curtimento, e principalmente, a transformação das peles bovinas e caprinas em produtos variados de artesanato deu a Cabaceiras e sobretudo, a Ribeira um destaque extraordinário

⁸¹ A GTZ, Cooperação Técnica Alemã, foi criada em 1974 com o objetivo de gerenciar os projetos de cooperação técnica. É responsável pela implementação da contribuição alemã, por delegação do Ministério Federal de Cooperação Econômica e Desenvolvimento (BMZ). A Cooperação Técnica constitui um instrumento de aprendizagem conjunta, a partir do apoio a iniciativas inovadoras de desenvolvimento empreendidas por instituições e organizações brasileiras. A contribuição alemã visa a fortalecer essas iniciativas por tempo limitado, até que os beneficiados alcancem uma situação que lhes permita o desenvolvimento sem aportes externos. Em Ribeira de Cabaceiras, a GTZ começou a atuar no ano de 1998 quando da criação da ARTEZA. Para mais informações das ações da GTZ acesse o site www.gtz.org.br/brasil/inter_bra.htm.

tanto estadual quanto nacionalmente. O comércio formal regularizou as vendas. O artesanato aumentou o faturamento e a quantidade de artesãos. Hoje são mais de 100, produzindo artesanato em couro, madeira, tecido, cordão, flores, fuxico etc. Tais resultados promoveram impacto positivo na arrecadação da prefeitura e a título de exemplo, o ISS arrecadado em Cabaceiras apresentou a seguinte evolução:

1996	R\$ 142,62
1997	R\$ 204,86
1999	R\$ 8.654,54
2000	R\$ 8.122,68
2001	R\$ 9.494,38
2002	R\$ 31.053,45
2003	R\$ 15.423,03

Fonte: Prefeitura Municipal de Cabaceiras

Nota-se que nos três anos que seguem 1999, houve um crescimento significativo na arrecadação do ISS – Imposto Sobre os Serviços e é claro que esses números também são reforçados não somente pela atividade artesanal no couro, mas no setor de artesanato como todo. Segundo Arnaldo Júnior, o setor de artesanato coureiro responde por cerca de 80% dessa arrecadação. Percebe-se também um aumento muito considerável do ISS se compararmos o ano de 1996 quando o imposto somava R\$ 142,62 para o ano de 2003 (último ano de gestão do prefeito) quando tal arrecadação aumentou em 7.711%, aproximadamente.

- CAPÍTULO 3 -

SOBRE QUANDO AS PESSOAS TRANSFORMAM-SE EM *TESOUROS HUMANOS VIVOS* OU *MESTRES DE ARTE* : NOTAS A RESPEITO DE MAURICIO MARÇAL E JOSÉ MESSIAS.

Como historiador, sempre tive uma curiosidade: de saber porque, como e em função de que alguns sujeitos – geralmente os mais velhos – eram considerados, e às vezes, chamados de mestres por outros que compartilhavam dos mesmos ofícios. Esses nunca foram institucionalmente, mas socialmente reconhecidos com tal. Além disso, queria compreender porque nas pequenas comunidades sempre apontava-se para alguns indivíduos como se eles fossem – deveriam ser – portadores da tradição ou de alguma riqueza discursiva que os colocassem em posições de respeitabilidade dentro das respectivas comunidades e percebemos isso quando dos primeiros contatos onde grande parte dos artesãos mais jovens não tinham muita disposição de falar sobre os seus ofícios, transferindo para os mais velhos esse *status*. Estes, é claro, passavam a se aproveitar desse lugar.

Sobre a segunda indagação começamos a perceber algumas respostas a partir das leituras referentes à história oral, bem como suas importâncias para a compreensão da memória e do mundo do trabalho, principalmente quando lidar com trabalhadores que são destituídos de alfabetização formal.

No momento em que optamos por fazer uso da técnica de entrevistas, sentimos a necessidade de dialogar também, com o arcabouço teórico-metodológico da História Oral. Passamos a problematizar a relação entre memória e identidades, bem como, os limites/potencialidades do uso da história oral.

Em relação a nossa primeira discussão, utilizamos as categorias explicativas de Maurice Halbwachs⁸², no sentido de fazer uma leitura dos testemunhos que fosse auxiliada pelo caráter dinâmico da memória coletiva e pela importância do indivíduo na construção dessas memórias. Observamos que ao recontar a história de suas vidas, esses indivíduos fornecem uma versão da história de seu grupo, e constroem narrativas sobre a história de seu ofício que tomamos como reinterpretações elaboradas ao longo do tempo, dependente do lugar social ocupado pelos narradores no momento em que essas memórias foram (re)visitadas. A partir dos

⁸² HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004. pp. 75-76

olhos do presente, esses artesãos narram a história de trabalho/vida dentro das suas oficinas, recuperando mudanças sociais e transformações, e seus testemunhos emergem como uma análise dessas mudanças, além de serem um esforço dos mesmos, para construir *o ser artesão* (se é que podemos falar nisso), no qual eles próprios - como aqueles que são intitulados "guardiões" do arquivo de memória dos ofícios - exercem o papel de mediadores entre as gerações e de transmissores do valor social atribuído ao seu saber fazer.

Para além da formação da memória, Halbwachs aponta que as lembranças podem, a partir desta vivência em grupo, ser reconstruídas ou simuladas. Podemos criar representações do passado assentadas na percepção de outras pessoas, no que imaginamos ter acontecido ou pela internalização de representações de uma memória histórica. A lembrança, de acordo com Halbwachs, "é uma imagem engajada em outras imagens". Ou ainda,

A lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada⁸³.

As lembranças podem ser simuladas quando, ao entrar em contato com as lembranças de outros sobre pontos comuns em nossas vidas, acabamos por expandir nossa percepção do passado, contando com informações dadas por outros integrantes do mesmo grupo. Por outro lado, afirma Halbwachs,

Não há memória que seja somente imaginação pura e simples ou representação histórica que tenhamos construído que nos seja exterior, ou seja, todo este processo de construção da memória passa por um referencial que é o sujeito. Nesse sentido, a memória individual não está isolada. Freqüentemente, toma como referência pontos externos ao sujeito. O suporte em que se apóia a memória individual encontra-se relacionado às percepções produzidas pela memória coletiva e pela memória histórica. A vivência em vários grupos desde a infância estaria na base da formação de uma memória autobiográfica, pessoal.⁸⁴

⁸³ Idem, *ibidem*, p. 75.

⁸⁴ HALBWACHS, Maurice. *Op., cit.*, p. 78.

Portanto, a memória apóia-se sobre o “passado vivido”, o qual permite a constituição de uma narrativa sobre o passado do sujeito de forma viva, mais do que sobre o “passado apreendido pela história escrita”⁸⁵.

Vale também salientar a importância, nos nossos estudos, dessa ideia latente de que a memória é entendida como um arquivo de experiências vividas pelo homem, criadas e recriadas nos seus espaços.

Para Ecléa Bosi, memória é recriação, é lembrança do tempo passado no presente, é um arquivo dialético de experiências. A autora vê na leitura do passado uma forma de reconfigurar o presente pelos sujeitos que vivenciam as histórias que o passado produz e traz para o presente. Diz ela:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista⁸⁶.

Le Goff também enfoca o valor da memória coletiva produzida nas cenas cotidianas para o processo histórico, escrevendo:

(...) a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todos pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção⁸⁷.

O referido autor, ainda aponta que a memória, analisada como prática

⁸⁵ Idem, *ibidem*, p. 75.

⁸⁶ BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

⁸⁷ LE GOFF, Jacques, *Memória. História e memória*. Tradução Bernardo Leitão. Campinas, SP: editora da Unicamp, 1996.

social age como uma espécie de substrato dentro desses espaços, como configuradores nos lugares das lutas sociais, contribuindo para a construção das identidades. Além disso, enfoca a importância da memória coletiva para a reconstrução e também para a preservação do passado e, nesse sentido, é essa memória que assegura a sobrevivência dos grupos no presente. Sobre isso ele afirma:

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória coletiva escrita ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória. (...) A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens⁸⁸.

