



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIDADE ACADÊMICA DE DESIGN
MESTRADO ACADÊMICO EM DESIGN**

MARIANA SANTANA DE OLIVEIRA

**A identidade da atividade artesanal e sua relação com a produção em couro
da cooperativa Arteza**

Campina Grande - PB
2019

Mariana Santana de Oliveira

**A identidade da atividade artesanal e sua relação com a produção em couro
da cooperativa Arteza**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito para a obtenção do grau de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Campina Grande.

Linha de Pesquisa: Informação, comunicação e cultura.

Orientador: Profa. Dra. Ingrid Moura Wanderley

Campina Grande - PB
2019

O48i

Oliveira, Mariana Santana de.

A identidade da atividade artesanal e sua relação com a produção em couro da Cooperativa Arteza / Mariana Santana de Oliveira. – Campina Grande, 2019.

133 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Ciências e Tecnologia, 2019.

"Orientação: Profa. Ingrid Moura Wanderley".

Referências.

1. Artesanato – Couro. 2. Artesão. 3. Design. 4. Identidades.
I. Wanderley, Ingrid Moura. II. Título.

CDU 745.53(043)

Mariana Santana de Oliveira

**A IDENTIDADE DA ATIVIDADE ARTESANAL E SUA RELAÇÃO COM A
PRODUÇÃO EM COURO DA COOPERATIVA ARTEZA**

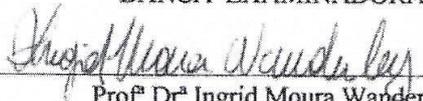
Esta dissertação foi julgada adequada para obtenção do grau de Mestre em Design e aprovada em sua forma final pelo programa de Pós-Graduação em Design, da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

Campina Grande, 11 de Março de 2019



Prof. Dr. Wellington Gomes de Medeiros
Coordenador da Pós-Graduação em Design UFCG

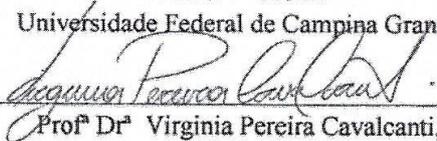
BANCA EXAMINADORA



Profª Drª Ingrid Moura Wanderley
Orientadora
Universidade Federal de Campina Grande



Profª Drª Isis Tatiane Barros Macedo Veloso
Membro Interno
Universidade Federal de Campina Grande



Profª Drª Virginia Pereira Cavalcanti,
Membro Externo
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTO

Assim como no fim de uma longa viagem, hoje eu olho para o mestrado e coleciono recordações dos caminhos percorridos e das pessoas que encontrei neles. Em dois anos, essa pesquisa me trouxe de volta para casa, em Campina Grande, atravessou o oceano comigo até Portugal, me levou à Joinville, me fez passar dias em Ribeira, e outros tantos momentos na salinha do mestrado na UFCG.

A princípio, seria impossível passar por tantos lugares sem minha família, que na figura dos meus pais, Gicélia e Frederico, e da minha irmã Clarice, me acolheram para que eu nunca desistisse do que eu queria, e assim como meus avós, Luzia, Nivaldo e Nicinha, que sempre apoiaram e incentivaram minhas decisões.

Nesse caminho, eu tive a sorte de encontrar minha orientadora, Ingrid, que durante todo o mestrado se fez presente em orientações e palavras de encorajamento tão importantes não só para o meu trabalho, mas para o meu crescimento como pessoa. Na banca, Ísis e Virgínia, que eu volto a encontrar após a qualificação, tive a oportunidade de ver duas mulheres que eu admiro e que tanto me ajudaram com suas considerações.

Como um dos destinos mais visitados do percurso, o distrito de Ribeira me trouxe o apoio incondicional de José Carlos, Francinete, Mariana, Lucas e todos os artesãos da cooperativa Arteza, que abriram as portas de suas oficinas e casas para acolher de maneira ímpar a mim e ao meu estudo.

Aos que caminharam junto comigo no mestrado, meus colegas de turma, Bruno, Lucas, Wanessa, Imara, Camille, e Wedsley, os professores, e também Gil, que tanto me ajudaram e me fizeram crescer durante esses dois anos em cafés, conversas e aulas. E aos que me acompanham há muito, e continuaram comigo durante o mestrado, em especial à Bianca, Lucas, Mariana, Sterphany, Edyvania, Victoria, Breno, Rachel, Carolly e Francisca, saibam que a viagem teria sido bem menos proveitosa e bem menos divertida sem vocês.

Cabe também o meu agradecimento ao prof. Dr. Gilberto da Silva Matos, do Laboratório de Análises Estatísticas (LANEST) da UFCG, e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa para financiamento deste mestrado.

À todos esses que eu encontrei durante o percurso, deixo meu mais sincero obrigada, e a certeza de que levarei vocês comigo nos caminhos que seguirei daqui para frente.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objeto a atividade artesanal com couro caprino da cooperativa ARTEZA, na cidade de Cabaceiras – PB – Brasil, analisada a partir da relação contemporânea entre design e artesanato e da formação da identidade associada ao ofício artesanal. Nesse sentido, busca-se compreender como as alterações no processo produtivo dos artesãos promove a ressignificação da identidade relacionada ao trabalho dos cooperados. Tais alterações estão relacionadas à atividade no âmbito da cooperativa, que permite o desenvolvimento de novas formas de produzir objetos e insere designers e outros profissionais no processo produtivo artesanal. Para analisar esses processos de alteração produtiva e ressignificações identitárias, foram utilizados métodos de observação participante nos trabalhos dos artesãos em suas oficinas, além de entrevistas por pautas e Análise Coletiva do Trabalho (ACT). Os resultados alcançados apontam que as transformações na produção fortaleceram os vínculos dos artesãos com a atividade artesanal da cooperativa, indicando maior identificação quando eles participaram e se beneficiaram das alterações de seus processos produtivos.

Palavras-chave: Artesanato, Artesão, Couro, Identidade, Cabaceiras.

ABSTRACT

This research's object of study is the artisanal activity with goat leather from the ARTEZA cooperative located at Cabaceiras - PB - Brazil, analyzed from the contemporary relationship between design and craftsmanship and from the identity formation associated with the artisanal craft. In this sense, it is sought to understand how changes in artisans' productive process promote the resignification of the identity connected with their work. These changes are related to the activity within the cooperative, which allows the development of new ways of producing objects and incorporates designers and other professionals into the artisanal production process. In order to analyze these processes of productive change and identity resignification, participant observation methods were used in artisans' work at their workshops, in addition to interviews by guidelines and Collective Labor Analysis (ACT). The results indicate that the changes in production strengthened the artisans' ties to the cooperative artisan activity, indicating greater identification when they participated and benefited from the changes in their production processes.

Key-words: Craftsmanship, Artisan, Leather, Identity, Cabaceiras.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 Objetivos	13
1.1.1 Objetivo Geral	13
1.1.2 Objetivos específicos	13
1.2 Justificativa	14
1.3 Delimitação da pesquisa	15
2 REVISÃO DA LITERATURA	16
2.1 Artesanato: História e conceitos	16
2.2 Relações entre artesanato e design no Brasil	20
2.3 Identidade e suas conexões com o artesanato	27
2.4 A cidade de Cabaceiras	35
2.5 O distrito de Ribeira e cooperativa ARTEZA	40
2.6 Produção: Artesanato em couro da cooperativa ARTEZA	46
3 METODOLOGIA	56
3.1 Caracterização da pesquisa	56
3.2 Métodos e Técnicas	58
3.2.1 Análise Coletiva do Trabalho (ACT)	58
3.2.2 Observação participante	59
3.2.3 Entrevista por pautas	59
3.3 Desenvolvimento da pesquisa	61
3.4 Tratamento e análise dos dados	62
4. ANÁLISE DE DADOS	63
4.1 Estudo piloto	63
4.2 Resultados e discussões do teste piloto	63
4.3 Infância e crescimento com relação ao artesanato	67
4.4 Início da profissão	71
4.5 Início da cooperativa	74
4.6 Agentes externos à cooperativa e as mudanças provocadas	75
4.7 Atividade artesanal atual (produtos, ferramentas, maquinário)	78
4.7.1 Oficina 01 (Artesão AF01)	80
4.7.2 Oficina 02 (Artesãos AF03, AN02, AN07)	82

4.7.3 Oficina 03 (Artesão AF04)	84
4.7.4 Oficina 04 (Artesãos AF05 e AN08)	87
4.7.5 Oficina 05 (Artesão AF06)	89
4.7.6 Oficina 06 (Artesão AF07)	91
4.7.7 Oficina 07 (Artesão AN01)	92
4.7.8 Oficina 08 (Artesãos AN03 e AN04)	93
4.7.9 Oficina 09 (Artesão AN05)	95
4.7.10 Oficina 10 (Artesão AN06)	97
4.7.11 Oficina 11 (Artesão AN09)	98
4.7.12 Oficina 12 (Artesão AN10)	100
4.7.13 Oficina 13 (Artesão AN11)	101
4.8 Representação da atividade artesanal	104
4.9 Resultados e discussões	107
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	112
APÊNDICE	120
APÊNDICE I - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	120
APÊNDICE II - TERMO DE AUTORIZAÇÃO FOTOGRÁFICA E DE VÍDEO	123
APÊNDICE III – ROTEIRO DE ENTREVISTA POR PAUTAS	124
APÊNDICE IV – ROTEIRO DE ENTREVISTA POR PAUTAS	125
APÊNDICE V – ROTEIRO DE ENTREVISTA POR PAUTAS	126

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Instrumentos pré-histórico biface	18
Figura 2 - Arte rupestre mostra uso de objetos na pré-história	18
Figura 3 - Localização de Cabaceiras no estado da Paraíba.....	36
Figura 4 - Vegetação da caatinga em Cabaceiras-PB.....	36
Figura 5 - Rua de Cabaceiras.....	37
Figura 6 - Saca de lã/ Lajedo do Pai Mateus	38
Figura 7 - Entrada da festa do Bode Rei 2016.....	39
Figura 8 - Letreiro “Roliúde Nordestina”.....	40
Figura 9 - Bodes e cabras em Cabaceiras-PB.....	41
Figura 10 - Corona produzida no Distrito de Ribeira.....	42
Figura 11 - Vaqueiros em Cabaceiras.....	43
Figura 12 - Logo da ARTEZA	44
Figura 13 - Processo de curtimento baseado na bibliografia.....	49
Figura 14 - Tanques para reidratação da pele.....	50
Figura 15 - Fulão no curtume da Arteza.....	51
Figura 16 - Secagem das peles	52
Figura 17 - Artesão produzindo chapéu	53
Figura 18 - Produção de chapéu	53
Figura 19 - Partes essenciais de um sapato	54
Figura 20 - Produção de sapato/sandália	55
Figura 21 - Primeira reunião ACT.....	58
Figura 22 - Gráfico sobre como os artesãos iniciaram no ofício.....	68
Figura 23 - Ferramentas/máquinas	79
Figura 24 - Chapéu vaqueiro com couro caprino	81
Figura 25 - Máquinas e ferramentas oficina 01	81
Figura 26 - Oficina 01	82
Figura 27 - Maquinário e ferramentas utilizado na oficina 02	83
Figura 28 - Oficina 02	84
Figura 29 - Bisaco feito com couro caprino	85
Figura 30 - Ferramentas Facas (1); Vazador (2); Martelo (3); ”Paieta” (4); .Régua (5).	86
Figura 31 - Maquinário na oficina 03.....	87
Figura 32 - Chapéu cowboy produzido na oficina 04	88
Figura 33 - Oficina 04	88
Figura 34 - Oficina 05	89
Figura 35 - Maquinário oficina 05.....	90
Figura 36 - Ferramentas e materiais usados na oficina 06	91
Figura 37 - Máquinas na oficina 06.....	91
Figura 38 - Oficina 07	92
Figura 39 - Produção de bonés e maquinário na oficina 07	93
Figura 40 - Oficina 08	94
Figura 41 - Maquinário oficina 08.....	95
Figura 42 - Oficina 09	96
Figura 43 - Maquinário oficina 09.....	96
Figura 44 - Ferramentas oficina 09	97

Figura 45 - Artesão AN06 em seu local de trabalho	98
Figura 46 - Artesãos trabalhando na oficina 11	99
Figura 47 - Oficina 12	100
Figura 48 - Maquinário da oficina 13	101
Figura 49 - Oficina 13	102
Figura 50 - Ribeira de Cabaceiras - PB	105

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Caracterização da pesquisa.....	56
Tabela 2 - Grupos da pesquisa.....	60
Tabela 3 - Idades dos artesãos ao iniciar a atividade.....	69
Tabela 4 - Aumento da produção	72
Tabela 5 - Ferramentas/máquinas.....	80
Tabela 6 - Resumo das oficinas	103

1 INTRODUÇÃO

A produção de bens materiais é uma herança deixada pelas mais diversas civilizações ao longo da história. Produzir objetos pode ser visto como uma prática que muito revela sobre a cultura de um local e seus produtores. No que se refere à produção artesanal no Brasil, sobretudo na região Nordeste, entramos em uma área marcada por histórias de vida que se modificaram ao longo do desenvolvimento dessa atividade.

O artesanato descrito por Riul (2015) como um trabalho tradicional em várias regiões do Brasil, se relaciona com a necessidade humana de obter conforto para sua subsistência. Desde os primórdios da humanidade, ele serviu como a primeira forma de fabricação de objetos, deixando uma herança de saberes, técnicas, funções e estéticas.

Ainda que tenha se modificado ao longo dos anos, diante da introdução da industrialização e do design na sociedade, esta é uma produção que se repete ao longo do território brasileiro até hoje, visto que as atividades artesanais encontravam-se em 76,2% dos municípios brasileiros, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (2014). O artesanato brasileiro pode ser definido como algo que transforma matéria-prima de forma predominantemente manual e individualmente (BRASIL, 2012).

Existe uma variedade de matérias-primas das manifestações artesanais em nosso país, que acompanham a diversidade cultural em cada local, utilizando insumos como palha, barro, fios, madeira, até chegar no couro, material indispensável quando tratamos da história do Nordeste.

Esta região, que iniciou sua formação econômica com a atividade canavieira em seu litoral, viu na pecuária, sobretudo bovina, a expansão de sua ocupação, explorando o interior nordestino, em uma tomada extensiva das terras (FURTADO, 1987). A partir desse processo, foi natural a utilização de animais na alimentação e confecção de objetos do local.

O couro, que era utilizado desde a Idade da Pedra Lascada (500.000 a.C. - 8.000 a.C.) como vestimenta, proteção de entrada das cavernas, velas de embarcações, armazenamento de água, armas, etc. (COUTO FILHO, 1999), foi aproveitado no interior nordestino para materializar a indumentária local. De acordo com Zuim et al. (2014), o vaqueiro, personagem típico do lugar, que coordenava a boiada munido da ponta do ferrão, era figura presente nos

interiores e fazendas do Nordeste, e usava o couro na composição de sua roupa do dia-a-dia e acessórios de trabalho. O traje do vaqueiro sempre foi feito artesanalmente pelos artistas do couro, que mesmo com as modificações que ocorreram ao longo dos anos, ainda mantém a tradição em diversas localidades da região, como no interior do estado da Paraíba.

Na cidade de Cabaceiras, no Cariri paraibano, localidade com extensão territorial de 452,925km² (IBGE, 2018), e considerada um dos lugares mais secos do Brasil, é possível encontrar o distrito Ribeira de Cabaceiras, onde a principal atividade econômica do local, a pecuária caprina, serve de matéria-prima para o artesanato em couro.

O desenvolvimento da atividade deve-se à fácil adaptação dos caprinos ao clima semiárido e suas chuvas escassas, que de acordo com Leal, Rocha e Rocha Júnior (2017), torna o animal uma excelente opção para a pecuária no bioma local, a caatinga, criando uma economia que aproveita carne, leite, vísceras e pele das cabras e bodes.

Sousa (2016) afirma que a prática coureira do lugar remonta ao final do século XIX na região de Ribeira, mas foi na década de 1990 que a ARTEZA - Cooperativa dos Curtidores e Artesãos em couro de Ribeira, começou a surgir. De acordo com Oliveira (2016), a cooperativa foi criada devido a uma necessidade do mercado, detectada pelos próprios artesãos.

O trabalho realizado até então era rústico, com um cheiro forte e desagradável, para um homem do campo que andava a cavalo. “O cliente da cidade” não queria mais as bolsas, sandálias, chapéus, coletes produzidos, e o trabalhador local que consumia aquele artesanato, o vaqueiro, deixou de andar a cavalo e de utilizar os apetrechos de couro para essa atividade. A produção caiu e a profissão que havia sido passada de pai para filho durante gerações corria riscos de extinção (OLIVEIRA, 2016).

Diante disso, Castro (2014) explica que um grupo de artesãos decidiu se reunir para buscar apoio e parcerias. Eis que surgiu a Cooperativa dos Curtidores e Artesãos em Couro de Ribeira de Cabaceiras – Arteza, que hoje conta com 85 sócios. Oliveira (2016) afirma que esse processo de formação da cooperativa demorou cerca de dez anos, até que em 1998 começaram as parcerias com instituições como o SEBRAE, a Universidade Federal de Campina Grande, Universidade Federal da Paraíba, o SENAI (Centro de Tecnologia do Couro e Calçado Albano Franco), e outras.

No desenvolvimento da cooperativa houve a participação da consultoria de designers e outros profissionais que ministraram cursos de capacitação para os artesãos e curtidores,

gerando modificações no processo de produção artesanal original, alterando o beneficiamento do couro, e a fabricação de produtos como calçados, sandálias, bonés, chapéus, e outros itens.

Contudo, é possível observar que transformações como essas afetaram principalmente a conexão entre o artesão e sua produção, visto que há uma relação de dependência entre como o artesão se vê na produção, e a forma que ele produz. Quando um dos dois fatores adquire novos contornos diante de uma mudança, atinge diretamente o outro.

Sobretudo no âmbito da produção de objetos, entendemos que representar é materializar, ou seja, o artesão materializa sua essência nos objetos que produz, como ele se vê, em hábitos definidos ao longo do tempo, que inserem o indivíduo em práticas sociais e culturais coletivas, cercadas por um sistema simbólico de valores (CARACAS et. al, 2016).

Observando que a modificação na realidade estimula e aciona o processo de definições de representações coletivas e individuais, a pesquisa busca compreender como a atividade artesanal da ARTEZA se inseriu em um movimento de modificação, criando um contexto que difere da produção ensinada por seus antepassados e tão próxima à sua história de vida e de seu lugar de origem, sendo submetidos a novos paradigmas.

Percebendo as modificações pelas quais os processos artesanais passaram e ouvindo a voz dos artesãos sobre essas mudanças, o objetivo da pesquisa é saber como a transformação da produção da cooperativa ARTEZA ressignificou o ofício do artesão. O estudo é norteado pela questão “A atividade artesanal perdeu a identidade relacionada à sua produção ao longo do desenvolvimento da ARTEZA?”.

Com a introdução apontando as principais definições da pesquisa, o segundo capítulo traz a base teórica para a realização da pesquisa, percorrendo conceitos e noções sobre artesanato, discussões sobre identidade e sua relação com o design e artesanato, a cidade de Cabaceiras e seu artesanato, e o processo produtivo da Arteza. O terceiro capítulo discorre sobre a metodologia utilizada na pesquisa, baseando-se em entrevistas por pautas, observações participantes e Análise Coletiva do Trabalho (ACT). Com as análises sobre o material coletado, organizado de acordo com pautas pertinentes ao tema, está o quarto capítulo, seguido pelas considerações finais da pesquisa, com resultados, discussões e as conclusões obtidas.

A escolha do tema da pesquisa se deu devido à aproximação da autora com a produção coureira de Cabaceiras-PB durante as II e III Expedições do Semiárido, realizadas pelo Museu

Interativo do Semiárido, Programa de Estudos e Ações para o Semiárido, Parque Tecnológico da Paraíba e Universidade Federal de Campina Grande.

Os estudos sobre artesanato se aprofundaram durante a graduação da autora em Design-Moda na Universidade Federal do Ceará, com a participação no grupo de estudos sobre artesanato PET Naïf, que viria a se tornar o grupo de pesquisa Naïf - Núcleo de estudos sobre Arte, Inovação, Moda e Design, e nos trabalhos de conclusão do curso, motivando a continuação do tema na pesquisa do mestrado.

1.1 Objetivos

1.1.1 Objetivo Geral

Compreender a relação entre as mudanças que ocorreram na produção artesanal com a formação da identidade do ofício artesanal na cooperativa ARTEZA de Cabaceiras-PB.

1.1.2 Objetivos específicos

- Identificar os produtos, etapas, ferramentas e elementos da produção artesanal realizadas pelo artesão no início da cooperativa e nos dias atuais;
- Compreender como ocorreram as transformações da produção da cooperativa;
- Analisar a influência do design e das capacitações dos artesãos nas transformações da produção;
- Compreender os elementos que compõem a identidade relacionada ao ofício do artesão na ARTEZA.

1.2 Justificativa

Desde o início da atividade científica, é evidente a contribuição que as novas relações sociais e econômicas apresentam no incentivo à pesquisas que busquem compreender seus avanços. Assumindo que a partir do final do século XX, o design estreitou suas relações com o artesanato brasileiro em diferentes contextos sociais (CAVALCANTI, FERNANDES, SERAFIM, 2015), novos estudos são propostos como forma de acompanhar e melhorar esse envolvimento.

Dessa forma, a pesquisa em questão se propõe a contribuir com uma crescente demanda do design em valorizar atividades de cunho popular, como é o caso do artesanato. Abordar este tópico é expandir a atividade acadêmica para além dos tradicionais temas abordados nas salas de aula, acrescentando aos conteúdos convencionais e de caráter eurocêntrico, a história e as características de um design de origem brasileira, nordestina, muitas vezes marginalizado no âmbito escolar.

Contribuir com a evidenciação do fator social e humano - neste caso, o artesão - abordando sua relação com a produção, também é um fator que pretende agregar ao design a visão de profissionais que contam histórias de uma região por meio de seu trabalho, valorizando não apenas o produto local mas a trajetória de uma comunidade, evidenciando o caso da ARTEZA como forma de destacar e incentivar a cultura e produção local de 300 pessoas beneficiadas diretamente pela cooperativa (MONTE, 2018).