Tivemos também uma preocupação com relação aos limites/potencialidades da História Oral. Para nortear nosso trabalho, utilizamos a obra de Antonio Torres Montenegro⁸⁹, que traz à tona alguns dos limites em relação à utilização da oralidade. Sobre essa questão, o referido autor nos coloca que o “entrevistado não tem obrigação de preencher as lacunas, estabelecer elos entre os fragmentos ou corresponder a projetos de pesquisadores ciosos de seu labor acadêmico”.⁹⁰ Nesse sentido, percebemos nas falas dos entrevistados que eles desejavam possuir o domínio da situação e que, por sua vez, nós procurávamos ouvi-los, para que depois pudéssemos moldar os testemunhos, colocando as perguntas e, conseqüentemente, reagindo a algumas respostas de acordo como os interesses propostos na nossa pesquisa.

Um dos pontos positivos em ter utilizado a História Oral foi que ela nos permitiu a possibilidade de rememorar várias marcas de vida dos artesãos. Nesse sentido, nos foi possível acessar as histórias de populações/indivíduos que não têm

⁸⁸ LE GOFF, Jacques, Memória. História e memória. Tradução Bernardo Leitão. Campinas, SP: editora da Unicamp, 1996.

⁸⁹ MOTENEGRO, Antonio Torres. *História Oral, caminhos e descaminhos*. In: Revista Brasileira da História. São Paulo, 1993, V.13, n° 25/26.

⁹⁰ Idem, *ibidem*, p. 56

domínio da escrita, visto atuarem, sobretudo, no campo da oralidade. Muitas dessas memórias constituem pontos de vista localizados à margem da história oficial, considerando as limitações dessa ao se restringir à concepção Positivista de fonte, enquanto constituída apenas por materiais escritos. Por outro lado, através deste esforço de pesquisa e da constante utilização de registros de depoimentos, a História Oral permite construir uma imagem do passado que consideramos ser, também, abrangente e dinâmica.

Segundo Pollak⁹¹, a História Oral ao privilegiar a análise dos excluídos, das minorias, tem ressaltado a importância das memórias subterrâneas, que, ao criarem seu processo de subversão no silêncio, terminam aflorando em momentos de crise, e, assim, o longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. A História Oral possibilita que indivíduos pertencentes as categorias sociais, geralmente excluídas da história oficial, possam ser ouvidos, deixando registradas, para análises futuras, suas próprias visões de mundo e, por conseguinte, aquela do grupo social a que pertencem.

Tal técnica permite que façamos o registro de memórias vivas, (representações), de uma comunidade, de uma família, de uma pessoa. É esta sua natureza que lhe confere o fascínio e a singularidade, visto que efêmeros são os gestos, as expressões, as inflexões da fala, os sentimentos, ou seja, as linguagens do corpo e da alma, na altura em que se usam e se trocam dentro de um sistema de relações sociais e culturais. A sua força vem da sua subjetividade, e o seu poder do interesse do narrador que traz à tona uma narrativa de experiências de acordo com os vários interesses que ele carrega no presente, no momento da entrevista. A História Oral é o registro da transmissão do conhecimento feita através da sutileza da língua falada. E, por mais que aqueles artesãos afirmassem, no início de suas falas, que “não sabiam contar histórias pois eram analfabetos”⁹², percebemos todo um conjunto de representações e de sensibilidades com relação ao seu saber-fazer: da sua arte.

⁹¹ POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.2, n° 3, 1989.

⁹² Percebemos que esse discurso foi comum no nosso campo amostral o que nos fez observar que os entrevistados construíam uma imagem para si que era a de serem analfabetos e não conhecerem a escrita e, que os colocava como pessoas que não teriam possibilidades de (re)contar as suas próprias histórias. Por outro lado, percebemos que os mais antigos artesãos sentiam-se muito mais à vontade nas entrevistas do que os artesãos-aprendizes.

A partir do exposto, ao iniciar nossas pesquisas, no início do ano de 2009, chamou nossa atenção o fato – por isso as preocupações descritas no início deste capítulo – de que toda vez que fomos ao campo, pesquisar, conversamos com dois artesãos⁹³ : um da sede do distrito e outro da do sítio Tanques (distante 11 km da sede): o Sr. José Messias e o Sr. Maurício Marçal⁹⁴, respectivamente.

Antes de qualquer referência sobre os mesmos uma coisa sempre nos chamava a atenção quando dos nossos contatos na comunidade, ao indagar os artesãos Josefa Claudiane e Jeremias Farias⁹⁵ – que, num primeiro momento, eram nossos elos com os artesãos –, bem como outros populares sobre quem seria o primeiro artesão que poderíamos realizar uma entrevista, eles nos apontaram sempre os nomes de Messias e Maurício. Na comunidade, são vistos como Mestres.

⁹³ Classificação segundo o SEBRAE, da forma de organização do trabalho que executamos partícipes do artesanato: a) **Mestre artesão** - Indivíduo que se destacou em seu ofício, conquistando admiração e respeito não somente de seus aprendizes e auxiliares artesãos, como também dos clientes e consumidores. Sua maior contribuição é repassar, para as novas gerações, técnicas artesanais e experiências fundamentais de sua atividade; b) **Artesão** - É o que detém conhecimentos técnicos sobre os materiais, ferramentas e processos de sua especialidade, dominando todo o processo produtivo; c) **Aprendiz** - É o auxiliar das oficinas de produção artesanal, encarregado de elaborar partes do trabalho e que se encontra em processo de capacitação; d) **Artista** - Todo artista deve ser, antes de tudo, um artesão, no sentido de dominar o "saber fazer" de sua área de atuação. Desenvolve em seu trabalho uma coerência temática demonstradas em seu compromisso de criar sempre coisas novas e ir além do já conhecido; e) **Núcleo de produção familiar** - A força de trabalho é constituída por membros de uma mesma família, alguns com dedicação integral e outros com dedicação parcial ou temporária. A direção dos trabalhos é exercida pelo pai ou pela mãe (dependendo do tipo de artesanato que se produza), que organizam os trabalhos de filhos, sobrinhos e outros parentes. Em geral não existe um sistema de pagamentos pré-fixados, sendo as pessoas remuneradas de acordo com suas necessidades e disponibilidade de um caixa único; f) **Grupos de produção artesanal** - Agrupamentos de artesãos atuando no mesmo segmento artesanal ou em segmentos diversos e que se valem de acordos informais, como aquisição de matéria-prima e/ou de estratégias promocionais conjuntas e produção coletiva; g) **Empresa artesanal** - São núcleos de produção que evoluíram para a forma de micro ou pequenas empresas, com personalidade jurídica, regida por um contrato social. Como quaisquer empresas privadas, buscam vantagens comerciais para continuar a existir. Empregam artesãos e aprendizes encarregados da produção e remunerados, em geral, com um salário fixo ou uma pequena comissão sobre as unidades vendidas; h) **Associação** - Uma associação é uma instituição de direito privado sem fins lucrativos, constituída com o objetivo de defender e zelar pelos interesses de seus associados. São regidas também por estatutos sociais, com uma diretoria eleita em assembléia para períodos regulares; i) **Cooperativa** - As cooperativas são associações de pessoas de número variável (não inferior a 20 participantes) que se unem para alcançar benefícios comuns, em geral, para organizar e normalizar atividades de interesse comum. O objetivo essencial de uma cooperativa na área do artesanato é a busca de maior eficiência na produção com ganho de qualidade e de competitividade em virtude da redução de custos na aquisição de matéria-prima, no beneficiamento, no transporte, na distribuição e venda dos produtos.

⁹⁴ Mauricio Marçal de Farias, 68 anos é um dos artesão antigos da localidade. Mora no sítio Tanques, 11 km de Ribeira e é especialista na confecção de roupas de Couro. A roupa é composta basicamente de perneira, gibão ou paletó, avental e luvas.

⁹⁵ Jeremias Farias é artesão vinculado à ARTEZA. Com idade de 27 anos, trabalha com a modelagem das bolsas produzidas pela cooperativa e também é o responsável por ciceronear os turistas que pretendem visitar os oficinas e curtumes da localidade.

3.1. As Oficinas tradicionais de Messias e Maurício: o distanciamento com os programas.

Mas embora reconhecendo ali um saber que precede os eruditos, procuram [os observadores] destacá-lo de sua linguagem “imprópria”, inverter em um discurso “próprio” a expressão errônea das “maravilhas” que já estão presentes nos inúmeros tipos de saber-fazer cotidianos. Todas essas Gatas Borralheiras, a ciência ela há de transformá-las em princesas⁹⁶.

Micheal de Certeau

A epígrafe escolhida retrata bem nosso olhar ao chegar num primeiro momento às oficinas artesanais com a do Sr. Messias no centro de Ribeira e a de Maurício no sítio Tanques – distante aproximadamente 11 km de Ribeira – que é o de ver nas oficinas locais de tradição, e isso talvez aconteça pois, nosso olhar acadêmico não queira ver nesses espaços locais de “maravilhas”, como acima foi ressaltado.

As oficinas domésticas são vistas por nós como espécies de Corporações de Ofício no sentido de que encontramos, nas mesmas, a presença de mestres e aprendizes. São nesses espaços que as práticas se reproduzem para várias gerações, mediante a transmissão oral, com seu repertório de narrativas e regras que são exemplares e ajudam na perpetuação da ideia do *ser artesão*. Nesse sentido, diz E. P. Thompson: “o mesmo acontece com os ofícios que não têm um aprendizado formal. Com a transmissão dessas técnicas particulares, dá-se igualmente a transmissão de experiências sociais ou da sabedoria comum da coletividade”.⁹⁷ Ao entrar em contato com o mundo dos ofícios nas referidas comunidades, percebemos que na transmissão dessas técnicas, o elemento que mais pesava era aquele relativo ao fato de quem carregava maior carga de experiências.

Aqui vale uma descrição pormenor dessas oficinas.

Quando chegamos à oficina de Maurício fomos recepcionados com um grito maternal de: “ - *espere ai que eu vô amarrar o cachorro! Num entre não se não ele lhe mata*”. Era sua esposa tentando proteger o visitante. Ao entrar na pequena

⁹⁶ Michel de Certeau fazendo um comentário sobre as oficinas artesanais. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano - as artes de fazer*. 5ª. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000

⁹⁷ THOMPSON, E. P. *Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

oficina – pequeno espaço de no máximo 4mX4m, nos apresentamos a Maurício que se encontrava no centro da oficina com um facão em mãos e amolando uma peça de couro. Em sua frente, o filho mais velho, cortando tiras de couro para fazer chinelas e sentado ao chão o filho mais novo, molhando as tiras de couro a fim de marcá-las com pregos. *Bater no couro* é um conceito utilizado pelos artesãos e diz respeito ao fato de desenhar alguns arabescos para que os chinelos fiquem *mais bonitos*. No teto, as tiras do couro desciam dos caibros e davam uma sensação de que estavam ali há um bom tempo e só depois que entendemos quando o artesão mestre falou que nasceu *nas garras do couro*. São duas imagens cristalizadas: nascer nas garras do couro ou nascer agarrado ao couro? Talvez as duas imagens refletissem a ideia de que o mesmo artesão estava no trabalho coureiro há um tempo considerável e que remetia a sua infância pelo fato de o trabalho no couro ser uma atividade que remetia à memória secular daquela família. Em relação a isso, Maurício, afirmou:

aprendi com meu pai... ele aprendeu bem dizer por ele mesmo... eu comecei com a idade de 15 anos e já to com 68, faz um bocado de anos (risos)...⁹⁸

Quanto a sua especialidade, que consiste na confecção de roupas completas de vaqueiro que compreende um terno (ou gibão), guarda peito, avental, perneira e luva, o artesão fala

já tenho muita rôpa espalhada nesse mei de mundo... boa Vista de Santa Rosa, Rio Grande do Norte, Maranhão, Rio Grande do sul, tenho espalhado rôpa que não é brincadera... aqui só que sabe fazer rôpa sou eu... os outro faiz, mais é muito mal feito⁹⁹

Uma das reflexões iniciais que fazemos a respeito das primeiras conversas que tivemos com o mestre Maurício, é que ele aproveitava-se desse lugar de um dos artesãos mais velhos e antigos da localidade. Esse lugar da experiência tão defendido por E.P.Thompson quando afirma que a *experiência humana, portanto, expressa o que há de mais vivo na história*¹⁰⁰ ou quando afirmava que *não são as*

⁹⁸ Trecho da entrevista concedida ao autor, ao dia 19.01.09 pelo Sr. Maurício Marçal de Farias

⁹⁹ Trecho da entrevista concedida ao autor, ao dia 19.01.09 pelo Sr. Maurício Marçal de Farias

¹⁰⁰ BEZERRA, Holien Gonçalves. *E.P. Thompson e a teoria na história*. In: REVISTA PROJETO HISTÓRIA. Diálogos com E.P.Thompson. São Paulo, PUC-SP, 1981, p. 120.

*estruturas que constroem a História. São as pessoas carregadas de experiências*¹⁰¹. Essa experiência trazida pelo artesão construía no mesmo uma necessidade de promoção do seu saber-fazer.

Lembramos mais uma vez a noção de “**experiência**”, destacada por E. P. Thompson, que é por nós utilizada, pois acreditamos que contribui para uma melhor compreensão da ação dos sujeitos (no caso, os artesãos) na história e, conseqüentemente, na comunidade. Tal termo está ausente em algumas outras obras e trazê-lo à tona é permitir trazer a cena homens e mulheres como sujeitos e atores principais do processo histórico. Sobre isso, afirma Thompson:

O que descobrimos (em minha opinião) está num termo que falta: a experiência humana. É esse exatamente o termo que Althusser e seus seguidores desejam expulsar, sob injúrias do clube do pensamento, com o nome de empirismo¹⁰².

Thompson encontrou na escolha de narrativas de **experiência** a solução prática para analisar comportamentos, condutas e costumes na sua relação com a cultura - na realidade com culturas específicas – com conteúdos de classe, histórica e geograficamente datados - a classe operária ou os trabalhadores rurais na Inglaterra do século XVIII e do início do XIX.

É claro que o conceito thompsoniano acima citado pode ser utilizado para a compreensão de alguns aspectos como por exemplo a ideia de termos, no campo da opinião popular a ideia de que os artesãos mais importantes de Ribeira eram os acima citados.

Voltando nossa discussão em torno de Maurício, é curioso perceber que mesmo não estando vinculado à ARTEZA (cooperativa), ele mostra em trechos de sua fala um desejo de promover a sua arte principalmente no que diz respeito à confecção de roupas para os vaqueiros. A necessidade de afirmação como o melhor artesão desse ramo foi latente como visto nas falas

Por aqui só tem eu... somente. Ronaldo viu um terno que Adalto fez semana passada e ele disse que foi o presepe mais feio que viu no mundo... porque o gibão, o paletó, tem que ficá bunito no corpo e o

¹⁰¹ BEZERRA, Holien Gonçalves. *E.P. Thompson e a teoria na história*. In: REVISTA PROJETO HISTÓRIA. Diálogos com E.P.Thompson. São Paulo, PUC-SP, 1981, p. 120.

¹⁰² THOMPSON, E. P. *A Miséria da teoria*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p. 182.

dele ficou armado assim feito um espantalho prá assombrá
passarim¹⁰³

E em dois momentos da entrevista ele ressaltou exemplos de como a sua arte tem um refino, quando exemplificou que tinha visto na Rede Record de Televisão um apresentador¹⁰⁴ vestido com um terno gibão confeccionado por ele. Disse assim: “Eu fiz um pra o minino da televisão... quando ele vestiu ficou a coisa mais linda do mundo e um dia desses entrevistaram ele vestido daquele terno”¹⁰⁵.

Percebemos também que há tensões quando as pessoas não associam as manufaturas aos seus verdadeiros donos - um outro ponto encontrado na fala de Maurício é a necessidade que o mesmo mostrou de que os melhores ternos fossem associados a ele.