Assim como na cooperativa estudada, que por si só movimentava R\$1200000 por mês (MONTE, 2018), a atividade artesanal está presente em diversos municípios brasileiros, o que permite à pesquisa sobre o artesão de Cabaceiras fornecer alicerces para ações que futuramente venham a ser desenvolvidas na produção artesanal local, ou em casos análogos em outras localidades, movimentando economicamente a atividade.

Propõe-se assim, a sensibilização do designer ou outro profissional que venha a participar de trabalhos com produções artesanais para compreender o artesanato também pela visão do artesão.

1.3 Delimitação da pesquisa

A pesquisa possui como objeto de estudo a atividade artesanal da cooperativa ARTEZA, buscando compreender a formação da sua identidade frente aos processos produtivos. Para tanto, são trabalhados itens relacionados ao universo do trabalho do artesão, como ferramentas, etapas, elementos, produtos, ambiente e as modificações pelas quais eles passaram enquanto cooperativa.

Assim, a pesquisa se desenvolveu sobretudo onde se localiza tal objeto, ou seja, o distrito de Ribeira de Cabaceiras, estado da Paraíba, Brasil, residência das oficinas e dos próprios dos artesãos. Apenas as entrevistas feitas com sujeitos que participaram das modificações pelas quais a produção passou, foram realizadas fora do espaço do distrito de Ribeira, em locais escolhidos pelo pesquisador e pelos entrevistados.

Uma vez que a relação entre artesão e produção ocorre há décadas na cooperativa ARTEZA, o recorte temporal da pesquisa começa na fundação da cooperativa, em 1998, até os dias atuais, no ano de 2018, procurando entender as diferenças da produção ao longo do desenvolvimento desta atividade artesanal.

2 REVISÃO DA LITERATURA

2.1 Artesanato: História e conceitos

O ato de definir determinado conceito traz consigo a missão de delimitar em palavras uma complexidade de características. Muitas vezes, estabelecer uma ideia fixa é limitar ou abandonar certos aspectos de algo em detrimento de outros. Entretanto, criar um conceito firme é necessário para trabalharmos determinado significado.

Conceituar o artesanato é tarefa primária para entendermos do que estamos tratando e desenvolvermos reflexões acerca do mesmo. Entretanto, a referida dificuldade nesse processo é reafirmada por Borges (2011), quando vários autores, livros e documentos nos expõem o significado dessa palavra, tão falada e ao mesmo tempo mal compreendida.

Uma das primeiras definições oficiais sobre o que é artesanato que surgiu em nosso país, pertenceu ao Decreto nº 80.098, de 8 de agosto de 1977, em ação do Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato, que sob a supervisão do Ministério do Trabalho, tinha como objetivo “coordenar as iniciativas que visem à promoção do artesão e a produção e comercialização do artesanato brasileiro” (BRASIL, 1977). Um pouco a frente, no Decreto-lei nº 83.920 de 14.03.79, a comissão consultiva do Artesanato propôs em relatório que o conceito geral de artesanato seria:

- a) A atividade predominantemente manual de produção de um bem que requeira criatividade e ou habilidade pessoal podendo ser utilizadas ferramentas e máquinas;
- b) O produto ou bem resultante da atividade acima referida;
- c) o resultado da montagem individual de componentes, mesmo anteriormente trabalhados e que resulta em um novo produto. (BRASIL, 1979 apud LIMA, 1982).

Contudo, devido às lacunas da definição anterior e às modificações pelas quais a atividade passou ao longo dos anos, o Governo Federal brasileiro instituiu a Base Conceitual do Artesanato Brasileiro, como parte do Programa de Artesanato Brasileiro, no ano de 2012. O documento, que será utilizado como definição de referência nesta pesquisa, traz a ideia de que o artesanato:

Compreende toda a produção resultante da transformação de matérias-primas, com predominância manual, por indivíduo que detenha o domínio integral de uma ou mais técnicas, aliando criatividade, habilidade e valor cultural (possui valor simbólico e identidade cultural), podendo no processo de sua atividade ocorrer o auxílio limitado de máquinas, ferramentas, artefatos e utensílios. (BRASIL, 2012, p.14).

O documento traz em si para vias ainda maiores de esclarecimento e identificação do artesanato, itens que afirmam o que NÃO deve ser considerado artesanato, como:

Trabalho realizado a partir de simples montagem, com peças industrializadas e/ou produzidas por outras pessoas; Lapidagem de pedras preciosas; Fabricação de sabonetes, perfumarias e sais de banho, com exceção daqueles produzidos com essências extraídas de folhas, flores, raízes, frutos e flora nacional; Habilidades aprendidas através de revistas, livros, programas de TV, dentre outros, sem identidade cultural. (BRASIL, 2012, p. 14).

Diante de tantas definições, podemos relacionar essa dificuldade de se obter um conceito para a palavra artesanato com as variações e complexidades pelas quais a produção passou em seu desenvolvimento. Riul (2015) explica que a atividade artesanal foi a principal forma de produção de acessórios materiais para o mundo humano nos mais diversificados contextos, permitindo um legado que permeia o desenvolvimento das formas atuais de produção do mundo material, seja através das heranças na forma de habilidades e técnicas, ou em termos funcionais e estéticos.

Fruto do acúmulo de saberes transmitidos por gerações, os artesãos herdaram de seus pais, avós, bisavós, técnicas de extração e manipulação de matérias-primas que darão origem aos produtos artesanais (CESTARI et al., 2014). Esse poder diante dos saberes seculares do artesanato indica o domínio do artesão em todas as fases do processo de produção, desde a obtenção de matéria-prima, técnicas produtivas, até muitas vezes a comercialização do produto ao consumidor, como apontado por França (2005).

Segundo Imbroisi e Kubrusly (2011) o primeiro instrumento de pedra lascada criado pelo homem iniciou o uso de ferramentas e habilidades dos primeiros artesãos, que em seus diferentes ofícios fabricavam todos os objetos, adquirindo certo poder e representatividade política e social.

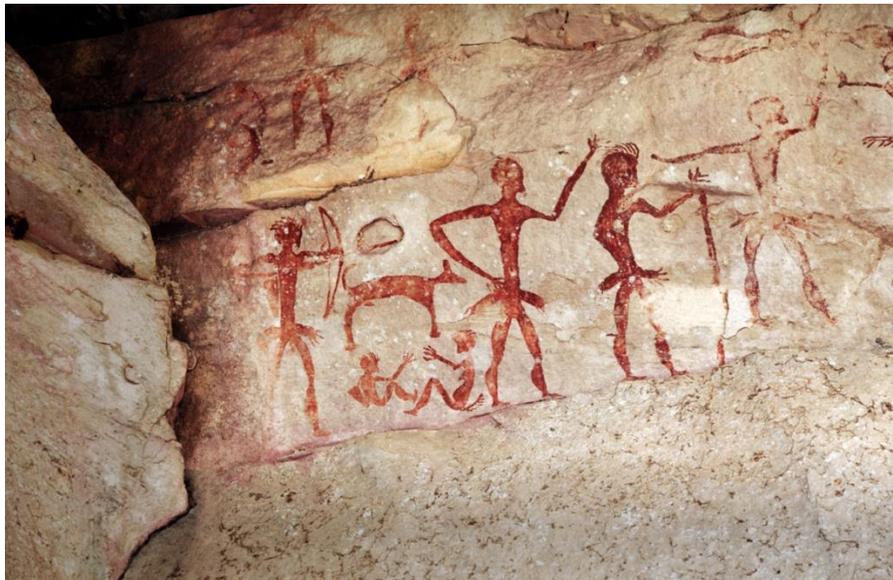
Figura 1 - Instrumentos pré-histórico biface



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bifaz_eliptico.jpg

Cavalcanti, Fernandes e Serafim (2015) defendem que a história do artesanato se relaciona com a adaptação do ser humano à natureza. Ao criar os primeiros artefatos, o homem interfere no espaço natural, iniciando a manifestação da cultura material, fazendo com que os artefatos façam parte das relações sociais entre indivíduos.

Figura 2 - Arte rupestre mostra uso de objetos na pré-história



Fonte: <http://ecologambiente.blogspot.com/2018/03/arte-rupestrea-mais-antiga.html>.(2018)

Borges (2011) explica que desde seu início, o artesanato disseminado em nosso território, sempre foi associado à grupos de familiares ou vizinhos que realizam essa atividade. Nesse grupo, determinados indivíduos, em geral, os mais velhos, detêm a totalidade do conhecimento da atividade, e assim a memória relacionada à ela, enquanto que os mais novos, denominados neófitos, são pouco a pouco iniciados nesse universo de saber, submetendo-se a um processo de repetição dos atributos e cotidiano de seus antecessores (ORTIZ, 2006).

Keller (2014) argumenta que a capacidade do artesão em pensar e manusear a matéria-prima de seu trabalho se desenvolve a partir de elementos sociais que fazem parte de um patrimônio sócio-histórico e cultural coletivo e de um saber tradicional. Essa hereditariedade do saber é um dos traços mais importantes do trabalho artesanal, e carrega consigo um valor cultural único, como explica Borges (2011):

As técnicas podem ter sido transmitidas por gerações da mesma família e por habitantes mais velhos de uma comunidade ou podem ter sido “inventadas” recentemente por uma ou mais pessoas. Muito raramente essas técnicas foram aprendidas na escola, mesmo nos casos em que os grupos artesanais pertencem à classe média. (BORGES, 2011, p.25).

Entretanto, o status do artesanato como única forma de fabricação de objetos perdurou apenas até meados do século XVIII, quando a invenção de máquinas a vapor substituiu mãos e ferramentas, como os teares mecânicos da indústria têxtil, dando início na Inglaterra a Revolução Industrial. Os artesãos, que desde a Idade Média se organizavam em associações de um mesmo ofício, as denominadas guildas, se revoltaram contra a nova situação produtiva e econômica (BORGES, 2011).

Contudo, a indignação não foi suficiente para modificar as novidades em curso, e o que prevaleceu foi uma mudança enorme na forma de se organizar a produção e o mundo do trabalho. Nessa fase inicial da revolução, os operários das fábricas eram trabalhadores agrícolas que abandonaram o campo em busca de melhores condições de vida na cidade. De acordo com Lima e Oliveira Neto (2017), a Revolução Industrial colaborou de modo efetivo para dividir a sociedade em duas classes distintas: o proletariado e a burguesia capitalista.

Segundo Imbroisi e Kubrusly (2011) foi a partir desse momento em que a atividade artesanal diminuiu sua frequência e importância na vida do artesão, passando de um único meio de fabricação para uma forma alternativa de produção.

Seguiu-se um processo de ojeriza ao fazer artesanal, sobretudo no Brasil. A Revolução Industrial proporcionou a introdução de novas tecnologias, do crescimento urbano, do aumento de trabalhadores na indústria, da reorganização e racionalização dos métodos de fabricação, fazendo com que a atividade artesanal fosse encarada como obsoleta por um bom tempo, diante do avanço da instalação de máquinas em praticamente todos os setores de produção.

No Brasil, e na América Latina, tal movimento pode ser considerado ainda mais forte, visto que, diferente dos países em que a atividade industrial se desenvolveu a partir da tradição artesanal - como Itália, Japão e países escandinavos - as duas atividades sempre estiveram em lados opostos em nosso país (BORGES, 2011).

Esse aspecto do fazer artesanal no Brasil, proporcionou uma ideia durante muito tempo de que o que era feito à mão, passado de pai para filho, não condizia com o futuro industrial que o país almejava, associando-o ao atraso do passado. Tal ideia foi reforçada pelo nosso país colonizador, Portugal, que segundo Moraes (2006), não tornou possível a difusão de manufaturas (modelo que sucedeu as corporações no Brasil colonial), dificultando a entrada do modelo industrial no Brasil. A razão da industrialização tardia do país foi um acordo entre Portugal e Inglaterra, que visava a proibição do desenvolvimento industrial em Portugal, e de todas as suas colônias.

2.2 Relações entre artesanato e design no Brasil

No contexto da história do artesanato no Brasil, é possível destacar o surgimento do design como área de trabalho e pesquisa, atrelado à industrialização do país. A vinda tardia das máquinas para o Brasil contribuiu ainda mais com os pensamentos funcionalistas e industriais criados na Europa pós-revolução Industrial, segundo as quais a máquina liberaria o homem da escravidão do trabalho. A própria ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial), primeira escola de design do Brasil, difundiu esse ideário como “‘a’ verdade, ‘o’ procedimento ideal”, ainda que inconscientemente, aderindo à essa linguagem internacional como um estilo para projetos (BORGES, 2011).

Bardi (1994), explica que no Brasil, com a mudança das velhas estruturas econômicas consequentes da Revolução Francesa e Industrial, as corporações artesanais foram abolidas, visto que a organização capitalista não incentivava essa união entre trabalhadores. A autora

afirma que desde o fim do século XVIII os artesãos passaram a não serem mais considerados parte viva de estrutura social, existindo apenas a herança reduzida desse ofício.

Moraes (2006) evidencia que as dificuldades na passagem do modelo artesanal para o industrial, tanto para países desenvolvidos quanto em vias de desenvolvimento, trouxeram também novidades para o mundo produtivo.

Imbroisi e Kubrusly (2011) explicam que foi a partir da industrialização que surgiu a habilitação profissional de industrial design (desenho industrial), consequência da ruptura entre criação e produção, pois “enquanto os artesãos criavam o que produziam, os operários contratados pelas novas fábricas eram incapazes de criar (e jamais estimulados a isso!), limitando-se a operar as máquinas que fabricavam os produtos desenvolvidos pelo designer”.

Dessa forma, fica claro que o processo de institucionalização do Design no Brasil foi feito a partir da interrupção do saber ancestral de nossa cultura material, desvalorizando a herança dos nossos artefatos que se formaram antes e após a chegada dos portugueses e demais fluxos migratórios (BORGES, 2011).

Krucken (2009) argumenta que por estar tão intimamente ligado ao desenvolvimento de inovações socioculturais e tecnológicas, o design se mostrou como uma ferramenta para a competição, passando a ser incorporado às comunidades artesãs, podendo atuar em sua produção, na captação de matéria-prima, no desenvolvimento de novos produtos, e na divulgação e distribuição dos mesmos.

A autora descreve ainda que, o desejo de abolir o objeto feito à mão em detrimento dos produtos feitos a máquina seguiu a ideia de que a manualidade pertencia ao passado, ao atraso do subdesenvolvimento e a pobreza - sobretudo no Brasil - e que o futuro estaria nas máquinas, refletindo uma visão da sociedade que despreza o que é produzido pelas camadas subalternas, apenas reconhecendo a produção elitista.

Durante quase todo o século XX os artesãos brasileiros, descendentes de índios e negros e seu sentido de comunidade e territorialidade estiveram em descompasso com o tempo e espaço, diante da crescente economia de mercado, tornando-se assim, emblema de atraso, como respaldado por Marinho (2014).

Apenas ao final do século XX esse cenário começou a mudar. Cavalcanti, Fernandes e Serafim (2015) esclarecem que nesse momento iniciou-se um processo de aproximação do design junto ao artesanato brasileiro, em diferentes contextos sociais, promovido por designers

como Lina Bo Bardi, por meio de suas exposições; Aloísio Magalhães, via pesquisas e registros promovidos pelo Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC); e Janete Costa, pelas intervenções em artefatos artesanais, deslocando-os de seus locais de origem popular para dentro das casas e estabelecimentos comerciais da cidade.

França (2005) acrescenta que entidades como o SEBRAE, SESC - Oficina de arte popular brasileira ou Programa de Artesanato e Geração de Renda do Conselho da Comunidade Solidária e diversas ONGs promoveram, e promovem até hoje o revigoramento do artesanato brasileiro, visando contribuir para a recuperação da confiança em nossa capacidade de criação.

A autora defende que além de associar cidades inteiras em regiões rurais, as ações se mostram, como “opção para o consumidor que procura cada vez mais o novo no antigo, o moderno no básico, a qualidade e a criatividade no trabalho manual, até com padrão de tendência para a própria indústria”.

Oliveira (2015) explica que tal movimento se dá devido às novas relações estabelecidas entre as produções global e local que trazem uma discussão sobre a valorização dos saberes populares e a importância da manutenção de nossas heranças, em um discurso que apresenta a ideia da regionalização dos produtos de design, moda, gastronomia, etc. Diferente de produções massificadas, produtos regionais refletem saberes específicos e tradições culturais que lhes agregam valor e unicidade.

O autor acredita que, ao contrário do que se esperava, existe uma tendência ao crescimento do artesanato na sociedade, como alvo de órgãos de educação e fomento que unem artesanato e design para o desenvolvimento de produtos contemporâneos, com características culturais próprias e atendendo aos novos desejos do mercado.

Marinho (2013) reforça esse pensamento, acrescentando que o interesse pelo local e pelo artesanato, por parte da sociedade civil, incluindo nessa categoria turistas, comerciantes, acadêmicos, pesquisadores, jornalistas, “ongueiros” (pessoas que trabalham ou administram ONG), é fruto da combinação entre tradição, criatividade, recursos naturais, empreendedorismo, turismo e festejos proporcionada pelo artesanato.

Todavia, diante de novos paradigmas produtivos, é preciso questionar as vantagens e desvantagens que essas novas relações propõem. Nesse caso, Fachone e Merlo (2010) falam da necessidade de se trazer à tona a fragilidade do discurso que utiliza o artesanato como um objeto

direcionado apenas ao consumo para o turista, desprezando a relação entre identidade e artesanato, que como já vimos é complexa e abrangente, na sociedade em que estão inseridas.

De acordo com Romeiro Filho (2013) à medida que vários programas governamentais e de outras entidades estimularam pequenas comunidades artesãs a valorizar seu produto por meio do design, introduzindo princípios da área na produção, criaram-se paradoxos caracterizados pela crescente demanda de produtos em confronto à precarização da identidade artesanal, deslocando-a a serviço das necessidades do mercado.

Haja vista que a sociedade de consumo descrita por Lipovetsky (1989) é o mecanismo que impulsiona esse tipo de relação, torna-se cotidiana a manipulação da vida individual e social em todos os seus aspectos, fazendo com que tudo vire artifício a serviço do lucro capitalista e das classes dominantes, podendo tornar uma intervenção em uma produção artesanal algo que a modifica de forma negativa, e que desrespeita não apenas o valor simbólico do objeto produzido, mas a identidade do artesão e do lugar ao qual pertence.

Cabe destacar também situações nos atuais modelos de intervenção junto aos grupos de artesãos, onde são enfrentados problemas como dificuldades com novas organizações trabalhistas, como associações e cooperativas (CAVALCANTI, FERNANDES e SERAFIM, 2015); ou posturas superiores por parte do designer, como se ele estivesse naquele trabalho apenas para “ensinar” os artesãos (SILVA, 2015).

Infelizmente, a postura assumida pelos designers muitas vezes enxerga os produtos do povo, mas não as pessoas que os produzem, valorizando apenas o lucro e tratando o artesanato, as festas, as crenças tradicionais e as demais manifestações da cultura popular como resíduos da produção pré-capitalistas, como respaldado por Canclini (1989).

Uma falsa integração das classes populares ao capitalismo é descrita pelo autor como uma desestruturação das particularidades, promovendo uma unificação de todas as representações e produções populares a uma só, que pode ser desintegrada a qualquer instante, dependendo do interesse das classes dominantes. A sobrevivência de peças de artesanato é admitida muitas vezes apenas sob a perspectiva de proporcionar uma renda complementar para as famílias camponesas e assim reduzir o seu êxodo para cidades, já que estas não suportam mais o grande crescimento da população e as taxas de desemprego. (CANCLINI, 1989).

A “transformação cultural” ou “revitalização” empregada pelos agentes capitalistas pode ser interpretada como um eufemismo para marginalizar práticas culturais populares.

Quando a tradição passa a ser vista como principal elemento de resistência, ela começa a ser associada às questões da tradição, sendo mal interpretada como produto de um impulso meramente conservador, retrógrado e anacrônico. São movimentos de luta e resistência - mas também de apropriação e expropriação (HALL, 2008).

Fachone e Merlo (2010) explicam que o valor social do artesanato, passa a ser uma espécie de equilíbrio no mundo globalizado, com uma estrutura econômica muito particular dentro do sistema capitalista. Ele se torna um dispositivo social essencial para a vida humana na sociedade pós-industrial, principalmente quando não se coloca o designer e artesão em campos opostos.

Assim, começa a tornar-se obsoleta a ideia de distinguir o design e as demais atividades que geram artefatos móveis, como artesanato, artes plásticas e artes gráficas. Esse pensamento seria resquício dos anseios de alguns designers de se distanciar do artesanal ou artístico, com ideias pós-revolução industrial, gerando prescrições rígidas e preconceituosas (CARDOSO, 2008).

Borges (2011) argumenta que se a contemporaneidade diminui as fronteiras entre áreas do conhecimento e a prática, esse processo se fez ainda mais presente em atividades com múltiplas facetas, como o artesanato e o próprio design. O olhar cartesiano nesse caso, definiria o artesanato de forma grosseira e limitada.

Bardi (1994) completa afirmando que é necessário deixar de lado qualquer romantismo ou paternalismo a respeito das artes populares, observando que seu lugar e significado permeia as necessidades de cada dia, ou seja, longe da alienação ou de algo imutável.

De acordo com Borges (2011), os objetos - artesanais ou não - são projetados a partir de ideias atribuídas ao design, para suprir determinada função de uso, utilizando-se matérias-primas e determinadas técnicas produtivas, compreendendo assim o pensamento de Lima e Oliveira (2016), que estabelecem que tanto o artesão como o designer relacionam o saber e o fazer.

Os autores explicam que a distinção entre ambos se identifica na maneira como essas atividades são vistas e aplicadas nessas práticas. Para o designer o saber é planejado através de métodos, técnicas e processos criativos, enquanto para o artesão, esse saber é menos sistematizado, mais orgânico. Projetar objetos sem a responsabilidade de executar sua produção é típico do designer. Por outro lado, para o artesão, o fazer é primordial, não existindo artesanato

sem essa etapa, como forma de expressão de seus conhecimentos, sua criatividade e realidade. Já que o registro do processo não faz parte da sua atividade, o fazer garante a continuidade da mesma, que será transmitida pela oralidade e observação (LIMA E OLIVEIRA, 2016).

Sobre processos produtivos que diferem do sistema industrial, Bonsiepe (2011) defende que não apenas os produtos que possuem a etiqueta de objeto de design provêm de atividades projetuais, permitindo a inclusão em tal categoria de todos os artefatos materiais e semióticos que nos cercam, como é o caso do artesanato como produto e processo. Ou seja, ainda que o artesão não tenha o mesmo procedimento de criar que o designer, sua produção também se insere no design como importante elemento.

Canclini (1989) aponta que diante do fato de que todas as práticas, incluindo o artesanato, são simultaneamente econômicas e simbólicas, reconhecer esse processo e as relações de dominação e submissão que o artesão e seu trabalho passam, torna evidente o sentido que o poder mercantil subtrai do seu artesanato.

Segundo Borges (2011), não existe um procedimento padrão ou receituário para as ações de revitalização do artesanato, devido à variedade de expressões artesanais que temos ao longo do território brasileiro. E nem poderia ser de outra forma, visto que diferentes situações exigem diferentes respostas e é preciso avaliar e respeitar a singularidade de cada caso.

Cavalcanti, Fernandes e Serafim (2015), complementam que baseada na relação histórica do design voltada para a produção industrial, as atividades dos designers junto ao artesanato ainda possuem traços intuitivos, já que as instituições de ensino de design possuem rígidos padrões em seus métodos de ensino que não se flexibilizaram para outras produções senão a industrial.

Compreendemos que o papel das intervenções em produções artesanais, nem sempre corresponde estritamente a uma atitude salvacionista ou predatória do trabalho dos artesãos, mas os designers possuem a obrigação de estabelecer negociações com os artesãos a fim de viabilizar o desenvolvimento de produtos que gerem retorno para o mercado e para o trabalhador. (SILVA, 2015)

Perceber as qualidades do contexto local, a forma como cada produto é concebido e fabricado, é essencial para compreender as relações que se formam em torno da produção e do consumo dos produtos. Ir além de pequenas intervenções é o que defende Krucken (2009), ao afirmar que produtos artesanais são resultados de uma rede tecida ao longo do tempo, que

agrega recursos da biodiversidade, modos tradicionais de produção, costumes e também hábitos de consumo.

Dessa forma, Silva (2015) alega que o problema não se caracteriza pela falta de uma “metodologia adequada ou padrão para as intervenções”, visto que as produções se diferenciam na tipologia do artesanato apenas, mas pelo fato de que os artesãos são indivíduos únicos e diferentes entre si. É necessário que pensemos nessas intervenções como formas de trocas de experiências envolvendo o design e o artesanato, e isso requer necessariamente que pensemos na possibilidade de trocas de saberes entre designers e artesãos.

Quando passamos a considerar que artesão e designer constroem-se a si mesmos no ato de projetar e produzir um objeto, compreendemos que essa experiência não pode ser medida por um método único, rígido, “mas talvez, por uma sucessão de métodos que se interpõem ao sabor dos achados que somente são possíveis na situação vivenciada por ambos” (SILVA, 2015).

Os artefatos são indissociáveis de processos culturais, assim como significados e códigos ligados a eles são traduzidos e traduzem relações sociais, utilizando a materialidade, aspectos simbólicos e imaginários sociais. As vivências do artesão, o tornam muito mais próximo de seu artesanato, carregando a herança local, cultural e familiar de sua história em seu trabalho. É importante que o agente que irá trabalhar com o artesão entenda que indivíduos separados das coisas, separam-se também de pessoas próximas a eles, pois a cultura material serve como intermediador de relações sociais e culturais (MENDES, 2012)

A ação do designer deve ser pautada na ideia de que para reconhecer e tornar reconhecíveis valores e qualidades locais, é necessário dinamizar os recursos do território, valorizar seu patrimônio cultural e imaterial e contribuir para tornar visível à sociedade a história e as pessoas por trás do produto.

Perante o dever do designer de entender e contribuir com os mecanismos sociais e históricos que cercam a produção artesanal na qual está interferindo, Canclini (1989) afirma que a análise de uma cultura como um todo não pode concentrar-se nos objetos ou nos bens culturais, devendo focar no processo de produção e circulação social dos objetos, e sobretudo nas pessoas, avaliando quais benefícios seu trabalho terá e quem ele está atingindo. Continuando esse pensamento, o autor enfatiza:

Falar sobre o artesanato requer muito mais do que descrições do desenho e das técnicas de produção [...] Precisamos, portanto, estudar o artesanato como um processo e não como um resultado, como produtos inseridos em relações sociais e não como objetos (Canclini, 1989, p. 51)

A citação acima só reforça a necessidade de se desenvolver ações mais profundas, que fujam da superficialidade que ocorrem em algumas consultorias de design em produções artesanais, passando a interpretar melhor os elementos da comunidade, da produção do produto e sobretudo, os indivíduos.

Silva (2015) argumenta que o questionamento de que no design e para o designer, o foco deve ser sempre o produto e sua performance, ainda que não esqueça seu compromisso no que se refere à satisfação das necessidades (objetivas e subjetivas) dos consumidores. Enquanto a base do projeto é o artesanato, o foco não deve se resumir ao produto, mas aos produtores, aos artesãos, que são os agentes efetivos na construção e na concepção dos produtos.

2.3 Identidade e suas conexões com o artesanato

A relação do homem com as coisas materiais vem do princípio da humanidade. Ao longo da história, deixamos uma herança material no mundo, fazendo com que nossa capacidade produtiva tenha promovido a espécie a um agente modificador do ambiente em que habita, criando relações com processos, objetos e materiais que são utilizados em suas construções diárias de artefato.

Descrito por Mendes (2012) como o mais prosaico atributo das coisas, a materialidade representa sensações e subjetividades, muito além dos valores sociais e culturais em suas formas, dando corpo às trajetórias coletivas e individuais, permitindo revelar aspectos importantes das transformações vividas, e testemunhando a construção de histórias, identidades, lugares, épocas e formas de viver.

Nesse contexto, Stallybrass (2004) defende que, ainda que exista uma grande crítica sobre materialismo da vida moderna, provavelmente devido à abundância de objetos que nos cerca, o material é de extrema importância em nossas vidas e atividades, não apenas pelas formas, dimensões e funções, mas por ter muito mais a revelar no que está ausente em sua aparência.

Diante desta capacidade, podemos observar como a narrativa do artesanal é interpretada como um “sinal inscrito em tempos e espaços pelas mãos dos homens e mulheres”. Corpo e mente dos artesãos compartilham significados entre quem faz e quem usa, ainda que a visibilidade do produtor seja prejudicada por relações capitalistas que tornam distante o conhecimento entre produção e consumo, não nos apresentando quem está por trás de um produto, ou quem realiza determinada produção.

Mesmo que a técnica artesanal seja vista por muitos como algo banal, ou “destituída de alma”, como explica Sennet (2009), as pessoas que adquirem sua prática entendem que ela sempre estará intimamente ligada à expressão.

Assim, entendemos que cada trajetória de uma produção inclui muito daquele que a faz, sobretudo a prática artesanal, tão envolvida pela noção de família, lugar, pertencimento, história, ou seja, tudo o que aquele sujeito já vivenciou ao longo de sua vida. Canclini (1989) defende que o artesanato é representado por seus aspectos materiais, como desenhos e técnicas de produção; mas estas adquirem novos contornos quando avaliamos as práticas sociais daqueles que o produzem e o vendem, observam-no ou o compram, e o lugar que este ocupa nessas relações.

É nessa busca por entender os aspectos que envolvem o fator humano, representado pelo artesão, e sua relação com a parte material de seu trabalho, a produção, que tentamos definir algo que represente esses dois elementos em sua relação, isto é, uma identidade que se pronuncie sobre essas perspectivas. A tarefa pode ser vista como impossível por alguns teóricos, como Hall (2008), ao afirmar que a discussão sobre identidade vem sendo muito trabalhada no campo das teorias sociais, graças a sua volubilidade.

Essa característica se dá no atual surgimento de novas identidades, de maneira cada vez mais rápida na pós-modernidade, provocando uma fragmentação do indivíduo moderno, visto até o momento como um sujeito unificado. Acompanha-se um processo amplo de mudanças que se alastra por todas as esferas da sociedade, que desloca as estruturas e processos centrais das relações (HALL, 2008).

As identidades não possuem mais solidez, tornando-se negociáveis e revogáveis, regidas pelas decisões que o próprio indivíduo toma. Da mesma forma que não é possível evitar a passagem por mais de uma comunidade de ideias e princípios, criando uma pluralidade de

influências que faz com que seja questionada a consistência e continuidade da nossa identidade ao passar do tempo (BAUMAN, 2005).

Se desde o final do século XX essa situação está presente em nossas atividades, fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos localizavam como indivíduos sociais consolidados, Hall (2008) esclarece as variações que a identidade vivenciou ao longo da história, dividindo-a em três conceitos, sendo estes o sujeito do iluminismo; sujeito sociológico; e o sujeito pós-moderno.

O primeiro baseava-se na ideia da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, racional, cuja essência permanecia do momento de seu nascimento até o fim de sua vida. O sujeito sociológico por sua vez, representava a complexidade do mundo moderno e a noção de que a essência do sujeito não era autônoma e autossuficiente, mas em constante construção e contribuição externa. Por fim, o sujeito pós-moderno reflete a instabilidade de uma identidade que existe, mas se modifica de forma rápida.

De acordo com Bauman (2005), com as mudanças constantes e em alta velocidade do mundo, não é mais possível confiar na utilidade das estruturas sociais que se diziam duráveis, ou atemporais, visto que elas não incluem facilmente novos conteúdos, tornando impossível acomodar as novas identidades do sujeito pós-moderno.

Da mesma forma, Cardoso (2012) afirma que a identidade é sempre composta, construída a partir de muitas partes, permitindo a uma única pessoa ser “homem, pai, marido, arquiteto, surfista, entusiasta de alpinismo, amante de jazz, torcedor de time de futebol, ex-militante de partido, tudo ao mesmo tempo, sem que nada disso implique um esfacelamento de sua personalidade” O fluxo constante da identidade permite esse somatório de experiências e inclinações que ao longo da vida, encontra informações, produtos e marcas, design e projeto que moldam nossa visão do mundo material e condicionam nossa relação com os artefatos que nos cercam. Esse cenário se repete em diversas áreas da vida social, e pode ser observado no caso descrito na ARTEZA.

Como supracitado, a criação da cooperativa culminou em mudanças na produção e consequentemente nos produtos, acarretando possíveis modificações na identidade dos artesãos locais. Este é um exemplo claro de que quando existe uma mudança material, existe uma resposta para essa mudança no sentido simbólico e dos significados das coisas. Ou seja, “não é a simbolização que cria a realidade objetiva, mas é a realidade que estimula e aciona o processo,

simbolizado pelo qual essa própria realidade, é também, mudada, apreendida, compreendida, integrada” (LOUREIRO, 2000).

Ainda que sua característica mutável interfira na busca por um conceito de identidade, Hall (2008) defende que em sua concepção sociológica, a identidade pode ser interpretada como algo que preenche o espaço entre o “interior e o exterior - entre o mundo pessoal, e o mundo público”.

Compreendendo que as definições são fluidas na pós-modernidade, ou em termos cunhados por Zygmund Bauman, há a existência de uma “modernidade líquida”, que diferente do que é sólido, possui fluidez em seus conceitos, até mesmo a ideia de interno e externo torna-se difusa quando percebemos que a formação de nossa identidade é cheia de contradições continuamente em andamento, que fragmentam o sujeito, não deixando claro o limite do pessoal e do público (HALL, 2008).

É nesse paradoxo de definições que Cardoso (2012) inclui a memória como um mecanismo primordial para se construir a identidade. A ideia de “eu sou quem eu sou, porque fui o que fui” nos mostra que a essência do ser, do pessoal, se relaciona com o que guardamos de momentos para que sejam lembrados mais adiante, provavelmente em grupo.

A identidade profissional, por exemplo, é um caso usado pelo autor para ilustrar esse princípio: um médico é considerado médico por ter feito faculdade de medicina e residência, ter uma história e experiências relacionadas a isso, e não porque pensa que é médico.

No caso do artesão da ARTEZA, suas vivências relacionadas à profissão o tornam dono desse ofício por tê-lo vivido e guardado essas referências e aprendizados em sua memória. É algo que ele guarda em si, de natureza interna, mas que pode ser compartilhado e visto com o grupo em que vive.

Esse processo causa um movimento de filiação, identificação com aqueles que o cercam e que compartilham de memórias parecidas, ou da mesma situação. Sobre esse caso, Halbwachs (2013) explica que para que nossas memórias gerem empatia e identificação com as de outras pessoas, não é suficiente um depoimento descrevendo-a, e sim um ponto de contato entre uma e as outras lembranças, para que sejam recordadas e construídas sobre o fundamento comum. Ao saber de onde a pessoa vem e suas experiências por meio de sua memória, se conhece um pouco mais sobre quem ela é, dando oportunidade de incluí-la ou excluí-la do grupo.

De acordo com Cardoso (2012), muito mais do que recuperar uma vivência, a memória reconstitui o passado em detrimentos das situações vivenciadas no presente, como uma “experiência deslocada do seu ponto de partida na vivência imediata”.

Compreendendo a fugacidade das relações atuais, onde cada instante dá lugar a novos momentos incessantemente, quase tudo que somos e pensamos depende da memória, tornando-a parte crucial de nossa identidade. Poder lembrar o que já se viveu ou aprendeu, associando isso ao presente é considerado pelo autor o mais importante mecanismo de constituição e preservação da identidade de cada um.

Dessa forma, o trabalho artesanal dos dias de hoje confronta constantemente o do passado, nas diferenças de técnicas, processos, elementos, ferramentas e produtos finais. É importante destacar que, assim como as roupas descritas por Stallybrass (2004), a materialidade está tão associada à memória, que podemos interpretar o artefato como se fosse um tipo de memória. Memórias de quem já utilizou aquela peça, de quem ensinou o artesão a utilizá-la, de como foi esse aprendizado.

Damásio (2013) incita novamente a proximidade do homem com o material quando nos faz lembrar de nossa infância, levantando o questionamento sobre as coisas que se tornam memoráveis e porque elas têm esse perfil, porque guardamos objetos na memória e qual o impacto que isso possui em nossas relações e atividades atuais.

Esse questionamento reforça que a memória não é apenas individual, mas coletiva, já que essas lembranças foram criadas com auxílio de outras pessoas. Segundo Halbwachs (2013), quando dividimos as experiências utilizando objetos, cria-se uma memória compartilhada por vários, e ainda que a lembrança criada seja algo interno, ela teve a participação de terceiros, pois nunca estamos sozinhos. Cardoso (2012) ratifica que não é estranho que as pessoas busquem artefatos como suportes de memória, para lembrar de alguém, ou confirmar algo sobre uma experiência vivida.

Processos como este nos indicam a ligação das perspectivas pessoais com as referências de um grupo, ou sua cultura. E o homem é essencialmente um ser de cultura. A existência da humanidade gerou uma regressão dos instintos, substituindo-os progressivamente pelos aspectos culturais, ou seja, a adaptação imaginada e controlada pelo homem da natureza, que permite adaptar-se ao seu meio (CUCHE, 1999).

Castilho et al. (2018) explica que a cultura é um processo acumulativo, resultado de várias experiências históricas, acumuladas de geração em geração, intermediada pela comunicação oral e da evolução humana ocupando racionalmente seu lugar.

A base territorial da cultura integra o homem às adversidades do local, contribuindo para a construção da sua identidade. O exemplo dado pela autora a essa adaptação ao território é o modo de fazer dos utensílios, seus usos e costumes, associando-o com a história do artesanato e a necessidade de se produzir bens de utilidades e adornos, expressando a capacidade criativa e produtiva no trabalho.

Diante disso, cabe destacar que a mobilidade de representações também atinge a cultura, que de acordo com Fachone e Merlo (2010), torna a mesma algo permanentemente redesenhado, possibilitando os posicionamentos de manifestações como design, moda, arquitetura, música, dança, criando novos caminhos interculturais, novas invenções e tradições.

Castilho et al. (2018) defende que o processo artesanal é uma expressão genuína de uma cultura, pois ao construir suas peças, o artesão utiliza técnicas específicas, o seu fazer, o seu conhecimento tácito, para expressar o que foi acumulado das gerações anteriores. Canclini (1989) reforça esse pensamento afirmando que a análise de uma cultura deve concentrar-se não somente em objetos ou bens culturais, mas compreender o “processo de produção e circulação social dos objetos e dos significados que receptores diferentes lhes atribuem”.

Assim, torna-se claro que a cultura não é um dado, muito menos uma herança fixa que ultrapassa gerações. Ela é uma produção histórica, uma construção das relações dos grupos sociais entre si, o que mostra seu viés coletivo (CUCHE, 1999). Como parte importante de relações entre grupos, a cultura também está sujeita aos processos de troca, compartilhamento e relações de poder e dominação que os afetam, e que possuem influência na identidade dos mesmos em suas esferas individuais e coletivas.

Um exemplo claro disso é quando o processo de globalização traz consigo a expansão do mercado capitalista, que em sua estratégia monopolista e transnacional busca integrar todos os países, todas as regiões de cada país num sistema homogêneo, provocando uma reorganização do que é prioridade em cada cultura, valorizando-a ou desvalorizando-a, de acordo com Canclini (1989).

É imposta uma troca desigual tanto de bens materiais e simbólicos, entre a cultura dominante, e a cultura popular, essa última definida como a que abrange as atividades artesanais

de um povo. Os supracitados processos de declínio do artesanato após a revolução industrial, assim como o resgate do mesmo na contemporaneidade são reflexos desse jogo de interesses provocados pela cultura dominante, que interferem na identidade e faz com que “qualquer desenvolvimento autônomo ou alternativo por parte das culturas subalternas seja barrado, no seu consumo e produção, e na sua estrutura social e linguagem, reordenados para se adaptarem ao desenvolvimento capitalista (CANCLINI, 1989).

Cuche (1999) define as culturas populares como provenientes de grupos sociais subalternos, construídas então em uma situação de dominação, ou "maneiras de viver com" esta dominação, um contraponto de resistência ao sistema de soberania. É importante destacar que a cultura dominada não é necessariamente uma cultura alienada, totalmente dependente, mas que em seu desenvolvimento, não pode desconsiderar a cultura dominante, ainda que tenha o poder de resistir em maior ou menor escala à imposição cultural dominante.

Esses processos de trocas entre as culturas são descritos por Canclini (1989) por adquirem novos contornos quando analisados no atual período de flexibilidade das definições. Esse paradigma acaba por dificultar a ação de estabelecer uma identidade, sobretudo no que se refere à cultura popular do artesanato, já que nos últimos anos a atividade artesanal modificou-se em seu relacionamento com o mercado capitalista, o turismo, a “indústria cultural” e as “formas modernas” de arte, comunicação e lazer.

A efemeridade nos processos culturais leva-nos a refletir sobre a volubilidade na cultura, e por consequência, na identidade. Esse processo atinge as representações através das quais nós, seres humanos, tentamos dar conta das nossas vidas. De acordo com Hall (2008) as constantes transformações as quais a identidade é submetida estão abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados, como uma perda do “sentido de si”.

É descrito por Loureiro (2000) que nós vemos as coisas do mundo e as revoltas por uma faculdade simbolizadora, que nos faz comparar relações passadas com futuras, individuais com as coletivas. Esse processo “constrói relações simbólicas entre o que se conhece, o que se guarda na arca da memória, e o que alimenta com sua experiência. Olhar é um processo incessante individual e social de produção de símbolos que dão ligadura ao conhecimento”

Assim, Hall (2008) explica que se percebemos em nós mesmos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmo, nos confortando com uma identidade plenamente unificada, completa, segura

e coerente, que como descrita anteriormente, é uma fantasia. Somos confrontados por múltiplas e cambiantes identidades possíveis, com as quais poderíamos gerar uma identificação, ainda que temporariamente.

Em todas as esferas da nossa vida, enfrentamos esse paradigma sobre identidades, e na nossa vida profissional não é diferente: como a nossa identidade se relaciona com o nosso ofício e como enxergamos em meio a tantas mudanças? E é a partir desse processo que surge o questionamento sobre a identidade do profissional que produz tudo isso, e como ele se enxerga diante das mudanças de paradigmas que a sua produção - e ele mesmo - é submetida constantemente.

Na produção de artefatos artesanais por exemplo, são constantemente feitos objetos que buscam atizar a memória e a identidade, visto que o fascínio pelo diferente, pelo popular vem impondo uma resistência à homogeneização, mostrando interesse pelo que é de característico de determinado local (FACHONE e MERLO, 2010).

São produzidos souvenirs de viagem; brindes e prendas, relíquias, que acabam passando das gavetas, armários e estantes de cada um para brechós, sebos e antiquários, e daí para arquivos, museus e bibliotecas, tornando-se fonte de lembranças e fontes documentais da história e identidade, segundo Cardoso (2012). Se os objetos vendidos são valorizados desta forma, por que não explorar a identidade de quem produz, buscando compreender o processo que levou a formação daquele artefato?

No âmbito do trabalho, o surgimento de novas referências afeta o aparecimento de novas formas de organização, modificação da natureza, o desaparecimento de empregos permanentes e, ao mesmo tempo, a criação de novas tecnologias e formas inovadoras de organização. Nesse aspecto, são impostos diferentes significados para o profissional, compreendendo que ao trabalhar, as pessoas produzem interpretações acerca de seu fazer, dos propósitos de sua ação, dos objetivos que pretendem alcançar.

Trazendo para o nosso objeto de estudo, é válido questionar-se como o artesão da ARTEZA se relaciona com sua produção, que foi alvo de modificações em suas etapas, elementos, materiais, ferramentas, e como isso atinge o sujeito em sua percepção da identidade. Compreender a ideia da identidade do artesão diante da sua produção e como esta se manteve após as modificações de seus processos produtivos, é buscar enxergar além de um produto na prateleira. Trata-se de uma busca pela memória, pela cultura, pelo individual, o coletivo, a

família, a história, o local de origem, e todos os elementos que cercam aquele sujeito, dando voz e empoderamento ao mesmo.