Aconteceu no ano de 2008, quando da mostra de uma feira de artesanato – que o informante não soube afirmar qual o nome – na cidade de João Pessoa. Nessa ocasião um artesão de nome Zé Pombo, de Cabaceiras expôs uma roupa de vaqueiro como se tivesse sido de sua autoria. Quem havia confeccionado a roupa tinha sido Maurício e quando ele soube foi pedir satisfações. Assim ele narrou o episódio:

Ele num sabe nem como é que se corta uma rôpa... eu quem fazia a rôpa pra ele e foi quando Irenaldo chegou lá em João Pessoa tava o nome ‘Zé Pombo, o maior artesão de rôpa do cariri’ e ai Irenaldo disse a mulhé : - Você tem que tirar esse nome de Zé Pombo daí... e a mulher disse porque... e Irenaldo disse: - Essa rôpa é dum minino de Ribeira, que trabalha lá e o nome dele é Maurício Marçal de Farias o verdadêro artesão de rôpas¹⁰⁶

E quando Maurício encontrou Zé Pombo, segundo afirmou na entrevista, desabafou:

Eu cheguei pra Zé Pombo, no dia da feira e disse assim: - ô Zé Pombo, como é que tu vai colocar teu nome ein... e se chegasse uma pessoa aqui e mandasse tu cortá uma rôpa, porque tu num sabe... apenas Zé Pombo, você faz um chapéu que não sabe fazer.... se eu vinhesse aqui trabaiá mais você eu vinha pra lhe ensinar você fazer chapéu, porque você não sabe fazê chapéu Zé

¹⁰³ Trecho da entrevista concedida ao autor, ao dia 30.01.09 pelo Sr. Maurício Marçal de Farias

¹⁰⁴ O apresentador que Maurício faz referência é o biólogo Richard Rasmussen, que dirige o Programa “Selvagem ao Extremo”, dentro do Jornal Record News.

¹⁰⁵ Trecho da entrevista concedida ao autor, ao dia 30.01.09 pelo Sr. Maurício Marçal de Farias

¹⁰⁶ Trecho da entrevista concedida ao autor, ao dia 30.01.09 pelo Sr. Maurício Marçal de Farias

Pombo... de jeito nenhum, e você é um dos maiores cambubêros daqui do Cariri... você num sabe fazer nem um chapéu¹⁰⁷

Estavam em jogo questões básicas, a exemplo da identificação e especialidade do artesão com suas respectivas criações, pois Maurício é especialista em roupas de vaqueiro, por mais que ele repita *que qualquer coisa que você mandar eu fazê em couro eu sei fazer*; e Zé Pombo é um especialista em fazer apenas o chapéu de couro, que segundo o próprio Maurício, ao lhe abordar, dizer que *você num sabe fazer nem um chapéu*.

Percebemos que Maurício também sente certa tristeza pelo fato do seu filho mais velho não se interessar pela atividade de produção de roupas. Samuel, de 30 anos confecciona sandálias, mas só como uma espécie de *passatempo*, segundo as palavras de seu pai. O desejo de ver perpetuar o saber no filho mais velho é tão latente que no momento da entrevista ele diz ao filho:

no momento que eu fechá os olhos tem que ficá um pra tomá conta dos outros... e que eu tô vendo que o que tem condição de tomar conta dos outros é você... você tem que se interessá... se interesse Samuel... olhe moço... deu uma tristeza quando ele disse que achava melhor pegar uma empreitada de arrancar toco no roçado do que trabaiá de artesão aqui... pode uma coisa dessa?

Percebe-se que esse discurso também legitima a necessidade de perpetuação do nome do artesão. Lá na frente, o filho Samuel poderia ser rebatizado nos círculos sociais da arte popular como *Samuel filho de Maurício (ou Samuel de Maurício), artesão de roupas*.

A manutenção desse "espírito" do passado, que é o lugar da tradição, pressupõe um centro em torno do qual elementos se movimentam sem, necessariamente, alterar qualquer configuração. E é aí que vai se dar a determinação de uma identidade para a Comunidade, em torno desse centro paradigmático da tradição, legitimador de relações e laços. O futuro não traria a continuação da tradição. Portanto, era preciso valorizar o passado familiar, ou ainda, valorizar aquele que era depositário da tradição: o mestre. Talvez esse possa ser o viés explicativo para as palavras que iniciam o nosso texto – Seu Messias e Maurício como homens *orgulhosos*. Orgulhar-se do ofício seria uma possibilidade

¹⁰⁷ Trecho da entrevista concedida ao autor, ao dia 19.01.09 pelo Sr. Maurício Marçal de Farias

de vê-lo sendo perpetuado ante a reinvenção das práticas tradicionais promovidas, em parte, pela globalização? Continuar fazendo as roupas de vaqueiro sem um atrelamento aos programas institucionais ou estatais seria uma forma de resistência ao modelo de artesão que ora se configura no início do século XXI ? Está na oficina, tentando passar o ofício para os filhos é uma forma de conseguir perpetuar o ofício dentro da família, já que a mesma tradicionalmente viveu e vive da arte?

Outra oficina que nos chamou atenção foi a de Sr. José Messias.

Localizada no centro de Ribeira, na oficina, Messias diz ser especialista em coronas, mas todo tempo enfatiza que sabe fazer qualquer artefato que lhe encomendarem. Nas entrevistas vimos sempre selas, cabeçadas, arreios, maletas para ferramentas e outro tanto de artefatos que tinham sido encomendados ao artista.

Com 70 anos de idade, Messias é aposentado e diz que está fazendo os artefatos como um passatempo. Nas entrevistas, ele não parava de trabalhar nas peças e colocou-se sempre à disposição para responder qualquer pergunta.

Como a todos os entrevistados, nós começamos pedindo que eles falassem sobre como tinham começado o ofício, e ao tratar do mesmo, o Sr. Messias nos fala com um grande orgulho sobre o fato de ser artesão.. Na comunidade ele é conhecido como o artesão mais antigo, e como ser antigo confunde-se com ser tradicional é portanto carregado de significados simbólicos, o seu lugar é sempre enfatizado. Percebemos na nossa primeira conversa que Sr. Messias aproveitava-se desse lugar instituído a partir das falas cotidianas das pessoas que viviam na comunidade e, portanto, essa representação foi aparecendo nas primeiras palavras de sua fala quando dizia que:

Nessas redondeza só quem sabe fazer corona sou eu” (...) “eu tô com 70 anos e não vi aqui esses minino nenhum sabê fazer corona, só eu e uma irmã minha que mora numa casa de alpendre ali e se chama Nanci, é que sabe cortá, custurá e fazer aqueles desenho **só nós (grifo nosso)** ¹⁰⁸.

Ou ainda:

¹⁰⁸ Trecho da entrevista concedida ao autor, ao dia 12.10.09 pelo Sr. José Messias.

Hoje o ramo meu, daqui dos mais velho é isso aí: corona. Era quem andava o povo à cavalo precisa de uma corona. Que é pru mode num molhá a bolacha, o açúcar... a corona bota em cima da sela... serve também pru povo que vai pra fera e tráiz pouco troço... as corona vinha cheia de açúcar, café, bolacha e servia pra não molhá.¹⁰⁹

Nesse sentido, salientamos que é assim que ele consegue se representar frente à entrevista: a todo instante as falas de Sr. Messias convergem para a ideia de que **só ele** (grifo nosso) consegue, naquela localidade, manter as principais técnicas para decoração (desenhos, formas geométricas e pontos de costura) de alguns artefatos, como as selas e coronas para cavalos, por exemplo. Coloca-se como o único que sabe fazer, de forma artesanal, as tais coronas. Noutro momento da entrevista ele enfatiza:

Tem gente que diz que vai fazer corona pra guardar porque quando eu morrer aí o cabra diz que agora não tem mais ninguém que faça... hoje, eu faço pouca corona. Esse ano mermo, ali em Campina, mandaro fazer uma corona num armazém e quando fui entregar fique assustado porque era um pega pega na corona... todo mundo se admirando e o home do armazém ligou pra o dono e disse venha buscá senão o povo vai acabar com a corona. Todo mundo puxando de um lado pru outro de tão bonita que era a corona¹¹⁰.