2.4 A cidade de Cabaceiras

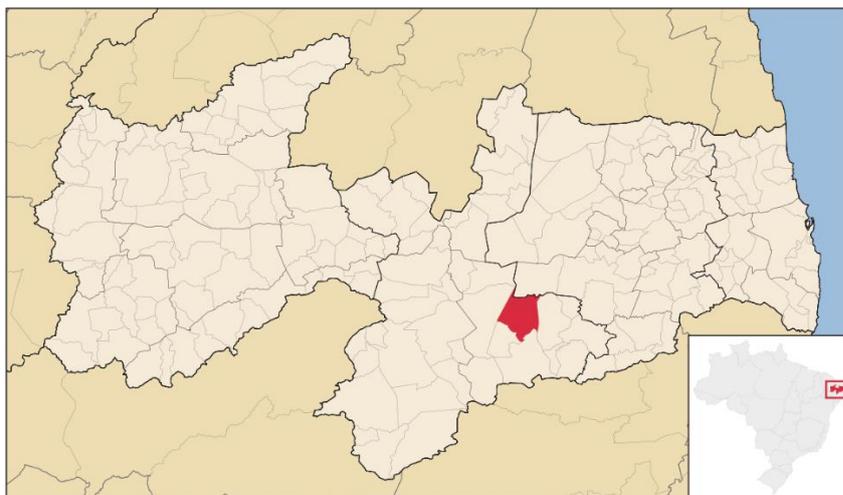
Desde os primeiros movimentos humanos é possível perceber a influência da atividade do homem sobre o desenvolvimento dos espaços. Ao expandir recursos para atender suas necessidades, o homem cria uma progressão de mudanças no ambiente habitado, adequando-se às intenções de cada momento. Nesse processo, descrito por Santos (1988), cada agente adquire um papel distinto no conjunto de mudanças, inserindo-se nos movimentos que delineiam a identidade de cada espaço.

Dentro desse processo de mudança constante encontramos o domínio semiárido no Nordeste brasileiro, que segundo Cavalcanti Filho (2010), é definido sobretudo pelos longos períodos secos e chuvas ocasionais em poucos meses do ano. Com índices pluviométricos entre 750 mm/ano, precipitando de forma irregular, as altas temperaturas (cerca de 26°C) atrapalham a evapotranspiração, determinando o déficit hídrico como característica que permeia a convivência com o semiárido há séculos. Ainda assim, o semiárido brasileiro não pode ser considerado desértico devido à sua umidade verificada como acima do que é considerado para um clima árido.

No território paraibano, a parte que cabe ao estado no semiárido foi dividido em quatro mesorregiões geográficas: Sertão, Borborema, Agreste e Zona da Mata paraibana. De acordo com Mariano Neto (1999), Cabaceiras encontra-se na Borborema, mais precisamente na microrregião dos Cariris Velhos, em sua parte Oriental, juntamente com os municípios de Barra de São Miguel, Boqueirão, Gurjão e São João do Cariri.

Rosendo et al. (2014) explicam que essa subdivisão dos Cariris (Oriental e Ocidental) leva em consideração as características físicas e econômicas locais que mais se destacaram ao longo dos anos, definindo o Cariri Oriental pelas médias pluviométricas mais baixas e por uma economia deficitária e primária, focada na criação de caprinos de leite e corte.

Figura 3 - Localização de Cabaceiras no estado da Paraíba



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Comarca_de_Cabaceiras (2017)

Segundo o IBGE, Cabaceiras ocupa uma área de 401,35 km², localizada nas coordenadas geográficas 07° 29' 20" de latitude Sul e 36° 17' 13" de longitude Oeste, com altitude média de 450 metros em relação ao nível do mar. Em pesquisa de 2010, aponta-se que a população cabaceirense contava com 5.035 habitantes, com uma densidade demográfica de 11,12 hab/km². Souza et al. (2007) descreve a vegetação da caatinga como típica da região de Cabaceiras, como mostra a Figura 4:

Figura 4 - Vegetação da caatinga em Cabaceiras-PB



Fonte: Acervo da autora

Sobre a formação da cidade, Mariano Neto (1999) explica que as áreas interiores da Paraíba começaram a ser exploradas pelos colonos, bandeirantes e sesmeiros, sobretudo às

margens das ribeiras, utilizando-as na criação de gado bovino, equino, caprino, ovino, asnos ou burros e jumentos, e no plantio de algodão e alimentos para subsistência. O enfrentamento das nações indígenas Cariri e Tarairiú que viviam no local ocorreram, segundo o IBGE (2016), sob o comando do Capitão-Mor Teodósio de Oliveira Lêdo, responsável pela primeira penetração no território onde hoje se encontra Cabaceiras, no século XVII.

No ano de 1833, foi criado o distrito subordinado ao município de Campina Grande, denominado Vila Federal de Cabaceiras. O momento de fundação da cidade de Cabaceiras aconteceu quando, de acordo com histórias locais, o Capitão-mor Domingos de Faria Castro e Capitão Antônio Ferreira Guimarães, que moravam nas duas extremidades da propriedade e que desejavam construir uma capela bem no meio, saíram de suas casas no mesmo instante e caminharam até que se encontrassem e, nesse local, foi construída a capela; onde hoje se encontra a Igreja Matriz (IBGE, 2016).

Como típica cidade do Cariri paraibano, as atividades econômicas de Cabaceiras iniciaram com a agricultura e pecuária, atividades primárias mas que ainda regem a dinâmica da economia local, ainda que divida espaço com outras importantes áreas de produção como o turismo e o cinema. A pecuária de caprinos, e conseqüentemente, o artesanato advindo dessa produção, é abordada com maior ênfase nos capítulos à frente.

Figura 5 - Rua de Cabaceiras



Fonte: Acervo da autora

A agricultura da cidade de Cabaceiras, detém certas especificidades, destacando o cultivo de algumas espécies. Como o algodão (*Hibiscus hiliaceus*) e o alho (*Allium sativum*), apontado por Farias (2015) como principal produto agrícola e fonte de renda da cidade até o final da década de 1990, sobretudo no distrito de Ribeira, além de outras culturas da agricultura de subsistência, como milho e feijão (SALES, 2012).

De acordo com Leite (2015), Cabaceiras vem se mostrando um local de destaque no Cariri, devido aos seus potenciais naturais e culturais, que dão oportunidade para o desenvolvimento regional. O turismo foi uma forma da cidade aproveitar tais potenciais e movimentar a economia gerando trabalho, renda e visibilidade.

Rodrigues e Dantas (2013) definem os principais atrativos turísticos de Cabaceiras relacionando-os com três tipos de atividade turística: o Ecoturismo, representado pelas formações rochosas como o Lajedo Pai Mateus; o Turismo de Eventos, com o principal evento turístico de Cabaceiras, a Festa do Bode Rei; e o Turismo Cultural, representado pelo cinema local.

Sobre os potenciais turísticos advindos da estrutura física cabaceirense, os locais com maior destaque nas formações rochosas é o Lajedo de Pai Mateus, e a Saca de Lã onde rochas gigantescas com formatos variados, atraem cada vez mais turistas, estudiosos e pesquisadores

Figura 6 - Saca de lã/ Lajedo do Pai Mateus



Fonte: Acervo da autora

Ao final do mês de maio, e começo de junho, época popularmente conhecida como início dos festejos juninos no Nordeste, acontece o principal evento turístico de Cabaceiras, a Festa do Bode Rei. Possuindo como personagem central da festa o animal que domina a pecuária e artesanato local, sobrevivendo de forma eficaz às condições climáticas extremas do semiárido, a festa impulsiona a economia local e atrai milhares de pessoas do Brasil, e até mesmo de outros países:

Figura 7 - Entrada da festa do Bode Rei 2016



Fonte: Acervo da autora

Outro aspecto da cidade que vem se destacando são os filmes. As produções brasileiras têm demonstrado cada dia mais interesse no município, tornando-o um potencial para o turismo cinematográfico, como respaldado por Papes e Sousa (2012). Mais de vinte filmes tiveram Cabaceiras como cenário, sendo o primeiro deles rodado em 1924, com o título de “A Ferração dos Bodes”. Diante do cinema nacional, os mais conhecidos são “Cinema, Aspirinas e Urubus”, de Marcelo Gomes, e “O Auto da Compadecida”, baseado na obra de Ariano Suassuna, ambos dirigidos por Guel Arraes. Devido à atividade, a cidade foi denominada “Roliúde nordestina”, ganhando um letreiro em sua entrada, como mostra a imagem abaixo:

Figura 8 - Letreiro “Roliúde Nordestina”



Fonte: Acervo da autora

2.5 O distrito de Ribeira e cooperativa ARTEZA

Como descrito anteriormente, Cabaceiras possui uma diversidade de atributos e atividades econômicas que envolve seus habitantes. Impressionando quem não conhece a cidade, apesar do seu pequeno porte, a localidade se destaca em vários setores, sendo o mais conhecido, o artesanato e a cultura da pecuária caprina.

De acordo com Sousa (2016), quem vem a Cabaceiras, conhecendo sua atividade cinematográfica, também visita o distrito de Ribeira, a quatorze quilômetros de Cabaceiras. Isto porque o lugar é a base da produção artesanal local em couro. A paisagem semiárida, com predominância da vegetação catingueira, é cenário para as oficinas e curtumes produzindo a todo vapor.

Também conhecido como Ribeira de Cabaceiras, o distrito que se localiza a oeste do município de Cabaceiras, começou a ser povoado no fim do século XVIII, com a instalação de fazendas de gado e algodão às margens do rio Taperoá, que cresceu formando outras comunidades ao seu redor. (MATOS JÚNIOR et al. 2017).

A história do artesanato local é diretamente ligada à cultura caprina da região. Segundo Pereira (2012) Cabaceiras, inserida no Cariri Oriental, detém a imensa maioria do rebanho

caprino e ovino do Estado, as condições climáticas favorecendo essa cultura pecuária, já que os animais se adaptam às adversidades climáticas, fazendo os produtores se especializarem no manejo dessas espécies.

Figura 9 - Bodes e cabras em Cabaceiras-PB



Fonte: Instituto by Brasil.

Existe uma Associação de Criadores de Caprinos e Ovinos do Município de Cabaceiras – PB (ASCOMCAB), fundada em dezembro de 1996 buscando trazer benefícios para a economia local e melhoria de qualidade de vida dos produtores por meio do incentivo à atividade, afetando a produção de couro, carne e leite do animal (SOARES, 2008).

Foi no início do século XX, no distrito de Ribeira, que de acordo com Matos Júnior et al. (2017) duas atividades se destacaram na região: a cultura do alho e o artesanato em couro. A primeira teve início no Sítio Barro Branco pela família Pereira, em 1910, enquanto a segunda, pela artesã Antônia Maria de Jesus, “Totonha” Marçal, matriarca da família Marçal de Farias.

Nascida no sítio Curral de Baixo, mudou-se para o Sítio Santa Cruz, e casou-se com Inácio Marçal de Farias, tataraneto do fundador de Cabaceiras, Domingos de Farias Castro. Totonha Marçal produzia em sua residência a corona, objeto em couro, utilizado em cima da sela do cavalo. A corona, proporciona um assento na sela mais confortável e continha bolsos para se armazenar comida ou pequenos objetos, sendo de grande utilidade para muitas pessoas

da região que usavam o cavalo como meio de transporte principal, como os vaqueiros, o que exigiu uma fabricação do produto em maior escala, iniciando a produção artesanal local.

Figura 10 - Corona produzida no Distrito de Ribeira



Fonte: Acervo da autora.

Assim, durante todo o século XX, Sousa (2016) afirma que cresceu a demanda dos artefatos do couro, que existiam em função do homem do campo, o vaqueiro, já que a roupa de couro, a corona e a manta, faziam parte do cotidiano daqueles trabalhadores que saíam para a caatinga à cavalo para realizar seus trabalhos. É válido destacar que a atividade coureira era praticada por poucos na região de Ribeira, sendo uma arte de seletas famílias que mantinham seus trabalhos com o couro, como uma atividade complementar da renda, logo atrás da pecuária e agricultura.

Figura 11 - Vaqueiros em Cabaceiras



Fonte: Instituto by Brasil

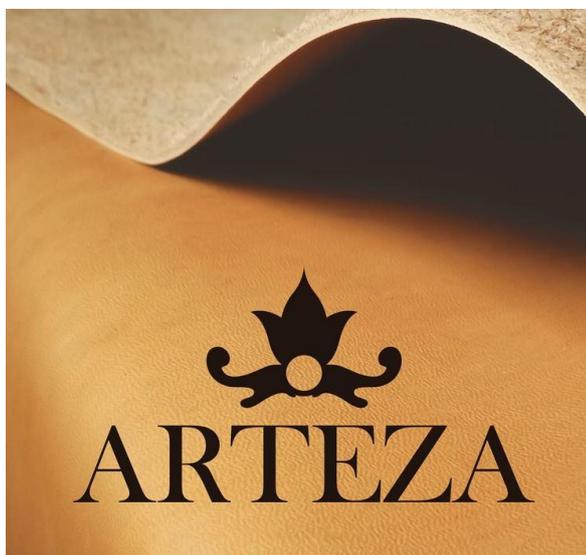
Soares (2018) explica que por muitos anos, a produção de alho foi a principal atividade da Ribeira. Contudo, foi durante a década de 1990 que esta cultura agrícola entrou em declínio, devido a crescente salinização do solo utilizado após o alto grau de utilização de adubos químicos e pelo método de irrigação. O autor ainda afirma que hoje, a produção do alho vem sendo recuperada no local, por meio de um projeto de produção orgânica, com parceria entre a Associação dos Produtores de Alho da Comunidade de Ribeira (ARPA), Projeto Dom Helder Câmara, o Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA) e o Projeto Petrobrás Fome Zero.

A queda da produção do alho fez com que a comunidade se voltasse economicamente para o artesanato em couro de caprinos. Entretanto, a própria produção artesanal também encontrava-se defasada. Os produtos, destinados ao homem do campo não tinham mais tanto público, visto que essa profissão se modificou ao longo dos anos, não utilizando mais o cavalo como meio de transporte no trabalho, e sim motos ou carros. O “cliente da cidade” também não se interessava pelo produto de cheiro forte e muitas vezes desagradável (OLIVEIRA, 2016).

Foi a partir daí que artesãos e curtidores se viram na missão de organizar e revitalizar a produção. Surgiu a cooperativa ARTEZA, que buscava dar novo impulso à produção, vendas e divulgação do artesanato do couro em Cabaceiras, se opondo ao processo de declínio da atividade. A principal mudança se deu a partir da modificação do curtimento ao vegetal,

tornando-os mais mecânico com o uso de máquinas, ressignificando a arte do couro na região de Ribeira (SOUSA, 2016).

Figura 12 - Logo da ARTEZA



Fonte: Divulgação da cooperativa

De acordo com Oliveira (2016), o primeiro parceiro da cooperativa foi a Prefeitura de Cabaceiras e a maior dificuldade para iniciar a cooperativa foi a falta de apoio de órgãos e investimentos. Ainda que existissem diversas propostas, ofertas de ajuda, nenhum investimento seguia a diante.

Foi quando uma estudante de Couros e Tanantes da UFCG se reuniu com seu chefe, na época Secretário da Indústria e Comércio de Campina Grande, para falar sobre a cooperativa e o mesmo prometeu investimentos e apoio ao projeto. Mais uma vez, a parceria não foi adiante.

Anos depois do episódio com o secretário da indústria e comércio de Campina Grande, em 1998, a antiga secretária do mesmo, que se tornou responsável pelo COPET de Campina Grande (Coordenadoria de Pesquisas e Estudos Tecnológicos, ligado ao CNPQ - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) ligou para José Carlos, informando que com os documentos que ele havia entregado ao secretário, ela conseguiu aprovar a cooperativa como um dos primeiros projetos do programa (OLIVEIRA, 2016).

Em seguida, novos parceiros como o Governo Municipal (Prefeitura), Estadual (Projeto Cooperar e COMPET) e Federal (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, Financiadora de Estudos e Projetos - FINEP); o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE – PB; a Secretaria de Indústria e Comércio da Paraíba; a Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit GmbH – GTZ; Sindicato das Escolas Particulares da Paraíba – SINEP/PB; Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial – SENAI/PB, dentre outros, se aliaram à cooperativa, permanecendo até hoje como parceiros da ARTEZA, de acordo com Soares (2018).

Além das mudanças na produção, a comercialização dos produtos também regularizou suas vendas, aumentando o faturamento e a quantidade de artesãos na ativa (SILVA E SILVA, 2009). A comercialização dos produtos acontece pela venda direta, em pequenas ou grandes quantidades, essa segunda, para lojas que revendem os produtos da ARTEZA. Existe também uma loja na sede da cooperativa, na própria Ribeira. A organização pensa em exportar suas peças em um futuro próximo (SOARES, 2018).

Outro ponto positivo da criação da cooperativa foi a reaproximação dos moradores à cultura artesanal local, sobretudo os jovens, que não queriam mais ficar no distrito ao verem que o couro não era uma atividade rentável, que proporcionou durante anos êxodos para cidades maiores, em busca de emprego nas indústrias e no comércio. De acordo com Oliveira (2016), através dos parceiros, com capacitações, com cursos mais longos de aperfeiçoamento produtivo, os jovens passaram a optar por ficar em seu local de origem, ou até mesmo voltar ao distrito quem já havia se mudado.

Esse processo fortaleceu a atividade local, já que de acordo com Soares (2018), a hereditariedade da produção é algo notável quando se entrevista os artesãos locais. A maioria afirma que a atividade foi passada de pai para filho, e as crianças desde pequenas tinham acesso às oficinas e curtumes, muitas vezes localizados na área domiciliar, tornando a atividade algo extremamente familiar da região.

Dessa forma, Matos Júnior et al. (2017) afirma que domar o couro e fazer produtos é um legado vivo das gerações cabaceirenses. O autor defende que “o novo ciclo do couro, em versão pós-moderna, reinventa mocassins e mochilas em versão sertaneja, para os que tiverem sensibilidade para compreender que a tradição e a contemporaneidade são as duas faces de uma mesma moeda.”

Assim, a produção se modificou desde a criação da cooperativa, criando novas demandas, processos, e relações tanto do consumidor quanto do próprio artesão diante da sua produção e seu produto. Essas modificações, que se acentuaram e continuam a ocorrer na inconstância em que vivemos adquire novos significados todo dia.

2.6 Produção: Artesanato em couro da cooperativa ARTEZA

Quando se fala sobre produção, torna-se cada vez mais claro que essa atividade vai muito além da matéria-prima, instrumentos e técnicas, escondendo práticas sociais e estilos de vida, e as inserindo em políticas de valor. Mendes (2012) argumenta que ao analisar a cultura material é necessário encará-la não como apenas um resultado, mas como processo que performatiza e toma corpo nos tempos em que viveu em determinado espaço de produção. O autor acrescenta que os fatores simbólicos, culturais, sociais, políticos e econômicos que permeiam os produtos desde sua concepção até seu consumo contribuem para que os artefatos não sejam apenas um amontoado de "artigos incoerentes".

A própria matéria-prima, por sua vez, diz muito sobre o trabalho desenvolvido. Ao longo da história, os diversos recursos disponíveis foram alvo de diferentes técnicas que se modificaram para produzir melhores produtos, incitando assim, novas relações sociais ao seu redor. Para o couro, por exemplo, foram lentamente desenvolvendo-se métodos e modos que tornassem a preservação das peles mais eficaz. Goulart (1966) afirma que a história da utilização de peles de animais pelo homem surge como uma das primeiras matérias-primas usadas por este, servindo para agasalhar-se, para cobrir a nudez e proteger-se das intempéries climáticas.

Segundo Couto Filho (1999), desde a idade da pedra lascada, eram retiradas as peles dos animais que se abatiam. Ao notar que algumas peles apodreciam e outras caíam os pelos, endureciam e tornavam-se incômodas, passaram a batê-las nas pedras para amolecê-las, iniciando o ciclo da transformação da pele em couro. Em vestígios de 5.000 a.C., já se encontrou couros depilados e contendo curtimento vegetal com 31% de agente curtente, que indica a idade dos processos de curtir o material.

Para tanto, os habitantes da pré-história utilizavam azeite de origem vegetal e animal, sais de sódio e sais de alumínio para protegerem as peles contra a putrefação, transformando-

as em couro, utilizado na confecção de vestes, jarros, velas de embarcação, escritas, gravuras e até mesmo armas, provocando uma vantagem para quem dominasse essas técnicas diante de seus adversários, dando-lhes poder e aumentando em seus domínios territoriais.

Mais adiante, na Idade Média, os minérios de ferro usados para colorir os couros já indicavam tecnologias no tingimento do material, enquanto a indústria curtidora avançava em diversas partes do Velho Mundo, visto que na Inglaterra já existiam mais de uma centena de empresas que industrializavam e comercializavam produtos do couro.

Ainda segundo Couto Filho (1999), o avanço da produção coureira tornou o controle químico dos efluentes uma das principais questões da idade contemporânea nesse setor, fazendo com que aumentasse a procura por elementos para diminuir a poluição dos mares, rios, lagos, solos e subsolos, reduzindo o uso do mercúrio, arsênico, cromo e outros agentes químicos não-degradáveis no curtimento.

Nesse contexto, atualmente no Brasil a indústria coureira possui natureza heterogênea de sua estrutura. Predominam curtumes de pequeno e médio porte diante de um conjunto reduzido de grandes curtumes, e alguns frigoríficos verticalmente integrados. Aos pequenos curtumes artesanais, sem registro formal, cabem grande parte dos empregos informais da indústria brasileira de couro, segundo Souza (2016).

É importante destacar que a indústria de couro faz parte de diferentes cadeias produtivas, como pecuária de corte e frigoríficos, que fornecem sua principal matéria-prima. Acrescentam-se os curtumes, que fabricam seu produto final (couro), e o supre para diferentes indústrias, que utilizam o couro como seu insumo, entre elas a de calçados, artefatos, vestuário, móveis e automobilística (ABDI, 2011).

A produção calçadista brasileira, de acordo com Santana (2015) nas últimas cinco décadas vem se destacando no mercado calçadista mundial, onde 85% da produção total é vendida no próprio país, e 15% é exportada, principalmente para os Estados Unidos.

Nesse cenário, ABDI (2011) explica a diversidade de estágios de acabamento do couro que podem ser produzidos: o couro salgado, o wet blue, o crust ou o couro acabado. O couro salgado é o produto em sua forma mais simples, com valor agregado, resultado do processo inicial de salgamento do couro, realizado para conservá-lo, transportá-lo e armazená-lo.

O couro wet blue possui tom azulado e molhado, aparência que provém de um primeiro banho de cromo, após ser despelado e passar pela remoção de graxas e gorduras. O couro crust

é semiacabado, seguido da secagem do couro, que o torna um produto destinado ao processo de acabamento. Por fim, o couro acabado, de maior valor agregado, no último estágio da produção de couro podendo ser usado diretamente na produção dos mais diversos produtos finais.