Ele ainda reforça essa característica de beleza e fineza na sua arte quando diz que “mermo quando num compra pra butá em animá, compra pra butá em exposição de tão bonita que são as coronas que eu faço”¹¹¹.

É interessante perceber, que nos tempos atuais, a compra das coronas passam a ser raras, pois a utilização de animas e, conseqüentemente, dos artefatos passam por um momento de quase extinção porque os respectivos muares estão sendo substituídos pelas motocicletas, que não precisam das selas, arreios etc. Messias fala com uma certa angústia dessa imagem das motos colonizando o sertão quando relembra:

Era tudo cavalo antes. Hoje é tudo de moto. Antes quando o cabra chegava do sul a primeira coisa que ele fazia era prepará um burrego, comprá um burro, entende e depois a outra coisa que mandava fazê era uma corona. Agora não, o cabra ganha um

¹⁰⁹ Trecho da entrevista concedida ao autor, ao dia 12.10.09 pelo Sr. José Messias

¹¹⁰ Trecho da entrevista concedida ao autor, ao dia 12.10.09 pelo Sr. José Messias

¹¹¹ Trecho da entrevista concedida ao autor, ao dia 15.04.10 pelo Sr. José Messias

dinheirim e quando vê compra logo uma moto. Num pode... eu gosto sabe de quê ? quando chove... nesse barro vermei fica tudo levando queda nas moto... eu acho é bom... dê valor a animá não dotô!¹¹²

Um outro elemento no discurso de Seu Messias é o apego que tem ao seu ofício e a forma como o realiza, tornando-se, a nosso ver, como a marca principal de identificação de sua família. A fala dele destacou também a relação: **bisavô – avô – pai – ele**. Tal relação foi entendida por nós como uma prática perpetuada pelas gerações, inicialmente como uma forma de sobrevivência frente a alguns problemas naturais da própria região como, por exemplo, a seca, e a impossibilidade de se praticar a agricultura. Criar-se “na arte” era uma possibilidade de vida/sobrevivência.

Em relação a isso ele comenta:

Comecei com meu pai... nasci e me criei vendo papai trabalhá na arte do couro. Manta, corona, cinturão... a gente trabaiaava direto. Eu nasci dentro das garra do couro... toda vida a oficina era na minha casa... era na sala onde a gente trabaiaava... quem começou foi minha tataravó. Ela chamava Antonia Marçá (véa Totonha). Ela trabaiaava fazendo corona e rôpa de couro e passou para uma filha chamada Paulina Faustino e depois pra mamãe que quando caso com papai disse: - Joaquim, vamos fazê corona que Sebastião Amaral vem de São Mamede e gosta muito de comprá... e papai começou e eu aprendi com ele, tá vendo¹¹³.

Ou seja, na fala de Messias percebemos essa necessidade de falar da tradição familiar da arte do couro.

No caso de Sr. Messias era diferente. A tradição estava estacionando com ele e aquele modelo discutido anteriormente estava se deteriorando e, por isso, o mesmo, colocava-se como porta-voz de uma tradição secular que, por um lado, enfraquecia-se pelo fato de não haver um mercado consumidor para os seus artefatos e, por outro, se esfacelava, pois seu saber não iria se perpetuar. Era a quebra do modelo, da tradição e do costume em comum. Restava ao nosso informante apenas a memória, ou ainda, o apego ao passado. Em relação a essa problemática, afirma Henry Rousso:

A história tem sido quase sempre uma história das feridas abertas pela memória, não sendo no fundo senão uma manifestação, entre outras, das interrogações atuais e palpitantes sobre certos períodos

¹¹² Trecho da entrevista concedida ao autor, ao dia 15.04.10 pelo Sr. José Messias

¹¹³ Trecho da entrevista concedida ao autor, ao dia 15.04.10 pelo Sr. José Messias

que "não passam": se admitirmos que a história dos historiadores é apenas uma das formas de expressão da memória coletiva, apenas um dos vetores pelos quais se transmite e se reconstrói o passado [...]”¹¹⁴.

A memória, seja ou não como história da sociedade, tem o papel de nos libertar do passado¹¹⁵. Os estudiosos de história oral assinalam que a memória é uma atualização do passado ou a presentificação do passado e é também o registro do presente que permanece como lembrança. A memória pode ser considerada uma evocação do passado. É a capacidade que o homem possui de reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais.

A manutenção desse "espírito" do passado, que é a tradição, pressupõe um centro em torno do qual elementos se movimentam sem, necessariamente, alterar qualquer configuração. E é aí que vai se dar a determinação de uma identidade para a Comunidade, em torno desse centro paradigmático da tradição, legitimador de relações e laços. O futuro não traria a continuação da tradição. Portanto, era preciso valorizar o passado familiar, ou ainda, valorizar aquele que era depositário da tradição: o mestre. Talvez esse possa ser o viés explicador para as palavras que iniciam o nosso texto – Seu Messias como um homem *conversador*. Orgulhar-se do ofício seria uma possibilidade de vê-lo sendo perpetuado?

No caso do S. Messias, ele torna-se lugar da tradição e da experiência em sua própria dimensão do “eu” e nas representações que os demais indivíduos da comunidade fazem. Como nos lembra Walter Benjamin¹¹⁶, as experiências que passam de pessoa a pessoa se constituem em uma fonte onde todos os narradores embebedam-se, até porque, nessas narrativas, encontra-se uma significativa dimensão utilitária. Diz o autor sobre essas narrativas repassadas pelo contador: “Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa atitude pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida...”¹¹⁷.

¹¹⁴ ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996, p.93-102.

¹¹⁵ Idéia, por exemplo, presentes nos processos terapêuticos utilizados pela psicanálise. Necessidade de rememorar para organizar a base do “eu” indivíduo, permitindo articular-se na mediação entre a experiência vivida e o seu presente.

¹¹⁶ BENJAMIN, Walter. *O Narrador. consideração sobre a obra de Nicolai Leskov*. In: *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política - Ensaio sobre leitura e história de Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

¹¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 200.

Por isso, Benjamim utiliza a categoria de um **narrador conselheiro**. Um homem que sabe dar conselho e que é capaz de tirar dessas narrativas a sabedoria e envolver seus ouvintes nessas narrações, fazendo desse ouvinte, no ato de contar, o seu companheiro de história.

Benjamim fala também de um narrador enraizado no conhecimento popular. Ele se apresenta como um lapidador, que figura entre os mestres e os sábios. Aquele que, na sua arte de narrar, de dar conselho, fala sobre muitas coisas, como um sábio. Nada escapa de sua narração, devendo dominar um acervo de toda uma vida. Com tanta maestria, esse tipo de narrador no mundo de hoje, conforme Benjamim define, está cada vez mais difícil de se encontrar, pois o homem moderno vem ao longo de sua trajetória histórica desaprendendo a beber da sabedoria popular e, principalmente, a usar a voz como meio de transmissão desse saber. Além de proporcionar prazer ao ouvido, deve propor, através dela, as virtudes que venham a ajudar manter o laço social da comunidade. São eles que vão alimentar toda essa rede imagética dessas sociedades.

Messias pontua alguns eventos do passado, inclusive com aquele saudosismo que nos faz pensar que o mesmo desejaria uma possibilidade de retorno a esse mesmo tempo. Por exemplo, quando ele fala do auge na venda dos artefatos produzidos. Com relação a isso ele afirma:

No tempo antigo eu ia pra Boqueirão e Cabaceiras e levava um mói de corona pra vendê e trazia outras velhas pra remodelar. Isso era na Era da construção do açude de Boqueirão, em 1951... eu vendi muita corona nessa época de 1950... foi muita... eu vendia de carga de corona. Tinha uma turma de Boqueirão que comprava... tinha um rebanho de gente comprando e levando pra Pernambuco... eu comprava duzentos couros e com uma semana eu fazia tudo de corona e vendia pra Sebastião Amaral, Sizenando, Adelson de Santa Luzia, Dóro. Tudo comprava.¹¹⁸

Nesse sentido, podemos pensar em uma função que nosso principal informante teve: ele passa a representar com suas inúmeras falas um repositório do saber artesanal do couro em uma comunidade e, como defende a tradição, ele passa a ser uma espécie de “responsável” pela perpetuação desse saber. No caso do Sr. Messias, há uma angústia na sua fala em não ver sua tradição continuada quando diz que tem um filho que foi para a cooperativa, pois achava o trabalho na

¹¹⁸ Trecho da entrevista concedida ao autor, ao dia 15.04.10 pelo Sr. José Messias

oficina muito pesado. Ele ressalva, enquanto apontava para o seu filho: “*esse galego só quer saber de festa, de baile no clube de Cabaceiras. Não sabe fazer nada no couro (...) de vez em quando faz uma custurinha numa corona, mas só quando eu tô perto*”¹¹⁹.