Na busca por compreender o processo coureiro, é importante destacar que a cadeia produtiva dessa matéria se inicia na atividade pecuária. Os abatedouros, os produtores, os atravessadores ou as associações de produtores suprem insumos para o trabalho em curtumes. Recebendo a matéria-prima bruta, começa o beneficiamento, com auxílio de produtos químicos, dando o primeiro tratamento à pele, de acordo com Souza (2016). A supracitada variedade de tipos de couro é fornecida pelos curtumes para atender as diferentes necessidades do mercado.

Na ARTEZA, o couro utilizado no curtume, para beneficiamento, vem, em sua maior parte, de fora do local. Ainda que exista a criação de caprino na cidade, ela é em sua maioria destinada ao comércio de leite, e não há uma grande estrutura destinada ao abate e conservação das peles, como aparelhos frigoríficos, de acordo com Soares (2008).

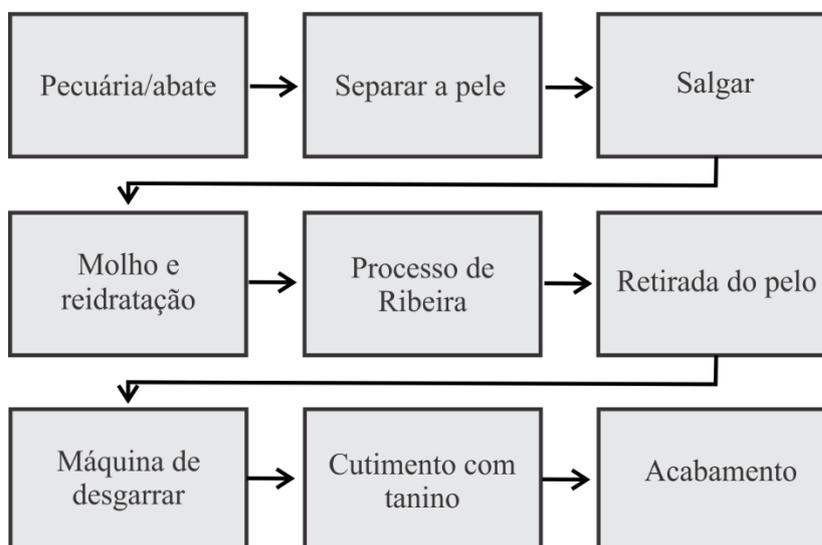
Ainda que predomine o couro bovino na produção e na comercialização mundial de couro, a origem da pele pode pertencer à diversos tipos de animais, como equinos, caprinos e outros (ABDI, 2011). No contexto de Cabaceiras, principalmente no distrito de Ribeira, a economia gira em torno da atividade do artesanato da pele de bodes e cabras, pois a maior parte dos produtos são produzidos com a matéria-prima do couro de bodes e cabras, em um beneficiamento que ocorre na própria região, em curtumes artesanais que usam técnicas rudimentares e com baixo nível tecnológico, e apenas um curtume maior, que faz um beneficiamento mais elaborado, de acordo com Meira (2011).

O couro de origem local, compõe cerca de 2% do produzido na cooperativa, as demais peles salgadas são compradas de municípios como Campina Grande, Santa Cruz, Umbuzeiro, pois estão equipados com salgadeiras. A mesma autora explica que a cooperativa trabalha com cerca de 90% de couro caprino, os outros são bovinos, destinados ao tingimento, que também é feito fora do distrito de Ribeira, já que não possuem tecnologia para colorir o couro no local (SOARES, 2008).

De acordo com Couto Filho (1999), o primeiro procedimento na produção após a pecuária, como aponta a figura 15, ocorre quando os animais abatidos são esfolados e a pele é separada da carcaça, normalmente com a ajuda de facas ou mecanicamente arrancados. O

resultado desse processo é a pele fresca, onde em uma face encontram-se os pelos, e na outra o lado da carne, com resíduos de carne, gordura e vasos sanguíneos (COUTO FILHO, 1999).

Figura 13- Processo de curtimento baseado na bibliografia



Fonte: Elaborado pela autora

Oliveira (2016) acrescenta que o processo realizado na ARTEZA é praticamente manual por completo, ainda que existam algumas máquinas no curtume que acelerem o procedimento. Segundo Brasil (2012), caso o processo de curtimento não seja realizado logo após o abate, a pele fresca deve ser submetida a um processo que evita que ela apodreça, como sua imersão em uma solução saturada de cloreto de sódio (sal de cozinha), para futuramente dar continuidade ao processo, prolongando sua vida útil.

Couto Filho (1999) afirma que a pele fresca é rica em água, cerca de 75% de sua composição, o que explica seu rápido deterioramento caso não seja conservada após o abate do animal. O processo descrito, denominado salga, é muito utilizado nos países onde o sal é abundante, barato e de fácil transporte. Na ARTEZA, é no armazenamento da pele salgada que o processo se inicia. Existe um balcão na cooperativa, chamado barraca, destinado a armazenar e pesar esse material que chega de outros locais (SOARES, 2008).

O próximo passo nas etapas do curtimento do couro caprino é o molho e a reidratação da pele. A intenção é fazer a água que se perdeu ao longo de sua conservação retornar a pele, eliminando impurezas e sujeiras, para que a pele volte a um estado o mais próximo possível da

pele fresca, utilizando cubas ou aparelhos com agitadores cheios de água - como acontece na ARTEZA - para reidratar aquele material (COUTO FILHO, 1999).

Figura 14- Tanques para reidratação da pele



Fonte: Acervo da autora

Em seguida, Hoinacki, Moreira e Kiefer (1994) explicam que dá-se início ao processo de Ribeira, que tem como objetivo a limpeza e a eliminação de todos os elementos que não irão constituir o couro final. A pele fresca que apresentava as camadas epiderme, derme e hipoderme, no processo de depilação tem eliminado o sistema epidérmico, enquanto no processo de descarne, é retirada a camada hipodérmica, deixando a camada derme sem seu material interfibrilar. Ao final, apenas essa derme se mantém, exceto quando a intenção é preservar os pelos ou lã. Nesse caso, é mantida a epiderme juntamente com a derme.

De acordo com Soares (2008), para que a pele utilizada na ARTEZA tenha seu pelo eliminado, é utilizado cal e cinzas em uma máquina denominada fulão, onde a pele é misturada com esses elementos, e após 24h girando e batendo, é depilada. Finalizado esse processo, é utilizada outra máquina para que se retire todo o resto de gordura e carne, denominada pelos curtumeiros locais de “máquina de desgarrar”.

Figura 15 - Fulão no curtume da Arteza



Fonte: Acervo da autora

Couto Filho (1999) afirma que seguindo os procedimentos, a etapa do curtimento consiste em tratar a pele para transformá-la em couro. Essa é uma das transformações mais importantes da pele, que faz com que a peça passe de perecível para um produto não-perecível, tornando-a opaca, flexível ou plástica.

Os produtos com poder de curtimento são diversos, de origem animal, vegetal e mineral, mas o utilizado na ARTEZA é o tanino de origem vegetal, proveniente da casca da árvore angico vermelho (OLIVEIRA, 2016).

Os taninos vegetais foram umas das primeiras substâncias curtentes, usadas desde a antiguidade. Entretanto, anteriormente o processo era muito lento, podendo durar até um ano para se curtir uma peça. Hoje os procedimentos se otimizaram devido a utilização de extratos tânicos concentrados, criando um método do curtimento rápido, sobretudo para peles pequenas, geralmente de ovelhas e cabras, nas quais o curtimento é mais rápido, 4 ou 5 dias para o processo completo (COUTO FILHO, 1999).

Oliveira (2016) afirma que os curtumeiros e artesãos da ARTEZA defendem que o processo de curtimento na cooperativa é reconhecido pelo cheiro agradável, ainda que o couro caprino seja conhecido pelo odor desagradável e forte. Essa característica seria graças ao cuidado durante o curtimento, onde os profissionais acompanham e realizam os procedimentos de forma correta.

Ao final da produção no curtume, ocorre o processo de acabamento, que engloba todas as etapas após o curtimento, incluindo a limpeza, e se for o caso, recurtimento, tingimento, engraxe, e as operações de rebaixamento, secagem, amaciamento e acabamento propriamente dito. O acabamento define as características físico-químicas e melhoram o aspecto do couro, para que esteja pronto para as diversas finalidades da peça pronta, como a confecção de peças artesanais (HOINACKI, MOREIRA, KIEFER, 1994).

Figura 16 - Secagem das peles



Fonte: Acervo da autora.

Com o couro pronto, é possível dar início aos processos dominados pelos artesãos da ARTEZA, que utilizam os couros “crus”, sem tingimento. Começa assim a produção de produtos como cintos, carteiras, chapéus, bolsas, dentre outros, nas diversas oficinas espalhadas pelo distrito de Ribeira (MEIRA, 2011).

Parte-se para um processo majoritariamente manual, mas com o uso de algumas ferramentas e pequenas máquinas, como máquina de costura e chanfradeira (OLIVEIRA, 2016). A chanfradeira é usada para dividir o couro em duas partes (interna e externa), a fim de diminuir a espessura da peça.

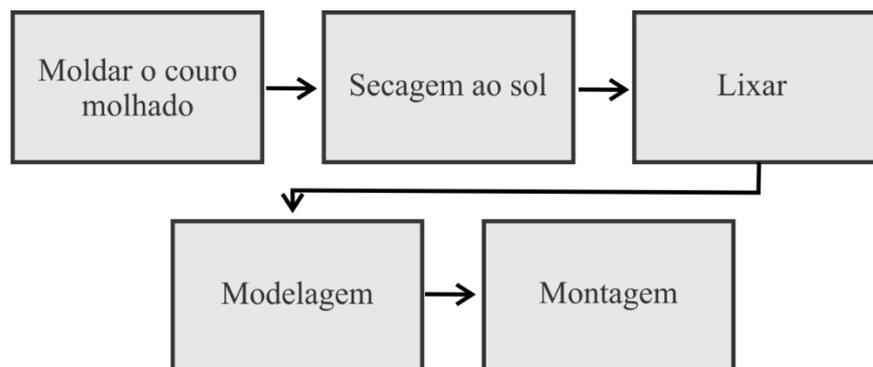
Figura 17 - Artesão produzindo chapéu



Fonte: Acervo da autora

As etapas podem variar de acordo com cada produto, mas a predominância do trabalho manual e a preocupação com a qualidade mostraram-se constantes na produção dos artesãos da cooperativa. Oliveira (2016) utiliza como exemplo o chapéu de couro tradicional, com o qual a produção começa com a marcação e o corte do couro de acordo com os moldes da peça. Em seguida, faz-se uso da água para o manuseio mais fácil do material.

Figura 18 - Produção de chapéu



Fonte: Elaborado pela autora

O couro úmido é colocado em fôrmas para que seja moldado no formato da cabeça humana, e sendo exposto ao sol em seguida, secando na forma de um chapéu. Retirado do sol após algum tempo, o artesão lixa o couro, e finaliza com o uso da máquina de costura que une as partes do chapéu (OLIVEIRA, 2016, p.43).

Os sapatos, por sua vez, são compostos por diferentes materiais, e produzidos de acordo com o modelo, com distintas fases de fabricação, onde suas partes são: coladas, pregadas e costuradas. Para se conhecer esta cadeia de produção é preciso, primeiramente, identificar os principais componentes deste artefato. As partes essenciais, são cabedal e solado, respectivamente as partes superiores e inferiores do calçado (PASSOS, 2014).

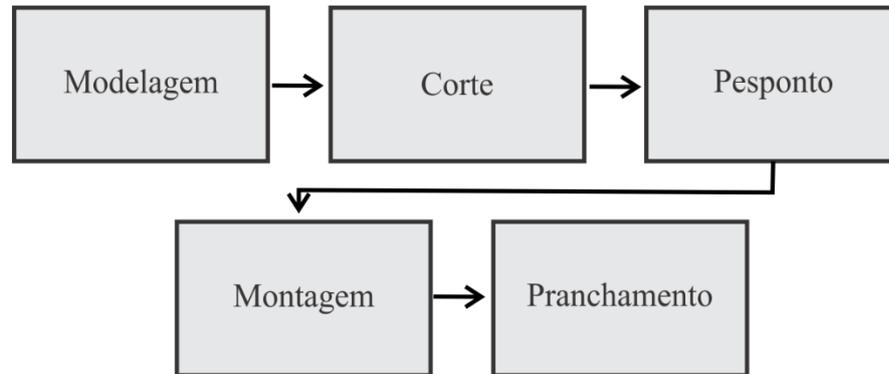
Figura 19 - Partes essenciais de um sapato



Fonte: Elaborado pela autora

As fases principais da fabricação de sapatos e sandálias se constituem por: modelagem, corte, pesponto, montagem e pranchamento. Da mesma forma que ocorre no exemplo dado do chapéu, Passos (2014) explica que o processo de modelagem do sapato transforma um desenho tridimensional em bidimensional, planificado, extraindo o molde do calçado, e orientando a produção.

Figura 20 - Produção de sapato/sandália



Fonte: Elaborado pela autora

O processo segue com o corte, que estabelece e corta as partes do cabedal final, normalmente utilizando-se facas no processo artesanal. De acordo com Rezende (2012), o melhor aproveitamento da matéria-prima é definido nessa etapa, retirando pequenos defeitos do couro da parte visível do sapato.

Em seguida, segundo Passos (2014), ocorre a fase de pespointo, que prepara as peças para a montagem. A montagem em si contempla o encaixe do cabedal na mesma fôrma em que a modelagem foi desenvolvida, encaixando a parte de cima da fôrma na base. Por fim, ocorre o pranchamento, basicamente o processo de acomodação do cabedal à fôrma, fixação do solado ao cabedal, e fixação do salto, se houver.

Todos esses processos são incorporados à vida de cada artesão ou curtidor de couro de uma maneira distinta, significando algo diferente. Suas modificações ao longo dos anos, ou quando surge um novo produto alteram as impressões que o artesão possui sobre seu trabalho, e entender as etapas da produção torna-se essencial para compreender e valorizar esse processo e suas dinâmicas.

3 METODOLOGIA

3.1 Caracterização da pesquisa

Podemos iniciar a caracterização da pesquisa pela sua abordagem, de caráter qualitativo. Tratando-se de um estudo de uma relação estabelecida entre sujeitos e as etapas, ferramentas e demais elementos que envolvem seus trabalhos, e sua percepção quanto a ele, torna-se claro que estamos falando de uma pesquisa que aborda questões sociais deste objeto, trabalhando o aspecto do design em sua construção humana.

Tabela 1 - Caracterização da pesquisa

Abordagem da pesquisa	Caráter	Linha teórica	Estratégia da pesquisa
Qualitativa	Exploratório	Socioconstrutivista	Estudo de caso

Fonte: Elaborado pela autora

Especificamente na pesquisa em design, é recomendado o uso dessa abordagem quando é necessário obter uma compreensão profunda e detalhada de um problema específico, sobretudo quando o mesmo é uma situação desconhecida. A pesquisa qualitativa explora um intervalo de fenômenos sociais visando capturar os pensamentos, sentimentos ou interpretações das pessoas em vários significados e processos (MURATOVSKI, 2016).

Segundo Lefèvre, Lefèvre e Teixeira (2000), é fácil concluir que pelo espaço proeminente que conferem aos discursos, a abordagem qualitativa permite a compreensão mais aprofundada dos campos sociais e seus sentidos, visto que possuem uma teia de significados de difícil avaliação por expressões numéricas, em abordagens puramente quantitativas.

Já a linha teórica utilizada na pesquisa é de caráter socioconstrutivista, definida por Creswell (2007) como uma linha onde se procura a compreensão do mundo em que as pessoas envolvidas no estudo vivem e trabalham, desenvolvendo significados de experiências direcionados a certos objetos ou indivíduos. Os significados que surgirão durante a pesquisa

podem ser variados, levando o pesquisador a procurar entender a complexidade dos pontos de vista, tentando não restringir seus diversos significados.

Na linha socioconstrutivista, os resultados não estarão impressos nos indivíduos, mas serão formados através da interação entre os mesmos. O pesquisador deve entender os processos de interação entre os indivíduos, valorizando o contexto vivido, a fim de compreender o histórico e configurações culturais dos envolvidos. Esse tipo de pesquisa é denominado pelo mesmo autor como “interpretativa”, pois sugere a interpretação dos significados que os outros possuem sobre o mundo.

É importante destacar também o caráter exploratório da pesquisa. Segundo Gil (2008) as pesquisas exploratórias têm como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, buscando torná-lo mais explícito ou constituir hipóteses. O autor afirma que ainda que o planejamento da pesquisa exploratória seja bastante flexível, no geral, elas assumem a forma de pesquisa bibliográfica ou de estudo de caso, como é a situação aqui descrita.

Como respaldado por Gil (2008), o estudo de caso representa um estudo profundo e exaustivo de um ou poucos objetos que permita seu amplo e detalhado conhecimento. O objeto específico trabalhado nesta pesquisa, a atividade artesanal da ARTEZA, apresenta particularidades em sua relação com a sua produção desenvolvidas no decorrer de sua história que torna o estudo de caso ideal para sua análise. Com outras estratégias, esta tarefa poderia se tornar praticamente impossível.

Yin (2001) complementa tal pensamento afirmando que o estudo de caso permite a investigação para se preservar características holística e significativa dos eventos da vida real tais como os tipos de vida individuais, processos organizacionais e administrativos, mudanças ocorridas em regiões urbanas, relações internacionais e maturação de alguns setores. Nesse aspecto, tal estratégia se insere nesta pesquisa, em um conjunto de mudanças que acarretou modificações na identidade de artesãos e suas representações.

Tendo em vista que o objetivo da pesquisa é compreender a relação entre as mudanças que ocorreram na produção artesanal com a identidade do ofício dos artesãos da cooperativa Arteza de Cabaceiras-PB, levando em consideração as modificações sociais que acarretaram as novas forma de produção do artesanato em couro caprino da cooperativa, a abordagem qualitativa, o caráter exploratório, a linha teórica socioconstrutivista e a estratégia de pesquisa do estudo de caso se alinharão às necessidades do estudo proposto.

3.2 Métodos e Técnicas

3.2.1 Análise Coletiva do Trabalho (ACT)

A Análise Coletiva do Trabalho (ACT) é um método onde as considerações são feitas pelos próprios trabalhadores que executam a atividade estudada. Em grupo, eles analisam seu próprio trabalho, por meio de perguntas como “o que você faz? onde você trabalha? com que você trabalha? que equipamentos utiliza? o que acontece quando você erra? quais regras você deve seguir?”, respondendo uma descrição orientada pelo pesquisador (FERREIRA, 2015)

Foram realizadas duas reuniões utilizando o método, durando cerca de 90 minutos cada. A primeira iniciando a coleta de dados, e outra ao final, após as entrevistas e observações. Realizadas na sede da cooperativa, em Ribeira de Cabaceiras, no período da noite, as reuniões iniciaram com uma explicação inicial clara, por parte da pesquisadora, sobre o objetivo do trabalho e como ele seria desenvolvido. As falas dos voluntários foram gravadas e as reuniões, filmadas, para uso da própria pesquisadora ao transcrever os dados obtidos na reunião.

Figura 21 - Primeira reunião ACT



Fonte: Acervo da autora

Na primeira reunião foram exploradas definições dadas pelos próprios artesãos sobre a atividade artesanal realizada, enquanto na segunda, itens que relacionam a produção com a identidade foram indagados pela pesquisadora, que formulou as perguntas seguindo o método

e os resultados obtidos no teste piloto realizado anteriormente. As perguntas utilizadas nas reuniões constam no Apêndice VI.

3.2.2 Observação participante

A segunda técnica de pesquisa é a observação, que de acordo com Gil (2008), mostra-se como um método sem intermediários, com o qual os fatos são percebidos diretamente, reduzindo a subjetividade do processo de investigação social que permeia a pesquisa qualitativa.

Para isso, utilizou-se a observação participante, onde o pesquisador incorpora-se ao objeto, confundindo-se com ele, “fica tão próximo quanto um membro do grupo que está estudando e participa das atividades normais deste” (LAKATOS, 2003). A pesquisadora presenciou a produção dos objetos em couro, acompanhando o artesão, que em sua fala e ações ao trabalhar, expressou sua relação com os elementos de seus processos. Esse tipo de observação foi utilizada para se descrever o processo da produção, em elementos que são considerados importantes para a pesquisa, como, etapas, ambiente de trabalho, ferramentas, elementos gerais, comportamento do artesão em sua oficina.

Para registrar essas observações, anotações de campo descreveram as impressões sobre o objeto estudado, assim como a utilização de registros fotográficos e de vídeo, para complementar e ilustrar a pesquisa de campo com conteúdo imagético.

3.2.3 Entrevista por pautas

Compreendendo os sujeitos envolvidos na pesquisa, desde o artesão, até os agentes modificadores da produção da ARTEZA, foi de suma importância compreender e ouvir o que eles têm a dizer. Sendo assim escolhido o terceiro método para cumprir tal tarefa: a entrevista, mais precisamente, a entrevista organizada por pautas.

De acordo com Gil (2008), a entrevista por pautas mostra certo grau de estruturação, guiando-se por uma relação de pontos de interesse que o pesquisador coloca para o entrevistado ao longo da pesquisa. São feitas poucas perguntas diretas, deixando o entrevistado falar livremente sobre as pautas assinaladas, e “quando este se afasta delas, o entrevistador intervém,

embora de maneira suficientemente sutil, para preservar a espontaneidade do processo”, permitindo que o sujeito se sinta à vontade para responder.

Na presente pesquisa, foi utilizada a assessoria do Laboratório de Análises Estatísticas – LANEST da Universidade Federal de Campina Grande para calcular o tamanho das amostras de artesãos a serem entrevistados. Calculou-se o tamanho amostral considerando-se o cenário de dez (10) pontos percentuais de erro de amostragem para mais ou para menos de uma proporção estimada. No caso utilizado de um erro de 10%, a amostra sugerida é de 9 fundadores e 18 aprendizes, totalizando 27 trabalhadores, conforme a técnica de amostragem estratificada proporcional. Vale ressaltar que a população é formada por 12 (33,3%) artesãos fundadores e 24 (66,7%) aprendizes, totalizando 36.

A amostra definida para as entrevistas foi avaliada como número “ideal” para se conseguir a heterogeneidade que validasse os resultados finais. Contudo, ao longo das entrevistas, a pesquisadora avaliou a repetição dos dados coletados, visto que, de acordo com Rosa e Arnoldi (2014) na abordagem qualitativa, não é a quantidade de pessoas que possui maior importância, mas, sim, o significado que os sujeitos envolvidos possuem para a pesquisa, permitindo que o pesquisador avaliasse até onde a amostra acrescentou novas informações à pesquisa, finalizando as entrevistas quando a amostra apresentou-se comprovadamente saturada, como realmente aconteceu durante a coleta de dados.