3.2. Mauricio e Messias: poderiam estas pessoas transformar-se em patrimônio cultural?

Como esse trabalho tem como um dos eixos norteadores a interface artesanato e globalização, pensamos em algumas questões que, para nós, apresentam-se como de suma importância. Antes de qualquer coisa, é importante registrar alguns eventos acontecidos nos últimos vinte e cinco anos e que diz respeito a uma preocupação da ONU (Organização das Nações Unidas), por meio da UNESCO (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura), no que diz respeito à preservação do Patrimônio Imaterial ou Intangível.

A UNESCO define como Patrimônio Cultural Imaterial

as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural¹²⁰.

Ou seja, a partir dos anos 1990, aparentemente movidos por um certo temor da perda de algumas referências culturais, a UNESCO definiu como uma das suas ações prioritárias um amplo programa de valorização dos chamados mestres de artes, em diferentes ofícios e em diversas partes do mundo. Num primeiro momento criou um programa denominado Tesouros Humanos Vivos.

Uma das preocupações centrais da UNESCO, na criação de tal programa foi concentrar as ações nas tradições orais, música, dança e o saber-fazer do artesanato. As ações são norteadas em quatro pontos estratégicos: a) O da valorização das identidades culturais alicerçadas no Patrimônio Cultural Imaterial; b) No fomento à diversidade cultural; c) Na preservação dos elementos fundamentais

¹¹⁹ Trecho da entrevista concedida ao autor, no dia 12.10.10 pelo Sr. José Messias.

¹²⁰ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br> Acesso em 21 mar.2009

para o desenvolvimento humano durável e d) Na preservação e promoção das culturas tradicionais e populares como fontes de inspiração para a criatividade contemporânea. Nesse sentido, tem-se uma preocupação com o patrimônio, mas não no sentido de museificá-lo, mas como elemento dinâmico da cultura de um determinado povo ou sociedade.

Os Mestres da Arte, ou Tesouros Humanos Vivos – e nesse sentido, Mauricio e Messias, a princípio, poderiam assim ser denominados e registrados – seriam assim chamados pois encarnariam, no mais alto grau, as competências e técnicas necessárias para o andamento de certos aspectos da vida cultural de Ribeira de Cabaceiras. Eles, portanto, apresentavam-se como detentores de um conhecimento, que ao transmiti-los às gerações, tornavam-se mais importantes do que as coisas ou objetos que produziram.

Para reforçar a ideia, ao ler trechos da Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural da UNESCO, datado de 1972¹²¹, entendemos que caberia aos países membros a identificação, a salvaguarda, a conservação, difusão e proteção da cultura tradicional e popular por meio de registros, inventários, suporte econômico e introdução de seu conhecimento no sistema educativo, documentação e proteção à propriedade intelectual dos grupos detentores de conhecimentos tradicionais, e nesse sentido, vale ressaltar que em 4 de agosto de 2000, no Brasil, foi editado o Decreto n. 3551 que possibilita o registro do patrimônio imaterial pelo INRC¹²² (Inventário Nacional de Referências Culturais), mecanismo criado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) para identificar, documentar e registrar bens culturais de base territorial específica a fim de tombá-los.

Os bens que porventura forem selecionados para o registro, serão, igualmente aos bens materiais tombados inscritos em livros denominados Livro de Registro de Saberes (conhecimento e registro dos modos de fazer).

¹²¹ Para maiores informações sobre esse documento acessar o sítio <http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf> (acesso em 02.05.10)

¹²² INRC é um instrumento de registro e pesquisa que busca dar conta do processo de produção desses bens, dos valores neles investidos, de sua transmissão e reprodução, bem como suas condições materiais de produção. Vale salientar que, no Brasil, alguns desses saberes já são registrados. O primeiro registro cultural realizado pelo IPHAN foi relativo as formas de criação de panelas de barro, na região de Goiabeiras, no Espírito Santo. Como outros exemplos significativos desses registros também temos o inventário do acarajé no Livro dos Ofícios e Modos de Fazer, orientado para os modos de fazer, comer e entender o acarajé em diferentes localidades na área metropolitana de Salvador – cidade onde é consumido em escala massiva como alimento ritual e do cotidiano. Outro exemplo de registro é o da farinha de mandioca reuniu significativo volume de documentos e informações, tendo sido inventariados os modos de fazer os diferentes tipos de farinha a partir de pesquisas em Belém, no Pará.

Então, em que sentido essas informações se conformam com o nosso trabalho? Começemos com uma indagação: Poderia um trabalho como esse ter como consequência uma função social?

Essa pergunta apareceu na nossa pesquisa principalmente quando entramos em contato com as oficinas e as formas de produção de artefatos de Maurício Marçal e José Messias bem como, ainda na pesquisa, encontramos uma lei (LEI Nº 7.694 , DE 22 DE DEZEMBRO DE 2004), que institui, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro dos Mestres Artes – Canhoto da Paraíba (REMA-PB). Tal Lei considera como Mestres das Artes “a pessoa natural que tenha os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e a preservação da cultura tradicional popular do Estado da Paraíba”¹²³. Estas pessoas seriam, no nosso entender, tombadas bem como os seus saberes seriam registrados.

No Artigo 3 e 4 da referida Lei¹²⁴, coloca-se as seguintes possibilidades

Art. 3º Serão considerados os seguintes critérios, cumulativamente, para o processo de concessão do Registro dos Mestres das Artes – Canhoto da Paraíba (REMA-PB), na forma desta Lei:

- I – relevância da vida e obra voltadas para a cultura tradicional da Paraíba;
- II – reconhecimento público das tradições culturais desenvolvidas;
- III – permanência na atividade e capacidade de transmissão dos conhecimentos artísticos e culturais;
- IV – larga experiência e vivência dos costumes e tradições culturais;
- V – situação de carência econômica e social do candidato;

Art. 4º O Registro no Livro dos Mestres das Artes – Canhoto da Paraíba resultará, para a pessoa natural registrada, os seguintes direitos:

- I – diploma que concede o Título de Mestres das Artes – Canhoto da Paraíba;
- II – percepção de auxílio financeiro a ser pago mensalmente, pelo Estado da Paraíba, no valor correspondente a (02) dois salários mínimos

Nossa intenção é propor, como uma função social do nosso trabalho, um estudo mais aprofundado sobre as possibilidades de alguns artesãos de Ribeira de Cabaceiras – a exemplo de Mauricio Marçal e José Messias – como Mestres da Arte. É claro que um estudo dessa natureza é feito de minúcias e não pode ser

¹²³ LEI Nº 7.694/2000. Publicada no DOE nº 12.812, de 23 de dezembro de 2004

¹²⁴ LEI Nº 7.694/2000. Publicada no DOE nº 12.812, de 23 de dezembro de 2004

encarado de forma simplista, pois requer a intervenção de discursos e sujeitos autorizados pelos governos tanto em níveis estadual como federal.

Tal proposta é reforçada pela relevância que estes homens têm nos seus saberes, considerados como tradicionais, por remontarem às gerações anteriores, por estarem carregadas de significados simbólicos, bem como por estarem enraizadas num passado. A importância de um reconhecimento oficial para os artesãos supracitados também reside no fato de os mesmos ainda estarem em permanente atividade e capacidade de transmissão dos seus respectivos conhecimentos. É um reconhecimento público, por parte do Estado, do valor patrimonial de um bem cultural para que a famosa frase do poeta malinês, Hampaté Bah *“Quando morre um africano idoso, é como que se queimasse uma biblioteca”*, não seja vivenciada na nossa cultura.

– CONSIDERAÇÕES FINAIS –

Meu contato com o artesanato, ainda infante, deu-se através duas pessoas. Minha avó, a artesã Tereza Bezerra, que sentada no sofá da sala, enchia bonecas de pano com algodão e pintava seus rostos com tinta acrílica, delineando olhos, nariz e boca, numa típica cena da criação da Emília por Dona Benta, visto nos textos do Monteiro Lobato. Outra pessoa, o tio Rafael, que transformava peles em quadros com temas variados. Desde pequeno, além do cheiro dos tarecos com chá de boldo feitos por vó Tereza, sentia o cheiro do couro curtido, que algum tempo depois, quando estava pesquisando sobre o trabalho coureiro voltei a sentir, não como admirador, mas agora como estudioso. Não sabia de que um dia pudesse adentrar no mundo do artesanato, não como artesão, mas como um curioso e, conseqüentemente, um analisador das obras e de seus artistas.

Uma das propostas mais importantes desse texto foi promover uma reflexão sobre algumas representações e identidades que são constantemente (re)construídas dentro da temática do mundo do trabalho. Para isso, partimos da ideia de escolha de uma comunidade (Ribeira de Cabaceiras), para que, a partir dela, pudéssemos pensar sobre um dos elementos constitutivos da sua identidade: o ofício tradicional de artesanato em couro caprino.

Num mundo que cada vez mais se globaliza, refletir sobre o ofício tradicional e sobre profissões que estão em fase de transformação é, antes de tudo, uma proposta desafiadora, pois, na atualidade, convivemos com um paradoxo que se transmite pela prática recorrente em parte da sociedade, de que deve haver uma continuidade das tradições, dos ofícios tradicionais, pois eles possibilitam aos indivíduos entrarem em contato com algo que já foi extinto em várias regiões. Numa visão bem romantizada, essa porcentagem da sociedade elenca as tradições, e mais especificamente, os mestres artesãos como depositários de uma memória, de um determinado saber-fazer que vive em constante declínio ou mesmo extinção. No caso dos artesãos de Ribeira, percebemos que havia uma prática de junção de modernização e tradição. Há, portanto, caminhos da transformação e não de nostalgia, pois apesar de a tradição localizar-se no passado, ela dialoga com as

experiências sociais do hoje e do amanhã. De acordo com Canclini, “a reprodução das tradições não exige fechar-se à modernização¹²⁵”.

Outros setores dessa mesma sociedade já defendem que em tempos de cibernética, robótica, mecatrônica e nanotecnologia, tais tradições, nada contribuem para o progresso e essas possibilidades se traduzem na defesa da não continuidade, ou mesmo, na maioria dos casos, na apatia em relação a essas tradições ou assuntos afins.

Tendo como base esse contexto, passamos a pensar nas possibilidades de refletir como na comunidade em questão – que convive hoje com uma enorme possibilidade de criação e recriação das antigas tradições coureiras tanto no campo do curtimento das peles de caprinos ao modo ecologicamente correto (utilizando o tanino vegetal extraído da casca do Angico, planta nativa), quanto na própria produção de um aparato de artefatos que servem como sustentáculos econômicos da referida comunidade.

Foi a partir dos vários contatos com os mestres artesãos dessas comunidades que pudemos chegar a algumas reflexões colocadas nesse texto. É claro, que o mesmo não teve o objetivo somente de recriar uma versão da vida dos mestres dos ofícios tradicionais, mas, possibilitou, a partir dos encontros com os mesmos, pensarmos nas várias estratégias utilizadas pelo historiador na sua relação com o seu saber: a História como campo investigativo (ciência/ arte/ narrativa) nos possibilitou pensar também nas linhas teóricas e nas metodologias utilizadas para, como diz Michel de Certeau, conseguir realizar a operação historiográfica.

Para isso, utilizamos o aparato teórico da História Social, mais especificamente e principalmente no que se refere à utilização da premissa de que é importante realizar um estudo da sociedade a partir dos personagens que não estavam, segundo a historiografia mais tradicional, elencados como sujeitos ativos da História. Nesse texto, estes aparecem sempre sendo enfatizados como sujeitos carregados de experiências que, a nosso ver, são importantes na própria construção da narrativa histórica.

Para isso, utilizamos alguns conceitos do E.P. Thompson que, ao trabalhar no sentido de entender algumas características da sociedade moderna, nos emprestou

¹²⁵ CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: USP, 1998, p. 238.

uma categoria explicativa importante: a da experiência. Essa categoria, somada às de Néstor Canclini possibilitaram-nos compreender algumas questões que apareceram no corpo deste trabalho, como por exemplo: a) a de que há uma perpetuação do saber-fazer como uma possibilidade de resistência dos mesmos frente a todo um processo (que propõe uma redefinição estética dos produtos artesanais, como uma forma de melhoramento visual, para alcançar um número considerável de consumidores), mas também de uma possibilidade de perpetuar essas tradições como uma forma de fortalecer os traços identitários dos sujeitos em questão; b) a relativa à ideia de que, para adaptar-se ao mundo globalizado e aos mercados em constante processo de aceleração e modificação, era importante para o artesão, redefinir suas técnicas ou saberes, mas sem abandonar a ideia de que são portadores de uma arte, que é deles, da família, pais, avós, bisavós e que subsiste até hoje com traços bem tradicionais, ainda que, em alguns casos, sejam bem modernos (no sentido da utilização de maquinário). Os artesãos conseguem atuar na contemporaneidade definindo e redefinindo várias formas de concepção e de construção do próprio saber artístico, até como uma forma de continuar inserido na aldeia global.

Talvez seja possível fazer uma interpretação final sobre essa polarização antigo X moderno, observando como há a possibilidade de redefinição de uma tradição (a da oficina artesanal), em face do fim irreversível da arte do couro, fenômeno que, por sua vez, parece ocorrer em nome do moderno e, acima de tudo, da sobrevivência. Por isso a tarja escura sobre os nossos olhos: não queríamos vê-los como simplórios trabalhadores – numa visão romantizada do próprio fazer artístico. Mas como homens e mulheres que tentam driblar os desafios da própria vida através de mecanismos variados, mas com uma identidade: a dos costumes em comum, das experiências em comum.

Ainda sobre essa questão, reconhecemos que os aparatos conceituais da História Social nos forneceram várias possibilidades de leitura em relação às comunidades referidas, mas tal aparato, também nos mostrou algumas limitações, principalmente no que toca a alguns conceitos e representações que, num outro instante, passaremos a abordar utilizando outras possibilidades como, por exemplo, as discussões da História Cultural, que tem em Roger Chartier e Michel de Certeau seus máximos expoentes.

Quando percebemos que havia certa limitação por parte do aparato conceitual da História Social, principalmente no que se refere às explicações sobre a convivência das atividades tradicionais com a aldeia global, optamos por utilizar outras leituras como por exemplo a de Nestor Garcia Canclini. Esse autor nos fez refletir sobre a problemática da modernidade na América latina, principalmente para os denominados grupos tradicionais. A modernidade, que já não se apresentava mais como uma via sem saída, mas como algo em que era possível adentrar, ou mesmo sair. Nesse sentido, percebemos que a comunidade de Ribeira vence a primeira possibilidade: adentrar na modernidade de acordo com os interesses dos indivíduos portadores do ofício do artesanato. Isto significa, para nós, uma ruptura com a imagem cristalizada do artesão somente como portador de um saber fazer e esquecido num remoto lugar. Estes, concluímos, aproveitam-se constantemente do lugar construído para si para sobreviver frente à modernidade construindo diversas estratégias para isso.