Foram entrevistados 7 artesãos fundadores, 11 artesão não fundadores e 5 agentes externos (Tabela 2).

Tabela 2 - Grupos da pesquisa

ID Grupo	Intervenções	Nº indivíduos do grupo	Nº indivíduos amostra ideal	Nº indivíduos amostra real
Artesãos não fundadores	ACT, observação participante e entrevistas por pautas	24	18	11
Artesãos fundadores	ACT, observação participante e entrevistas por pautas	12	9	7
Agentes externos que participaram da cooperativa	Entrevistas por pautas	Sem informação	7	5

Fonte: Elaborado pela autora

De acordo com cada categoria de entrevistado, foram colocadas pautas diferentes durante as entrevistas, para que fossem falados os temas sugeridos. As pautas para as entrevistas com cada grupo constam no apêndice III, IV e V.

3.3 Desenvolvimento da pesquisa

Com autorização da cooperativa e parecer favorável do Comitê de Ética em pesquisa, os artesãos foram convidados pessoalmente para as entrevistas realizadas em suas respectivas oficinas, e para as reuniões, que também contaram com a divulgação via cartaz impresso disposto em alguns lugares da comunidade, e enviado para os participantes via aplicativo de mensagens instantâneas *Whatsapp*. Os agentes externos que participaram das modificações na produção foram convidados via ligações e *Whatsapp* a participarem voluntariamente das entrevistas.

As entrevistas foram agendadas em local privativo, sem a presença de terceiros, com o intuito de garantir o sigilo e anonimato. Os entrevistados foram identificados por códigos:

AF = Artesão fundador

AN = Artesão não-fundador

AG = Agente externo à cooperativa

Foi respeitada a disponibilidade dos participantes e, além disso, as entrevistas e reuniões ocorreram após consentimento dos voluntários e assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (T.C.L.E), para garantir a ética da pesquisa por parte da pesquisadora e dos envolvidos.

De acordo com Resolução 466/12 do C.N.S, toda pesquisa que envolve seres humanos de forma direta ou indiretamente pode apresentar riscos imediatos ou tardios aos voluntários. Nesse caso específico, o risco ao qual os participantes poderiam estar expostos é o de constrangimento em responder algumas questões da entrevista, como também algum constrangimento de exposição durante a observação no decorrer da coleta de dados no seu ambiente de trabalho, no caso dos artesãos.

As entrevistas por pautas foram realizadas em local reservado, sem a presença de terceiros e respeitou caso o participante não responder alguma das questões solicitadas. Mesmo que a possibilidade fosse mínima, no caso de algum dano não previsível decorrente da pesquisa, a pesquisadora se prontificou a indenizar os participantes do estudo. A pesquisa não acarretou despesa aos participantes, ficando todos os encargos financeiros (ex: transporte, lanche, etc), sob a responsabilidade da pesquisadora.

Como durante o trabalho de campo, houve a necessidade de registros fotográficos e em filme, houve cuidado prévio para que tais fotos e vídeos não expusessem os participantes. Assim como o T.C.L.E, foi disponibilizado para os artesãos um Termo de Autorização Fotográfica de Vídeo, que constam no apêndice I e II.

Os participantes não receberam nenhum tipo de bônus, prêmio ou contraprestação. Ao final do estudo, os participantes terão livre acesso ao conteúdo do mesmo através de um relatório disponibilizado pela pesquisadora.

3.4 Tratamento e análise dos dados

A análise dos dados obtidos na pesquisa foi realizada de forma qualitativa, através da técnica de Análise de conteúdo proposta por Bardin (2009). Na técnica utilizada, a pesquisadora analisou o texto como uma expressão do sujeito, procurando categorizar as unidades de texto, como palavras, frases ou até mesmo ideias, que se repetem, inferindo uma expressão que as representem (CAREGNATTO e MUTTI, 2006). Essa análise categorial é a mais utilizada, agindo de acordo com o desmembramento do texto em unidades que se destacam no conteúdo analisado, como afirma Bardin (2009).

A técnica foi aplicada nos dados coletados nas entrevistas por pautas e nas reuniões da ACT. Os áudios contendo as falas dos entrevistados foram transformados em texto com auxílio do site *dictation.io* e do *software "Voice Meeter"* para melhor compreensão dos dados. As análises foram divididas em pautas que correspondem aos assuntos abordados nas entrevistas e nas reuniões, a fim de organizar melhor o raciocínio que levou aos resultados finais.

4. ANÁLISE DE DADOS

4.1 Estudo piloto

Como parte do planejamento da pesquisa, um estudo piloto foi realizado antes da coleta de dados final, como forma de se vivenciar como seria esse processo. Buscando ajustar a metodologia proposta à realidade da pesquisa, dialogando com os sujeitos que a envolve e embasando-a em um estudo realizado previamente.

Assim, durante o desenvolvimento da disciplina de Metodologia da Pesquisa em Semântica do Produto, cursada como parte optativa da carga horária do mestrado, foi realizado um teste piloto da pesquisa para o trabalho final da disciplina. Utilizando parte da amostragem pretendida pela metodologia, foram feitas entrevistas semiestruturadas, no mês de agosto de 2017, com três artesãos que estavam na cooperativa ARTEZA desde o início.

De forma geral, os entrevistados foram indagados sobre sua história, atividades desenvolvidas e relação com sua produção. Seguiu-se um roteiro de 12 (doze) perguntas semiestruturadas, visto que, de acordo com Lefèvre, Lefèvre e Teixeira (2000), a técnica pretende ir além da limitação implícita na compreensão dos campos através de dados objetivos.

Este tipo de entrevista permite o acesso ao discurso de como naturalmente as pessoas pensam a realidade, de maneira subjetiva. Existe um roteiro de perguntas, mas o pesquisador possui mobilidade de direcionar a entrevista caso seja necessário ou o entrevistado fuja do assunto, sendo esta, uma alternativa mais flexível que a entrevista estruturada.

4.2 Resultados e discussões do teste piloto

Durante a aplicação do teste piloto, foi possível observar alguns padrões das respostas dadas pelas três entrevistas. Todos os entrevistados, denominados como artesão 01, artesão 02 e artesão 03, com idades de 52, 40, 39 anos e tempo de profissão de 35, 29 e 15 anos, respectivamente, aprenderam seu ofício quando jovens, por meio de familiares mais velhos como pai, irmão e tio.

Nas rotinas de trabalho dos artesãos consultados, são produzidos modelos diferentes de produtos distintos. Enquanto os artesãos 01 e 02 concentram-se na parte de objetos tradicionais, típicos da indumentária do vaqueiro, como chapéu de couro, bolsas, bisaco (espécie de mochila)

e sandálias, tudo em couro cru, sem tingimento, o artesão 03 foca a produção de sua oficina nas sandálias e calçados femininos e masculinos.

Foi unanimidade nas respostas o fato de que os artesãos conhecem e dominam todas as etapas de fabricação de um produto, desde o início até seu acabamento. Entretanto, para o artesão 01, os processos são feitos apenas por ele, já que em sua oficina, o mesmo trabalha sozinho, enquanto os artesãos 02 e 03 alternam as etapas com aprendizes e outros artesãos com os quais dividem a oficina.

Quando questionados sobre as etapas que mais gostavam ou menos gostavam na produção, as opiniões variaram. O artesão 01 afirmou gosta de costurar, mas considera lixar o couro no acabamento a parte menos interessante de seu trabalho. Já o artesão 02 não destacou nenhuma parte negativa do processo produtivo, atribuindo ao fato de que se identifica muito com sua profissão.

Eu amo meu trabalho. Rapaz, eu não sei se é porque eu gosto muito de trabalhar mas eu gosto de todas as partes que eu faço aqui. A turma que trabalha aqui diz que não gosta de trabalhar com cabelo¹, mas eu gosto. Eu só não gosto de ficar parado. Não tenho destaque pra nada não. (Artesão 02)

O artesão 03, por sua vez, declarou sua preferência por sandálias mais simples, como a masculina, em detrimento das sandálias femininas, mais detalhadas em sua composição e processo, ainda que alegue conseguir realizar todas as etapas e produtos muito bem.

Após as perguntas anteriores, que visavam entender um pouco sobre a rotina dos artesãos e como ingressaram na profissão, a entrevista se encaminhou para a relação do profissional com sua produção. Ao serem indagados se gostariam de ter outra profissão, os entrevistados apresentaram respostas heterogêneas, visto que suas trajetórias como artesãos foram bem diferentes.

O artesão 01 afirmou que quando adolescente, pouco antes de iniciar no artesanato, pensou em ir para o Rio de Janeiro, morar com alguns irmãos que já trabalhavam lá. Entretanto, obedecendo ordens do pai, continuou a viver em Cabaceiras. Ele afirma que “era muito criança, eu tinha meus quatorze anos. Aí ele disse ‘não, você vai ficar comigo’, aí fiquei trabalhando aqui mesmo [...] Respeitava muito meu pai, aí ficava onde ele dizia mesmo.”

¹ Parte do couro com pelo do bode

Em momentos de dificuldade e de baixa produção, como há cerca de dez a quinze anos atrás, o artesão 02 cogitou mudar de profissão. Ele trabalhou como agricultor em plantações de alho com o pai, e após o falecimento do mesmo, juntou-se ao irmão no artesanato. Atualmente ele se diz satisfeito e que não deixaria o artesanato.

Da mesma maneira, abandonar a profissão atualmente não é uma opção para o artesão 03. Ele já largou o ofício e trabalhou como frentista em posto de gasolina no Rio de Janeiro, durante o declínio do artesanato local, antes da criação da ARTEZA. Ao ver que a cooperativa impulsionou a produção, o artesão voltou para Cabaceiras, e afirma que “hoje eu não mudaria de profissão não, se eu tivesse oportunidade eu não mudaria. Porque aqui eu trabalho em casa, ganho qualidade de vida, eu trabalho pra mim, faço meus horários, não tenho patrão pra ficar em cima de mim, mandando. Então não mudaria.”

Todos os artesãos entrevistados afirmam que desde quando iniciaram seus trabalhos como artesãos, a produção se modificou bastante até se tornar o que é hoje, deixando mais fácil o processo. A matéria-prima foi um dos itens comentados, visto que melhorou a qualidade do couro, e o odor está bem mais agradável. Ferramentas como facas rústicas foram trocadas por estiletes e máquinas de costura industrial passaram a ser adotadas, otimizando a produção.

Entretanto, a exigência de um bom produto também cresceu, de acordo com os artesãos. Os clientes se tornaram mais atentos aos acabamentos, e a concorrência os obriga a se dedicar mais ao produto nos dias de hoje, para destacar seu produto diante dos demais produzidos na cooperativa e fora dela.

Outro ponto considerado importante pelos artesãos, é o orgulho de ter seu trabalho reconhecido. Eles dizem que se sentem representados pelo trabalho que realizam. Associando sua produção à tradição de família, que seus parentes passaram para eles e que hoje, eles passam para os filhos. O artesão 01 explica que seu trabalho faz parte de sua história de vida:

Foi uma herança do meu pai né? Aí eu trabalho com amor, eu acho importante continuar e é uma coisa que eu aprendi, faz muito tempo que tô dentro dela, aí eu me orgulho né? É uma profissão minha. Chegar um dia né? ficar velhinho, vou contar pros meus filhos, que foi um trabalho desde o meu pai. (Artesão 01)

O artesão 03 também argumenta que gosta e se identifica com o processo de produção em si, quando fala sobre sua rotina: “Começo aqui de sete da manhã, tem dias que vai até dez

da noite. Você tem que gostar do que faz, se você não gostar do que faz, você não trabalha durante o tempo que a gente trabalha, então eu sou muito satisfeito com o que eu faço.”

Finalizando, podemos dizer que o estudo piloto nos mostrou aspectos positivos e negativos da metodologia proposta. A metodologia utilizada no teste, com um roteiro de entrevista semiestruturada, foi avaliada pela pesquisadora como uma técnica limitada para o objetivo da pesquisa, visto que algumas vezes os artesãos não desenvolviam as perguntas, dando respostas curtas e objetivas.

Buscando aprofundar as explicações dos artesãos, a entrevista semiestruturada foi substituída na metodologia final pela ACT e entrevista por pautas, que oferece mais espaço para o entrevistado falar, se guiando apenas por pautas sugeridas.

Ainda assim, mesmo que os resultados preliminares desse estudo não tenham se destacado de forma tão aprofundada como o esperado, é possível inferir algumas noções sobre o objeto de estudo, surgindo alguns questionamentos.

Pelas respostas, fica visível o fato de que a produção claramente se modificou ao longo dos anos, e a fala dos artesãos associa bastante seu trabalho à família, ao lugar, ao seu crescimento, afirmando que os processos ainda os remetem à suas origens, ou ao que eles interpretam como sendo algo familiar à sua história de vida.

Compreendendo que a intenção da pesquisa é analisar a identidade da atividade artesanal da ARTEZA, entendendo que o objeto abrange muito mais do que uma atividade mecânica e com fins puramente financeiros, mas cabem também memórias, família, lugar, pertencimento, e muitos outros aspectos da vida de quem produz.

No recorte temporal escolhido, que parte da criação da cooperativa em 1998, até hoje, busca-se como o trabalhador se vê naquela profissão desde o início da ARTEZA, no caso dos artesãos antigos, até o ponto atual, em que mudanças na produção, no espaço, nas ferramentas foram propostas. O sentimento de identificação existia desde o início? Este sentimento realmente prevalece até hoje?

As mudanças propostas até agora enfrentam ainda a rapidez dos movimentos contemporâneos, onde os paradigmas se alteram com enorme facilidade e movem conceitos que eram mais claros no passado. A relação do artesão com a produção se vê modificada constantemente, vendo novas impressões a cada instante. O processo de se estabelecer uma relação no dia-a-dia, criar uma rotina e assim uma ligação com aqueles elementos produtivos

mostra-se na contemporaneidade um processo de inconstância, cabendo à pesquisa de campo final captar esses momentos e agrupá-los em uma definição da identidade do artesão, como pode ser observado nos tópicos a seguir.

4.3 Infância e crescimento com relação ao artesanato

Na pesquisa final se destacaram pontos importantes com o uso da Análise de conteúdo de Bardin, que reforçados pela bibliografia e pelo estudo piloto, foram utilizados para dividir os dados coletados em 6 partes: Infância e crescimento com relação ao artesanato; início da profissão; início da cooperativa; agentes externos à cooperativa e as mudanças provocadas; atividade artesanal atual (produtos, ferramentas, maquinário) e representação da atividade artesanal. Compreendendo que o papel da infância nesse momento revela as primeiras noções de como os indivíduos se identificam diante do ambiente em que vivem e daqueles que os cercam, esse é o tópico com que se deve começar a compreender a relação produção-identidade

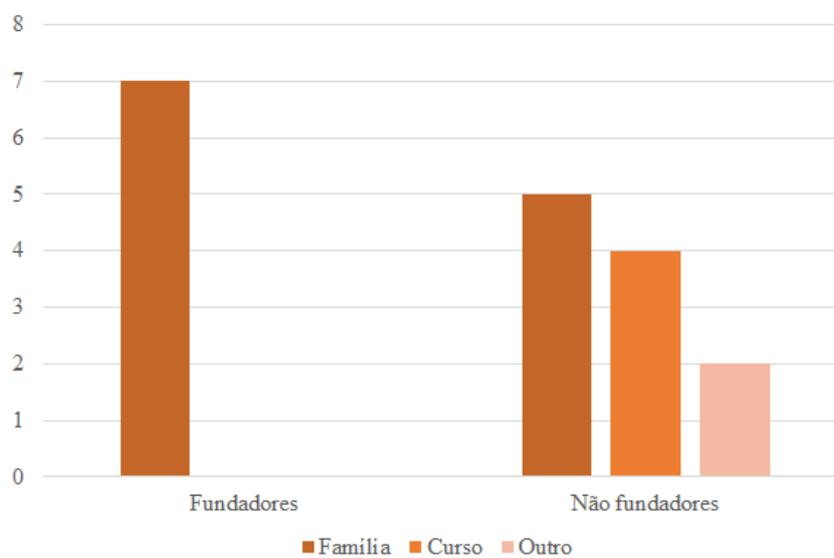
Quando falamos de uma atividade histórica como o artesanato com couro de Ribeira de Cabaceiras, os primeiros anos de vida de seus habitantes revelam memórias importantes sobre a construção da identidade dessa atividade no local. A tradição da produção é reconhecida pelos envolvidos nesta, como afirma artesã **AN10**, “Se você for conversar com cada um desses menino aí, é centenário essa coisa aqui dentro, viu? Essa atividade coureira é centenária, vem desde a minha bisavó, minha avó, meu avô e meu pai, aí vai passando”.

Assim, destaca-se nas falas dos artesãos a influência de seus familiares na escolha e na aprendizagem da profissão. Quando indagados sobre a infância e crescimento perto do artesanato, de 18 artesãos entrevistados, todos os artesãos fundadores afirmaram terem dado os primeiros passos no artesanato por meio da família, assim como aconteceu com 5 dos 11 não-fundadores. Pai, irmão, cunhado ou um primo serviram de mestres para ensinar o passo a passo da criação de objetos artesanais em couro. O **AF02** explica um pouco da tradição em sua família e a hereditariedade do seu ofício:

Bom, eu sou filho de curtumeiro, neto de artesão, bisneto de curtumeiro. Quer dizer, tudo, tanto de um lado da família quanto do outro, se trabalha com esses produtos, um curtindo e outro fabricando. E com uma média de 5 anos eu já ajudava meu pai no Curtume. (**AF02**)

Entre os artesãos não-fundadores, é possível encontrar uma maior heterogeneidade quanto a questão da aprendizagem da atividade. Quatro deles (**AN03**, **AN04** e **AN09**), mesmo convivendo com a produção artesanal e curtumeira, ingressaram na profissão somente ao aprender o processo em cursos oferecidos em Cabaceiras e em Campina Grande. Também apresentou-se nas entrevistas o caso de um artesão não-fundador que iniciou como jovem aprendiz e outro que aprendeu o ofício com artesãos da comunidade que não são da sua família.

Figura 22 - Gráfico sobre como os artesãos iniciaram no ofício



Fonte: Elaborado pela autora

O primeiro contato com as oficinas artesanais ocorreu entre a infância e a adolescência para a maioria dos artesãos entrevistados. O artesão **AF02** ingressou mais cedo na profissão, ajudando na oficina do pai aos 5 anos. O artesão que afirmou ter iniciado mais tarde na profissão, aos 23 anos, foi o **AN03**, após um curso de modelagem de bolsas. Os demais iniciaram suas atividades entre os 10 anos até os 19 anos.

Tabela 3 - Idades dos artesãos ao iniciar a atividade

Artesão	Idade (anos)
AF01	13
AF02	5
AF03	11
AF04	13
AF05	18
AF06	18
AF07	Aproximadamente 18
AN01	Não informou
AN02	10-12
AN03	23
AN04	21
AN05	12
AN06	10
AN07	10-12
AN08	16
AN09	15
AN10	7-9
AN11	12

Fonte: Elaborado pela autora

A memória de ter crescido cercado tanto pela produção artesanal quanto pelo curtume é recorrente na fala dos artesãos, em lembranças que remetem ao avô, pai, primos e irmãos que realizavam essa atividade, assim como a tradição de conciliar estudos com o aprendizado da profissão, como sintetiza o artesão **AN06**:

Na verdade, a gente já nasce dentro do artesanato, não tem muito como se esconder. Eu sempre via meus tios trabalhando, desde novinho. E sempre lá em casa, mamãe sempre dizia pra fazer alguma coisa, além de estudar tem que ter uma obrigação, pra não virar um preguiçoso, né? Com dez anos eu já comecei pra oficina do meu tio, onde eu dei os primeiros passos no artesanato, fiquei com ele dos 10 até os 14. (**AN06**)

O artesão **AF01** reitera esse processo, afirmando que sua infância foi entre estudos e o trabalho na oficina. Ele afirma: “meu pai criou a gente trabalhando, não tinha tempo nem de parar pra brincar, o tempo que a gente parava pra brincar era pra jogar uma bolinha quando a gente era moleque, pronto.”

Outro ponto que se destacou durante a abordagem da pauta “Infância e crescimento” no artesanato foi a migração da agricultura para o artesanato. A agricultura de subsistência foi citada por 6 artesãos (5 deles fundadores, 1 não-fundador) como uma atividade que eles e suas famílias realizavam antes de se voltar para o artesanato. Itens como o algodão, milho, feijão “jerimum”, e o alho, supracitado como uma das mercadorias mais importantes para a agricultura local, até o artesanato começar a se destacar na economia local, como afirma **AF05**:

Naquela época, ano de 81,80 até 90, a produção de alho era um forte daqui, ninguém trabalhava quase com couro, né? Todo mundo sobrevivia do alho, e depois que o alho acabou, o preço, não tem mais preço, não tinha como mais viver do alho. Também a questão da água que tava difícil, aí começou a se voltar novamente para o couro. (**AF05**).

As dificuldades no cultivo de produtos agrícolas foram umas das razões para um processo de migração para cidades maiores que Cabaceiras, como Campina Grande-PB, mas principalmente Rio de Janeiro-RJ e São Paulo-SP. Seguindo parentes que buscaram oportunidades longe do local de origem, moradores de Ribeira se mudavam para estes locais com pretensões de uma melhoria na qualidade de vida. Esse movimento é descrito pelo artesão **AN03**, que explica que quando os jovens do local faziam 18 anos, a tendência era ir para o Rio de Janeiro, porque “era onde ganhava dinheiro, por que aqui realmente não ganhava dinheiro não”. O artesão **AF01** passou por esta situação quando convidado por um familiar que morava no Rio de Janeiro para se mudar para a “cidade grande”:

Olhe, eu queria ir embora para o Rio, pro Rio de Janeiro, meu tio veio para cá e disse “Oxe, bora moleque, pro rio” Aí eu disse “Vou, se meu pai deixar eu vou.” Aí eu disse “Papai, meu tio chamou para eu ir para o Rio de Janeiro, para trabalhar com ele, e eu vou”, “Vai nada, você vai trabalhar na oficina, vou botar você pra trabalhar na oficina”. Aí foi quando eu comecei mesmo, aí não sai mais não. (**AF01**)

Novamente, podemos ver que a influência da família se destaca no comportamento e decisões dos artesãos da Arteza. As representações de família, e o desejo de permanecer no lugar de origem aparece em algumas das falas dos entrevistados, como na do artesão **AN01**:

Eu comecei (a trabalhar como artesão) depois que eu tive uma desilusão em São Paulo, em 96. Aí para São Paulo passei bem um ano desempregado e quando arrumei emprego, o emprego também não era muito bom não, mas já que eu tava lá, eu tinha que encarar. Aí depois fiquei desempregado de novo e odiei São Paulo. Não pela falta de emprego não, mas porque eu estava longe de minha família, longe da minha cultura, longe da minha cultura de música, porque lá tem um tal de pagode, pelo amor de Deus! Longe da minha comida, lá era muito coisa assim, tipo hot dog, essas comida pronta, sabe? Não me adaptei ao clima, aí eu comigo mesmo eu digo “eu vou voltar Paraíba, lá eu vou comer palma, mas eu não volto mais aqui não”. (AN01)

Na fala anterior, o artesão começa a introduzir alguns pontos importantes do que representa a atividade artesanal para quem a faz, que serão mostrados detalhadamente mais à frente nas análises.