Além dessa questão, inerente ao lugar teórico que um trabalho como esse imprime à vida do historiador, este texto nos fez refletir sobre algo que é essencial na escritura da narrativa histórica: as fontes. Paralelamente aos documentos escritos foi utilizada a fonte oral. Essa nos possibilitou repensar alguns conceitos, como a importância da memória na (re)construção e na (re)criação da própria História. A partir das entrevistas, pudemos perceber que as memórias individuais sempre são construídas a partir de uma memória coletiva, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo e que a origem de várias ideias, reflexões, sentimentos, paixões que atribuíamos a eles (artesãos) são em grande parte, inspiradas pelo grupo e criadas segundos os interesses do presente. Aliás, em se falando de interesses do presente, percebemos nas nossas pesquisas que os artesãos utilizam-se de diversas estratégias de convivência com o mundo globalizado. Para entender todas essas estratégias, foi necessário – como dito anteriormente - a utilização de um outro aparato conceitual, encontrado nas compreensões de Nestor Canclini.

Portanto, trabalhar com os grupos de artesãos das comunidades de Ribeira levou-nos a uma reflexão de como o artesanato deixou (ou está deixando) de ser visto e representado simplesmente como uma arte secundária e passou a constituir-se como elemento importante, ativo e representativo do mosaico que é a cultura

regional paraibana. Além disso, nossa pesquisa nos fez perceber que se existem projetos de preservação das tradições e, que estes só podem se efetivar como projetos democráticos se ao seu lado forem construídas uma rede de estratégias que faça o artesão sobreviver no seu território de origem, como por exemplo, fazendo do seu ofício uma alternativa econômica de auto-sustentabilidade da região.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Capistrano de. *Capítulos de história colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.
- ABREU, Martha; SOIHET, Raquel e GONTIJO, Rebeca (Orgs). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. "História: a arte de inventar o passado" In.: *Cadernos de História-UFRN*, Natal, vol. 2 nº 1p. 07-12 jan-jun 1995
- ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. 11 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986 (Col. "Primeiros Passos", vol. 36).
- BEHAR, Regina Maria Rodrigues. *Atividades Pré-Industriais na Paraíba: O Mundo do Artesão Têxtil*. In: XVII Simpósio Nacional de História, 1993, São Paulo. Programas e Resumos do XVII Simpósio Nacional de História. São Paulo: Anpuh, 1993. volume único.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política - Ensaio sobre leitura e história de Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BEZERRA, Holien Gonçalves. *E.P. Thompson e a teoria na história*. In: REVISTA PROJETO HISTÓRIA. Diálogos com E.P.Thompson. São Paulo, PUC-SP, 1981, p. 120.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001
- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *As Culturas populares no Capitalismo*. SP, Brasiliense, 1982..
- _____. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais e globalização*. RJ: Editora UFRJ, 2000
- _____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- _____. *As culturas populares no capitalismo*. Tradução de Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. A globalização: produtora de culturas híbridas? O texto está originalmente em espanhol e disponível em www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html.

- CÂNDIDO, Antônio . *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1987. 284p
- CERTEAU, Micheal de. *A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994
- _____. *A invenção do cotidiano: 2. Morar, Cozinhar* (Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol. 7ª. Ed – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 11
- CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa, Difel, 1988.
- CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. São Paulo: Cortez, 1995.
- CIPINIUK, Alberto. *Design e artesanato: aproximações, métodos e justificativas*. In.: 7 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. Paraná, 2006.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. 12 edição, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa*. 2 ed – Rio de Janeiro: graal, 1986.
- FREYRE, Gilberto. *O manifesto regionalista*. 4ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco/MEC, 1967
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, Koogan, 1989.
- GONÇALVES, Regina Célia - *Vidas no Labirinto: Mulheres e Trabalho Artesanal - Um Estudo de Caso da Comunidade da Chã dos Pereira - Ingá-PB* (Dissertação de Mestrado)
- GOULART, José Alípio. *O ciclo do couro no nordeste: documentos da vida rural*. Rio de Janeiro: Editora SAI. 1966.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4 edição – Rio de Janeiro – DP&A, 2000. P.79
- HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo, Martins Fontes. 2001.
- KOSTER, Henry. *Viagens ao nordeste do Brasil*. Companhia Editora Nacional. 1942.
- LE GOFF, Jacques, *Memória. História e memória*. Tradução Bernardo Leitão. Campinas, SP: editora da Unicamp, 1996.
- MENEZES, Marilda Aparecida et alii. “*Construindo narrativas orais: interações sociais no trabalho de campo*” Trabalho apresentado na Reunião de Antropologia do

MERCOSUL (V RAM) – Florianópolis, no GT IX – Antropologia, trabalhos de campo e subjetividade: desafios contemporâneos.

MONTENEGRO, Antonio Torres. *História Oral, caminhos e descaminhos*. In: Revista Brasileira da História. São Paulo, v.13, nº 25/26 1993.

MONTERO, Paula. *Cultura e democracia no processo de globalização*. In: Cadernos Novos Estudos CEBRAP, nº 44, Março de 1996.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

REIS, José Carlos. *Annales: A renovação da história*. Ouro Preto: UFOP, 1996.

REZENDE, A. Paulo. *(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: FUNDARPE, 1997.

ROUSSO, Henry. *A memória não é mais o que era*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

RUCQUOI, Adeline. *História Medieval da Península Ibérica*. Lisboa: Estampa, 1995.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. *O direito a memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura e Departamento de Patrimônio Histórico – DPH, 1992.

SERVETTO, Lilia. *La artesanía en la zona andina argentina: propuestas para El desarrollo*. Córdoba. Servicios de Publicaciones de La Universidad de Córdoba. 1998, p. 104

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu estático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos primeiros anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafos de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987;

THOMPSON, E. P. *A Miséria da teoria*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p. 182.
_____. *Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. São Paulo: UNICAMP, 2001. pp.185-201

VAINFAS, Ronaldo. *Os protagonistas anônimos da história: a micro-história*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

FONTES

SÍTIOS DA INTERNET

- <http://www.db.com.br/noticia/29648.html>.
- <http://www.paraiba.com.br/noticia.shtml?3763>
- www.sebraepb.com.br
- <http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>
- www.gtz.org.br/brasil/inter_bra.htm.

ENTREVISTAS

- Maurício Marçal de Farias (Sítio Tanques de Ribeira) Dias 19.01.09 e 30.01.09
- Severino Praxedes (em Cabaceiras) – Dia 11.10.09
- Josefa Claudiane (em Ribeira) – Dias 12.04.09 e 12.10.09
- Arnaldo Júnior Farias Dôso (em Campina Grande) – Dia 23.12.09.
- Marielza Rodrigues Targino (em Campina Grande) – Dias 23.02.10 e 24.02.10
- José Messias (em Ribeira) – Dias 12.10.09 e 15.04.10

PROJETOS DE LEI, LEIS E DECRETOS

- Projeto de Lei nº 5.580, de 1990, de autoria do Deputado Afifi Domingos, que *"dispõe sobre o exercício da profissão de artesão e dá outras providências"*
- Projeto de Lei nº 1.089, de 1991, de autoria do Deputado Avenir Rosa, *"que regulamenta a profissão de artesão"*
- Projeto de Lei 1.847, de de 1991, de autoria do Deputado Samir Tannus, que *"dispõe sobre o exercício da profissão de produtor artesanal e dá outras providências"*
- Projeto de Lei nº 3.096, de 1992, de autoria do Deputado Clóvis Assis, que *"dispõe sobre as associações ou cooperativas de trabalho artesanal e dá outras providências"*
- Projeto de Lei nº 1.311, de 1995, de autoria do Deputado Paulo Rocha, que *"regulamenta a profissão de artesão e dá outras providências"*
- Projeto de Lei nº 3.926, de 2004, de autoria do Deputado Eduardo Valverde, que *"institui o Estatuto do Artesão, define a profissão de artesão, a unidade produtiva artesanal, autoriza o Poder Executivo a criar o Conselho Nacional do Artesanato e o Serviço Brasileiro de Apoio ao Artesanato e dá outras providências"*
- LEI Nº 7.694/2000. Publicada no DOE nº 12.812, de 23 de dezembro de 2004 que institui, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro dos Mestres Artes – Canhoto da Paraíba (REMA-PB)

- Decreto nº 19.328 de 26 de novembro de 1997. Aprova o Regimento Interno de Projeto COOPERAR do Estado da Paraíba. Diário Oficial do Estado da Paraíba, Poder Executivo, João Pessoa, 26 nov. 1997, n. 10.740.