4.4 Início da profissão

Após o aprofundamento da questão da infância e crescimento, diante dos objetivos propostos pela pesquisa, mostrou-se necessário compreender como os artesãos enxergavam a produção no início de suas profissões, e como ela se apresenta para eles atualmente. Esse comparativo indicou as principais mudanças vividas pela produção e que mais marcaram a atividade artesanal local e quem a faz.

A característica manual do artesanato da Arteza foi enfatizada diante da pauta sobre como era a produção no início do trabalho como artesão, em praticamente todos os entrevistados. Alegando que a produção era “muito manual”, os artesãos destacaram várias vezes esse aspecto como algo negativo, que os impedia de produzir mais e com maior qualidade.

O artesão **AN08**, afirma que a dificuldade de se produzir manualmente era bem maior quando as oficinas disponibilizavam apenas algumas ferramentas e a habilidade manual dos trabalhadores para produzir.

Para cortar um couro, para você ter ideia, a gente cortava, para tirar o cinto, a gente cortava tudo na mão. Então imagine você pegar um couro, medir, de passar a régua, deixar tudo certinho, cortar um por um, era uma dificuldade tremenda. (AN08).

Nas falas dos artesãos se sobressaem duas questões que ocasionam certa rejeição à produção completamente manual: a busca por uma maior qualidade do produto e uma produção que resulte em maior e mais rápida fabricação de produtos. O aspecto manual da produção impedia esses dois objetivos. Essa ideia é novamente apresentada pelo artesão **AN06**, que nos expõe sua relação com a manualidade como algo negativo para sua produção, concordando com o artesão **AN08**:

Por exemplo, a máquina de corte, a gente tinha que cortar uma tira, reta, mas não tinha a máquina, então era na faca, que dava muito trabalho e não saia perfeito. Eu sofri muito cortando couro de boi que a sola, é uma sola laminada que é prensado na faca. Com o surgimento da cooperativa, surgimento de algumas máquinas, a gente conseguiu o balancinho, que a gente começou a cortar. Então que eu fazia, porque eu gastava 2 dias, e acabava com minha mão para cortar, eu em meia hora conseguia fazer nessa máquina, então é que foi muita coisa que foi que a evoluiu, né?. (**AN06**).

A repetição dessa ideia pode ser observada em muitas falas dos artesãos, sobretudo os não-fundadores, que associaram também a quantidade de pessoas com quem trabalham hoje em dia ao aumento da produção, como podemos analisar na tabela abaixo:

Tabela 4 - Aumento da produção

Artesão	Trecho da entrevista (grifo da autora)
AF03	Começamos a trabalhar fazendo chapéu de couro e manta, fazendo cinco metros por dia, três pessoas: eu, meu irmão e o outro. Hoje, três pessoas, ele faz 25 metros por dia, então maquinário hoje tá muito grande.
AN01	Mudou porque eu trabalhava sozinho, e aí hoje eu trabalho com 5 pessoas, aí muda. É porque requer, quem faz esse tipo de trabalho como eu, o boné, quando vem encomenda pouca, vêm de 100 bonés, aí tem que ser uma mão-de-obrazinha qualificada.
AN07	Então hoje, o material que durava em média 2 dias, você com um dia só já entrega, o cliente já leva. Então hoje a tecnologia ajuda muito a gente adiantar o serviço.
AN08	Pra você ter ideia, a gente produzia meia dúzia de cinto diário, e com maquinário a gente produz é 12 dúzias diárias. Era muito difícil, a gente não tinha como trabalhar melhor o couro, não tinha como amaciar, cortar direito era uma dificuldade tremenda.
AN09	Ele comprou o balancinho, aí facilitou. Aí é outra coisa, né? Você ganha mais ou menos de 20 a 10% a mais na questão da rapidez na produção, né? Maquinário influencia muito.
AN011	Antigamente a gente quem cortava tudo manualmente, não tinha o balancim, é uma máquina que é uma que faz, você faz as facas e corta a peça, já sai pronta. Isso não tinha na época, todas as peças cortadas na mão, a produção era baixíssima, que foi avançando né?

Fonte: Elaborado pela autora

Diante dos trechos das entrevistas destacados, é possível constatar que o acréscimo dos maquinários foi um fator associado à evolução da produção pelos próprios artesãos, principalmente na etapa de corte dos moldes em couro. A máquina denominada balancinho, foi citada inúmeras vezes como responsável por uma melhoria na qualidade do corte das peças e uma maior rapidez da produção, gerando mais peças em menos tempo.

Assim como o corte, a qualidade da matéria-prima foi citada pelos artesãos como algo que difere da produção atual. No início, o couro era considerado com qualidade a desejar, o cheiro desagradável e até mesmo difícil de se manusear durante a fabricação dos objetos, e esse processo de melhorar o couro foi um dos marcos da fundação da cooperativa. A artesã **AN10** fala sobre essa pauta no trecho abaixo:

[...] Até a questão de, da matéria-prima, porque a gente tinha assim, mulher, um couro de péssima qualidade, péssima qualidade. Na época que eu trabalhava com meu pai fazendo roupa de vaqueiro, a gente fazia o processo do couro na mão, manualmente, de lixar couro, a gente tem o curtume hoje que faz esse processo, a gente lixava na mão, um a um! Para poder começar a trabalhar com couro. Aí era um processo muito demorado, muito trabalhoso. E assim, ele saía com um fedor horrível, que hoje ele tem um cheirinho que é couro, né? Mas era horrível, era insuportável. (**AN10**).

A exigência com o conceito de qualidade cresceu com a criação da cooperativa, e a ampliação da produção em diversas oficinas, que geraram maior concorrência dentro da Arteza. O artesão **AN06** fala sobre essa situação quando afirma que:

Antigamente a gente fazia era muito voltado para o produto do homem do campo né? Um produto mais grosseiro, não tinha tanto essa questão de caprichar na qualidade. Como era um negócio mais grosseiro, que o homem do campo não importava, a gente até tinha essa mentalidade, né? E com o surgimento da cooperativa a gente começou ver que não é só fabricar, porque eu digo que da mesma forma que se faz uma coisa mal feita, nesse tempo que gasta para fazer mal feito, gasta para fazer bem feito, então, porque não fazer bem feito? (**AN06**).

Nesse processo de transição, destacam-se também as mudanças dos tipos de produtos fabricados pela cooperativa. A tradição local, como já mencionada, era um produto rústico, para o vaqueiro, o homem do campo. Com o passar dos anos e a fundação da cooperativa, foram incorporados novos produtos à produção, que se mostraram um processo de importância na fala dos artesãos. O artesão e curtumeiro **AF02** afirma que “[...] era para o homem do Campo (os produtos do início da cooperativa). Ainda a gente continua os produtos, não foi descartado. Mas

vamos que seja 10% do produto (do vaqueiro) 10, 15%, os 80, 85, 90% foi todo criado depois da cooperativa, capacitações e orientações”.

Houve casos de artesãos que aprenderam o produto tradicional para o vaqueiro e migraram para um produto diferente da “Linha executiva”, devido tanto aos pedidos dos clientes, quanto às capacitações que ensinavam processos voltados para esses produtos; a situação de quem começou com a linha executiva e segue até hoje nesta; e por fim, o caso de quem se manteve desde o início com o produto tradicional.

4.5 Início da cooperativa

Quando questionados sobre como foi o início da cooperativa, os artesãos fundadores apresentaram respostas heterogêneas sobre a pauta. Cada entrevistado comentou suas memórias do fato, mas a resposta do artesão e curtumeiro **AF02** foi a mais detalhada sobre o começo da organização, o que pode ser associado aos artesãos mencionando-o como alguém que liderou a criação da cooperativa.

O desejo de formar uma associação, assim como a associação dos agricultores de alho, foi mencionado por alguns, principalmente após o falecimento do pai de **AF02**, figura de representatividade e liderança expressiva na comunidade, que deixou para o filho mais velho seu posto no curtume principal da Arteza. A ideia amadureceu para tornar-se uma cooperativa, após a indicação de um especialista em cooperativismo do SEBRAE.

Isso, é porque a gente trabalhava aqui na oficina e chegou um pessoal de fora falando, né? Que bom era se montasse uma associação. Porque assim aqui a gente já tinha uma associação dos produtores de alho, aí através dessa associação dos produtores de alho, que a gente aqui também está envolvido no alho, aí começou isso aí, aí foi, todo mundo falando, então vamos fazer um dos curtumes, dos artesãos, aí **AF02** tomou a frente, pediu apoio ao pessoal do SEBRAE, tinha muita gente conhecida demais, aí foi com o apoio e terminou resolvendo mesmo. (**AF01**).

Um ponto de destaque na fala anterior e em quase todas as demais entrevistas foi sobre quem teve a iniciativa de criar uma cooperativa. Enquanto alguns falaram sobre primeiro passo ter surgido dentro do Distrito, entre os artesãos, centrado muito na figura do artesão e curtumeiro, outros associam esse movimento à agentes externos. As figuras associadas são o SEBRAE, o prefeito de Cabaceiras 10 anos antes da criação da cooperativa, a agente externa

AG01 e o projeto COMPET (Programa de Modernização e Competitividade dos Setores Econômicos Tradicionais da Paraíba), do Governo do Estado.

4.6 Agentes externos à cooperativa e as mudanças provocadas

Como mencionado anteriormente, diversas parcerias influenciaram na construção da cooperativa e nas mudanças que ela acarretou, não apenas no produto, mas no processo produtivo, na gestão da instituição, e na vida das pessoas envolvidas.

Durante a coleta de dados, percebeu-se a atribuição de uma responsabilidade à quem fundou a Arteza circula por opiniões divergentes, mas que analisadas como um todo, mostram que tanto os artesãos quanto a participação de agentes e parcerias externas foram fundamentais para a criação da cooperativa.

Nesse processo de mudança trazido pela organização da cooperativa, os artesãos se viram diante de novos paradigmas. Era preciso acompanhar novos mercados para que a atividade não se extinguisse e a tradição local se mantivesse, e as novas formas de se produzir, como tudo que intervém em uma tradição centenária como a atividade coureira em Ribeira, enfrentaram dificuldades e resistências que se apresentam tanto na fala e no comportamento dos artesãos, quanto no depoimento de quem participou da construção da cooperativa.

Funcionário administrativo do SENAI que iniciou seu trabalho com a Arteza há 15 anos, **AG04** fala um pouco sobre mudar processos realizados da mesma maneira há anos pelos artesãos:

É complicado porque eles não são indústria, nosso foco aqui é indústria, eles são cooperativa, são artesões, né? Então pra mudar a cabeça de um artesão, porque assim, vai passando de pai pra filho aquilo ali, eles vão aprendendo, são autodidatas, então pra tirar aquilo ali é fogo. Então implantar um processo industrial, sem tirar a característica de um produto, que dá pra ver “ah, isso aqui é da arteza, isso aqui é de Cabaceiras”, sempre teve esse cuidado. Eles são muito criativos, mas tem que ter muita melhoria no produto. Tem que despertar a ideia deles de melhorar, de querer mais. (**AG04**).

Uma certa resistência, foi observada nas falas de artesãos, principalmente mais velhos, como **AF01** e **AF06**, que após ensinarem a profissão para vários dos cooperados mais novos, hoje trabalham sozinhos em suas oficinas, alegando não ter mais tempo ou vontade de ensinar.

Esse processo pode ser interpretado, até mesmo pelos próprios artesãos como uma objeção à dividir os segredos do saber-fazer, como afirma **AN06**:

Tem gente que não ensina porque dá muito trabalho ensinar [...] mas é um individualismo que ele tem, que é pra ninguém fazer o que ele faz. E assim, se alguém aqui não ensina, mas vai ter outro de fora que faz o que você faz e muito bem, e ensina. [...] Hoje com a tecnologia não tem como esconder não, tem que tá renovando e melhorando. (**AN06**).

De acordo com os entrevistados, esse pensamento foi se dissipando com o desenvolvimento da cooperativa, que buscou conscientizar os artesãos e curteiros da necessidade de contribuir com o que era dividido pelos cooperados. **AF02** como um dos importantes representantes do processo de formação da Arteza reforça a ideia de que mesmo com dificuldades, os ideais coletivos foram essenciais para a instituição:

Um matuto quase analfabeto, mas cada um de nós que não tenha estudo, tem inteligência, e quando se aplica essa inteligência naquilo que você faz, naquilo que você quer fazer, você consegue. E quando você consegue, vai melhorar a vida do vizinho, do seu colega. Isso foi o que vem sendo feito aqui. [...] Eu digo a vocês jovens que toquem, vão em frente, porque a Ribeira é o que é por conta desse projeto. (**AF02**).

Até os dias atuais, podemos observar que existem artesãos que optam por sempre procurar novos produtos e novas técnicas, e os que continuam no mesmo trabalho desde o início, normalmente quem produz a linha tradicional voltada para o vaqueiro. Sobre o assunto, **AN06** defende os dois pontos de vista:

É bom que a gente vê assim, tem gente que gosta de inovar, tá sempre procurando, tem gente que acha melhor se aperfeiçoar nas coisas que já faz. Mas eu mesmo, quando eu to trabalhando nessa questão, realmente, o caba fica, só tem aquilo pra fazer, mas no final é gratificante. (**AN06**).

É importante destacar que o processo de renovação e mudança do fazer artesanal da cooperativa permanece até hoje, e foi algo previsto logo em seu início. Coordenadora do projeto COMPET, **AG01** defende que a mudança na atividade local foi extensa e contínua. “O que a gente vai fazer não é um trabalho de um ano, não é um trabalho de 2 anos. É um trabalho de 4 anos pra estruturar uma cooperativa [...] A gente nunca parou com as capacitações. Com designer, estilista...”, afirma a entrevistada.

Alguns pontos foram elencados pelos entrevistados como mudanças importantes para o sucesso na formação da Arteza como o replantio e o ensino do manejo sustentável da árvore de Angico, responsável pelo fornecimento do tanino para o curtimento vegetal, o incentivo à aulas de informática básica, instruções de segurança do trabalho. Em sua fala, **AG04** relata que a proteção dos artesãos e curtumeiros era muito precária no início da cooperativa, o que foi evoluindo com o tempo:

Eu me lembro assim, quando a gente foi lá as primeiras vezes, era muito rudimentar, então a gente via aqueles homens naqueles tanques, com aqueles produtos químicos, só tinha falange, não tinha nem unha, e nenhum pelo. E se você fosse na casa deles, é muito assim, alguns eram muito rudimentar, era menino batendo com martelo, passando cola no dedo (**AG04**)

O mesmo é relatado pelo entrevistado **AG03**, professor do SENAI de Campina Grande-PB, que ministrou cursos capacitantes na Arteza. Aplicar cola com o dedo era um hábito comum na época, que foi instruído a ser substituído por pincéis, ainda que alguns artesãos hoje utilizem o dedo para passar cola, mesmo que protegidos por fita adesiva no dedo, como observado na coleta de dados.

O professor também menciona a melhoria no manuseio de máquinas, visto que de acordo com suas palavras, “eles tinham máquinas lá, mas não sabiam utilizar, que o trabalho deles era mais artesanal. Como eles estavam misturando a arte deles com a tecnologia, foi muito bom esse curso pra eles”. Uma das principais medidas para a estruturação da Arteza foi a construção da sede, onde existia uma antiga escola no distrito de Ribeira, criando-se um layout compartilhado para máquinas e ferramentas.

Novamente, a complexidade e os objetivos à longo prazo do projeto da Arteza é algo que se destaca na fala dos entrevistados que participaram de sua criação. A cooperativa começou dentro da cadeia produtiva a se estruturar. Enquanto o designer **AG02**, que participou da Arteza no desenvolvimento da marca e dos produtos, afirma que o foco do projeto era pensar as cadeias produtivas como um todo, não somente criar uma cooperativa, **AG01** reitera esse pensamento em sua fala: “Não foi um projeto no qual o povo constrói um prédio e põe o pessoal dentro, não! Cada necessidade era transformada num meio de capacitar aquelas pessoas para que elas não necessitassem mais, só se reciclassem”.

Ainda que tenha havido resistência à algumas mudanças, podemos ressaltar na fala dos agentes externos elogios à forma como os cooperados estavam dispostos a melhorar, principalmente a sua produção, como afirma o designer **AG02**:

Nossas ações, como elas começaram a ter um impacto muito significativo na vida deles, se torna mais fácil a gente continuar se fazendo novas investigações, né? [...] **AF02** ele fez esse processo, né? De interlocução entre a gente e os artesãos na época [...] é um artesão super sofisticado, muitos processos de fabricação e que ajudou muito a consolidar Arteza dentro do cenário nacional. (**AG02**).

Nesse contexto, a presença do design se destacou tanto na estruturação da cooperativa quanto na manutenção da gestão da produção. Designers, professores e estudantes do curso da Universidade Federal de Campina Grande foram requeridos para trabalhar na Arteza desde o começo da mesma. Coordenando essas ações, **AG01** explica que o curso de design foi essencial para a instituição graças a essas contribuições:

Eu disse “Olhe, eu vou trazer um povo esquisito aqui pra vocês, uns tal de uns designers[...] mas eles vão chegar aqui, pegar a pele caprina de vocês, eles vão estudar toda a riqueza cultural, cada ponto que vocês fazem, eles vão colocar isso sem tirar nem pôr no chapéu, no gibão de vocês”. Eles desenvolveram umas peças belíssimas [...] era fazendo e vendendo. (**AG01**).

Ainda que no início da Arteza a relação design e artesanato, sobretudo na academia mantivesse uma relação não muito próxima, foram realizadas várias palestras e capacitações dos artesãos dadas por designers, como a designer **AG05**, que trabalhava no SEBRAE na época que atuou na cooperativa. Ela afirma que as melhorias da Arteza são fruto da importância dada por alguns artesãos ao processo de mudar de qualidade, mercado e estrutura de processo produtivo.

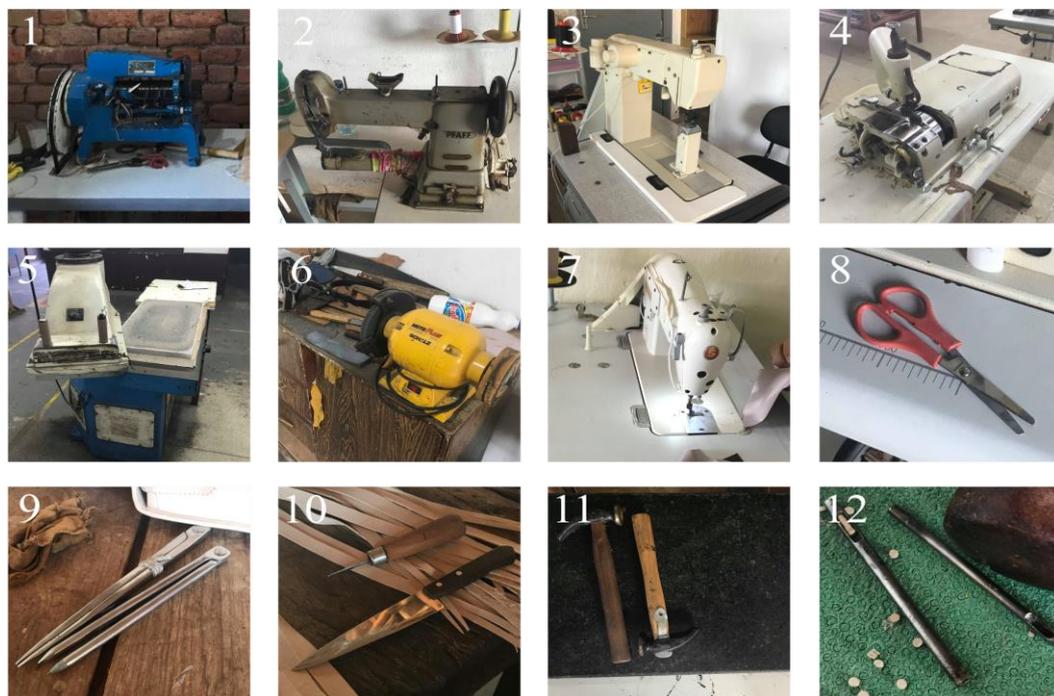
4.7 Atividade artesanal atual (produtos, ferramentas, maquinário)

Buscando comparar como era a produção no início da cooperativa, as seguintes pautas exploraram nas entrevistas com os artesãos a descrição da atividade nos dias atuais e a descrição do seu local de trabalho, ferramentas, materiais, etapas. No decorrer das entrevistas, e reuniões foram sendo levantados principalmente quais materiais eram trabalhados em quais produtos por cada artesão, assim como as ferramentas e máquinas mais importantes para eles.

Uma diversidade de itens é fabricada nas oficinas analisadas, que se dividem em produtos tradicionais, voltados para o vaqueiro, e os produtos da “linha executiva”, também chamados de produtos de “shopping” ou produtos “finos”. “Aqui existe dois ramos, o ramo cheiroso, e o fedorento. Eu trabalho com o fedorento e ele com o cheiroso. Fedorento que diz é o couro daqui o couro natural, que é lindo, é mais bonito que o de fora”, declara o artesão **AN01**, sobre essa divisão.

Nessa variedade de modelos, as ferramentas e maquinários são repetidas algumas vezes nas falas como imprescindíveis na fabricação artesanal, como é o caso da máquina de corte, máquina de costura de braço, máquina de costura de coluna, máquina de costura reta, chanfradeira, balancinho, esmeril, tesoura, compasso, faca, martelos, vazador e sovela. Sobre esta última, os artesãos revelaram pequenos truques compartilhados por quem costuma passar a lâmina do instrumento no cabelo, para que ela consiga furar o couro com eficiência, mostrando que mesmo que hajam diferenças no fazer, o processo em sua essência é dividido de certa forma por todos. “Cada oficina adapta o determinado tipo de material para o que se faz, né? Na oficina dele tem coisa que não tem na minha”, afirma o artesão **AN01**.

Figura 23 - Ferramentas/máquinas



Fonte: Acervo da autora

Tabela 5 - Ferramentas/máquinas

Ferramenta/Máquina	Função
1. Máquina de corte	Cortar o couro mecanicamente
2. Máquina de costura de braço	Costuras tubulares
3. Máquina de costura de coluna	Costuras pontuais;
4. Chanfradeira	Reduzir a espessura do couro
5. Balancinho	Cortar moldes de couro
6. Esmeril	Afiar lâminas
7. Máquina de costura reta	Costuras planas
8. Tesoura	Cortar couro e fazer acabamentos
9. Compasso	Desenhar moldes de couro circulares
10. Soveia	Furar o couro
11. Faca	Cortar couro e fazer acabamentos
12. Martelos	Utilizado junto ao vazador e em outros procedimentos
13. Vazador	Cortar o couro em pequenos círculos/semicírculos no acabamento

Fonte: Elaborado pela autora

Dos 18 artesãos entrevistados, apenas **AF02** não respondeu a essa pauta, já que hoje, se dedica apenas ao curtimento do couro da cooperativa. Os 17 demais faziam parte de 13 oficinas, localizadas no distrito de Ribeira de Cabaceiras, com exceção da **AF04**, cujo local de trabalho está no município vizinho de São João de Cariri. Durante as entrevistas, foram realizadas observações do local e dos artesãos que serviram de suporte para as análises.

4.7.1 Oficina 01 (Artesão **AF01**)

A primeira oficina visitada foi a do artesão **AF01**, que trabalha sozinho produzindo “chapéu de couro, chinelo ‘lepo-lepo’² e outras coisas”. A principal matéria-prima usada pelo artesão é o couro de bode, visto que se trata de um produto tradicional da cooperativa, mas ainda é utilizado o couro bovino para reforçar as peças como a parte interna do chapéu e a parte superior do solado da sandália.

² Modelo de sandália de couro, chinelo “de dedo” de couro.

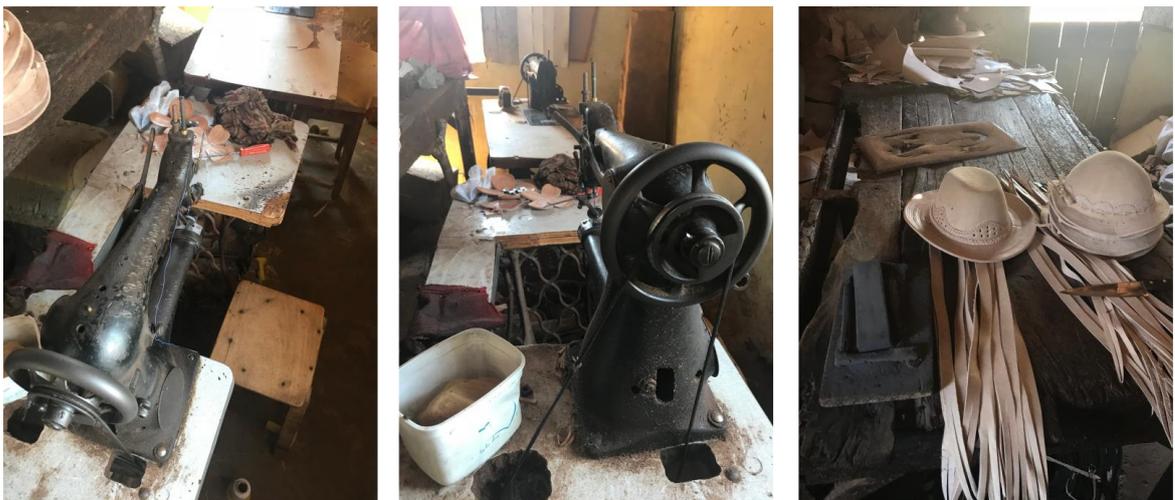
Figura 24 - Chapéu vaqueiro com couro caprino



Fonte: Acervo da autora

Quando questionado sobre suas ferramentas e máquinas essenciais para o trabalho realizado, o AF01 mencionou facas, sovela (instrumento para furar o couro), vazador (ferramenta para furar o couro em pequenos círculos), compasso, alicate, martelo de pau de madeira ou de ferro, fôrmas de sapatos e chapéus, e aviamentos como fivela e rebites.

Figura 25 - Máquinas e ferramentas oficina 01



Fonte: Acervo da autora

Foram observadas as máquinas retas industriais e máquina de braço na oficina, e sobre elas, o artesão explica que são modelos antigos: “As minhas máquinas já são assim meia velha, sabe? A gente vai mudando as peças dela, mas para o ano, se Deus quiser, eu vou começar a comprar umas máquina mais novas, pra acabamento melhor”, afirma o artesão.

Figura 26 - Oficina 01



Fonte: Acervo da autora.

Em uma breve explanação do passo a passo para a produção de seu chapéu o artesão descreve a importância de molhar o couro e deixá-lo secando ao sol no formato desejado, e afirma depender da intensidade da luz solar para determinar quanto tempo o chapéu deverá permanecer exposto.

4.7.2 Oficina 02 (Artesãos **AF03**, **AN02**, **AN07**)

Trabalhando com produtos tradicionais, voltados para o “homem do campo”, como bisaco, calça e cartucheira, a oficina do artesão **AF03** também é o local de trabalho dos associados à cooperativa **AN02** e **AN07**, além de outros artesãos não associados e artesãos aprendizes. Eles utilizam o couro de bode produzido pelo curtume da cooperativa, seguindo à risca a tradição local. O artesão **AN02** descreve esse material:

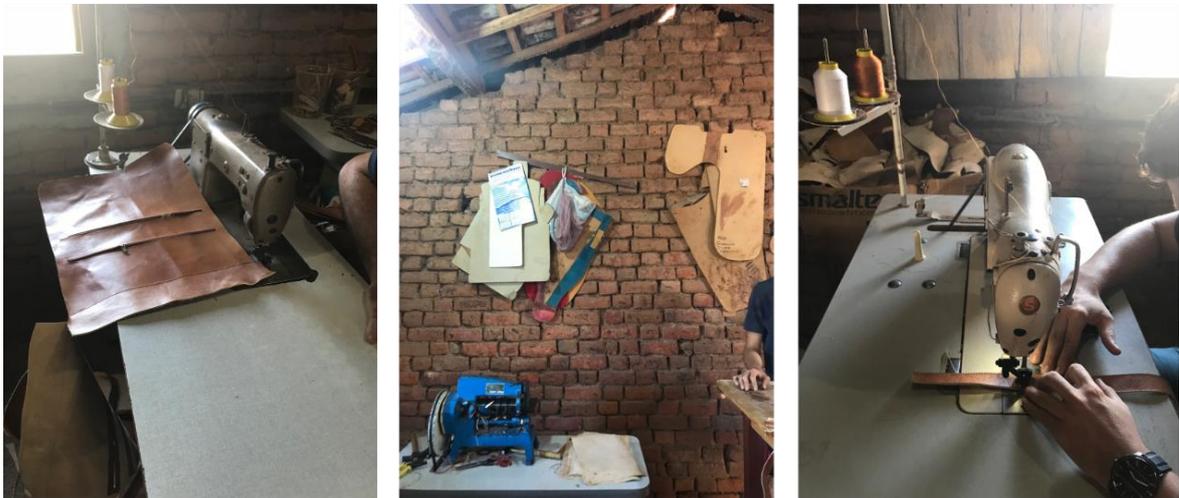
[...] O couro que a gente trabalha aqui na oficina, é o couro daqui mesmo, só que antigamente até o curtimento era um pouco diferente, demorava mais. Hoje no tanino, rapidinho você tem um couro, couro sai bem mais cheiroso, branco. (AN02).

Em suas falas, os artesãos também apontam a facilidade que o maquinário trouxe à produção, além de reforçar a fala de outros artesãos que salientam a relevância das máquinas elétricas, muito mais rápidas e práticas, visto que as máquinas anteriores eram manuais, trabalham a partir do movimento acionado pelos pés dos artesãos. O artesão **AF03** aborda esse assunto em um trecho de sua entrevista:

Hoje em dia, como eu falei para você, tá mais fácil por causa do maquinário. Hoje nós temos máquina de chanfrar, de cortar, costura elétrica, então tá bem mais fácil, mas a matéria-prima hoje tá mais fácil, então dá mais vantagem de você trabalhar né? (AF03).

Além da máquina de chanfrar (utilizada para diminuir a espessura do couro), máquina de corte e máquina de costura (máquina de coluna e a máquina reta), também foram mencionados pelos artesãos o compressor para pintura do couro, a faca e o martelo. **AF03** explica que o processo continua o mesmo, mas as máquinas acrescentadas à produção tornaram o fazer mais produtivo.

Figura 27 - Maquinário e ferramentas utilizado na oficina 02



Fonte: Acervo da autora

O artesão **AN02** ainda adiciona a importância do fator humano em seu trabalho, e aquilo que se relaciona diretamente aos trabalhadores em seu ambiente, como organização e um bom espaço.

Primeiro eu trabalho com o humano mesmo, as pessoas, mas o fundamental é uma máquina, maquinismo. Você ter máquina, principalmente essas máquinas mais moderna, porque isso acelera o trabalho, enquanto você produz uma, duas, com essas máquinas você consegue fazer muito mais, e também, no mais, é espaço para trabalhar, um bom lugar para trabalhar, você ter espaço [...] Espaço físico para você trabalhar, acho que isso é essencial, organização do espaço e também do trabalho, se você tiver isso você consegue, além de ter um produto bom, o couro bom. (**AN02**)

O destaque dado pelo artesão em sua fala contrasta com o ambiente em que o mesmo trabalha, um dos mais cheios em pessoas e materiais dos espaços estudados na pesquisa.

Figura 28 - Oficina 02



Fonte: Acervo da autora

4.7.3 Oficina 03 (Artesão **AF04**)

A terceira oficina é a única que se localiza no município de São João do Cariri e pertence ao artesão **AF04**, único a trabalhar no local. São produzidas peças tradicionais como bisacos (bolsas usadas pelos vaqueiros) e chapéu de couro do modelo vaqueiro. O material utilizado pelo artesão é o couro caprino da cooperativa, do qual ele destaca a qualidade, e a preferência pela produção do chapéu:

O meu hobby é o chapéu viu? Não é tanto bisaco não, é o chapéu. [...] Porque a gente nasceu aprendendo o chapéu, se você for fazer entrevista com **AF02**, primeira coisa que ele vai falar pra você é o chapéu, e a gente começou com chapéu, né? [...] eu uso mais o couro daqui, né? Que eu não troco por nada o couro daqui [...] porque é couro natural que dá muito bem pro artesão (**AF04**)

Tanto o favoritismo pelo chapéu, associado pelo artesão como um a hobby, um lazer, e não como apenas trabalho, quanto a escolha pelo couro de bode curtido no distrito, podem ser associados diretamente ao aprendizado na profissão, quando ele afirma ter crescido na produção fazendo a peça, e à qualidade e valor da matéria-prima local.

Figura 29 - Bisaco feito com couro caprino



Fonte: Acervo da autora

Essa expressão de afeto demonstrado pela peça que o artesão mais gosta de fabricar também é empregado para falar de ferramentas envolvidas na produção atual, onde o artesão destaca o vazador, uma tábua, o martelo, um instrumento de madeira utilizado para folgar, denominado “paieta” pelo mesmo, o compasso, facas e régua, que o próprio artesão afirma ser “apaixonado por régua” e querer comprar mais do instrumento para desenvolver peças sob

medida. A máquina de costura de coluna e de braço também foram observadas na oficina em questão.

Figura 30 - Ferramentas Facas (1); Vazador (2); Martelo (3); "Paieta" (4); Régua (5).



Fonte: Acervo da autora

Poder adaptar cada peça para seus clientes mostrou-se também uma preocupação do artesão atrelada às suas ferramentas, como destaca em sua fala:

Eu mesmo faço, as formas do chapéu, eu só não tenho o material para mim fazer, né? Porque eu queria ter, dois números, as pessoa pedir, porque às vezes as pessoas reclama, que o número da minhas fôrma é grande, eu disse “não porque sua cabeça não é aquilo que você pensa” eu já ando com uma trena. Aí quando eu faço, eu já sei, que quando o camarada me encomenda, eu digo “deixa eu medir aqui tua cabeça”. Pronto, aí eu já sei como fazer e o chapéu vai ficar justozinho.(AF04).

O cuidado com a exclusividade da peça se repete também no processo de acrescentar os adornos em couro que o artesão reproduz nas bolsas. Ele afirma que o processo de “picotar”, ou seja, cortar meio-círculos da aresta dos adornos da bolsa com auxílio do vazador é algo que ele mesmo inventou, e que não costuma repetir o desenho feito nas peças:

Eu gosto muito de trabalhar e fazer, aí você vê que se você analisar cada detalhe, olhando, você vai ver uma pequena diferença. Eu não faço tudo igual não, na tampa, nesses enfeites não, sabe? E pode até eu repetir se eu me esquecer, mas eu tento não fazer tudo igualzinho não, sabe?. (AF04).

Para o artesão, um dos fundadores da cooperativa e o primeiro presidente, o processo é apreciado com calma, sozinho, demorando mais na produção e conseqüentemente, produzindo menos em quantidade das peças.

Figura 31 - Maquinário na oficina 03



Fonte: Acervo da autora

Ele afirma não ter interesse em ensinar novos artesãos, para não o atrapalhar em trabalho, mas explica que se porventura começasse a passar seu conhecimento para os aprendizes, a primeira coisa seria ensinar a como fazer suas próprias ferramentas, explicitando a relação de respeito que existe entre o artesão e seus instrumentos de trabalho.

4.7.4 Oficina 04 (Artesãos AF05 e AN08)

Produzindo cintos, chapéu de caubói, bonés e sandálias, com o couro bovino denominado “vaqueta nobuck”, e em menor quantidade com couro caprino local, os artesãos AF05 e AN08 dividem a quarta oficina analisada com outros artesãos não-associados. Eles afirmam que para se produzir, é necessário comprar a matéria-prima e ferramentas em outras cidades, o que representa uma dificuldade para a produção.

Figura 32 - Chapéu cowboy produzido na oficina 04



Fonte: Acervo da autora

Quando questionados sobre as principais máquinas para se trabalhar, eles destacaram as máquinas de costura reta e de coluna, assim como o balancinho e a chanfradeira. Quanto às ferramentas, foram citadas martelo, vazador, faca e estilete de corte. O artesão **AN08** explica que existe um processo de modificação das ferramentas para facilitar o trabalho na oficina: “A gente não consegue trabalhar sem facas, a gente adapta, o modelo de navalha, que facilite, questão de amolagem mesmo, que não precise ficar amolando direto, como a gente fazia antes”.

Figura 33 - Oficina 04



Fonte: Acervo da autora

Ainda que tenham sido acrescentados vários itens à produção e à linha de produtos, o artesão **AN08** afirma que a essência artesanal permanece na atividade, com a vantagem de ter se tornado mais rápida e produtiva em sua quantidade.

Permanece ainda o mesmo toque artesanal, mas para agilizar processo de corte, essas máquinas hoje elas são indispensável [...]. A parte de corte é com máquina, porque agiliza o processo. Como eu falei no início, a dificuldade de cortar em mãos, o que você faz numa máquina a capacidade produtiva aumenta aí 500 mil por cento. (**AN08**)

Essa dualidade entre o eixo artesanal e a industrialização se destaca na fala dos artesãos como algo positivo, ambos mostrando satisfação com o crescimento que se equilibra nesses dois lados.

4.7.5 Oficina 05 (Artesão **AF06**)

Como um dos mais antigos artesãos da cooperativa, **AF06** foi responsável por ensinar o ofício à diversos aprendizes ao longo dos anos. Hoje, trabalhando sozinho em uma oficina aos fundos de sua casa, ele carrega em sua fala as lembranças dos anos em que passava seus conhecimentos sobre artesanato para os mais novos, e mantém traços de nostalgia em sua produção atual.

Figura 34 - Oficina 05



Fonte: Acervo da autora

Trabalhando atualmente com couro exclusivamente caprino, o artesão explica que já trabalhou com couro bovino industrializado também. Itens tradicionais do vestuário do vaqueiro como bisaco, chapéu, perneira são peças produzidas em sua oficina, que além dos moldes destes produtos, guarda os da corona que o artesão costumava produzir. Hoje a peça não é mais fabricada, apenas em casos específicos de encomendas.

Figura 35 - Maquinário oficina 05



Fonte: Acervo da autora

Quando indagado sobre o maquinário utilizado ele afirma permanecer no uso da máquina de costura reta e de braço, ambas sem uso de energia, necessitando de um intenso movimento dos pés para serem controladas.

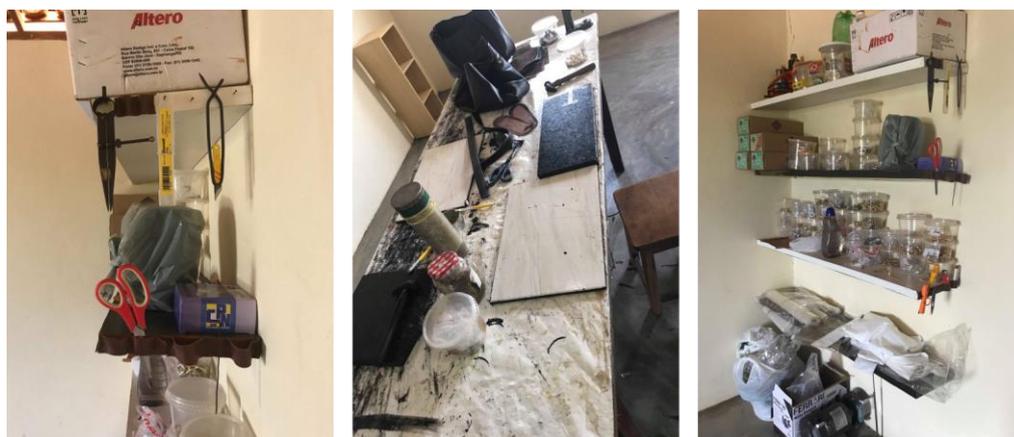
Não, eu sou antigo, e além disso, eu tô velho. Aí “porque tu não bota?”, não, porque isso aqui, eu faço no pé sabe? Porque eu tô fazendo movimento, porque tem véio aí, que é da minha idade, que não pode nem andar, eu não. [...] Eu tô velho, eu tenho que fazer movimento, e a máquina elétrica você faz assim com o pé, mas você não faz movimento. (AF06).

Além da máquina, o artesão mencionou fôrmas de madeira para o chapéu e moldes para as peças. Cola e goma também são utilizadas na montagem dos produtos de acordo com o artesão. Martelos também foram observados como itens utilizados pelo artesão na oficina.

4.7.6 Oficina 06 (Artesão AF07)

Com a experiência da produção de itens como carteiras, botas, o artesão **AF07** hoje coordena sua oficina que conta com a presença de outros artesãos e produz exclusivamente bolsas femininas com o couro bovino.

Figura 36 - Ferramentas e materiais usados na oficina 06



Fonte: Acervo da autora

Assim como ocorre na oficina 04, os pedidos de materiais são feitos para serem trazidos de outras cidades, como o couro do Curtume Moderno na cidade de Petrolina-PE. O artesão afirma que os pedidos são feitos de forma rápida atualmente, como no aplicativo de mensagens instantâneas *Whatsapp*.

Figura 37 - Máquinas na oficina 06



Fonte: Acervo da autora

As máquinas observadas na oficina foram a máquina reta, a máquina de coluna, máquina de braço e chanfradeira. Os moldes, mesas, e a cola foram itens mencionados como imprescindíveis para a produção.

4.7.7 Oficina 07 (Artesão AN01)

Durante a coleta de dados, o artesão **AN01** apresentou algumas especificidades em relação aos demais entrevistados. Sua oficina, foi apontada como a mais distante de onde mora, o que ele alega ser relacionado com o fato de preferir manter seu local de trabalho próximo da casa dos pais.

Figura 38 - Oficina 07



Fonte: Acervo da autora

Lá, ele trabalha com outros artesãos na produção de bonés que utilizam em sua maioria o couro caprino curtido pela cooperativa. Mesmo afirmando que em alguns casos, usa o couro vindo do Rio Grande do Sul, a vaqueta bovina, o artesão enfatiza a cultura local de se trabalhar com esse couro e que, mesmo fazendo os dois tipos de boné, o mais procurado pelo público é o com couro local, sobretudo quando são peças temáticas com o nome “vaquejada”, ou “missa do vaqueiro”

Figura 39 - Produção de bonés e maquinário na oficina 07



Fonte: Elaborado pela autora

Ao falar sobre o maquinário utilizado, a máquina de costura é apontada como primordial, mais especificamente as 3 máquinas de costura de coluna que existem na oficina, assim como a chanfradeira, uma máquina de corte e o balancinho, e uma lixadeira adaptada, pois como o artesão declarou, “quando a gente não acha no mercado, a gente tem que adaptar. Eu mesmo já adaptei umas duas, pra o que eu faço”.

4.7.8 Oficina 08 (Artesãos AN03 e AN04)

Na oitava oficina analisada, os artesãos AN03 e AN04 trabalham com outros artesãos em uma das oficinas mais recentes da cooperativa. São produzidas bolsas femininas, masculinas e carteiras com couro bovino (vaqueta e nobuk), enquanto chapéus cowboy são feitos com o couro caprino local. O artesão AN03 explica que a qualidade do couro é um fator importante na produção:

A questão de couro, mudou a qualidade. O preço não é essas coisas, não, mas tá comprando com mais qualidade, que no início a gente não tem conhecimento, né? Ferragens, com uma qualidade boa, que vem do Rio Grande do Sul. O couro até no presente momento, é o melhor que a gente conhece aqui, que vende o Curtume Moderno em Pernambuco, o preço não é muito bom não, mas a qualidade faz tempo que a gente usa e nunca deu problema e outros que nós usamos, já voltou produto com defeito. (AN03)

O artesão complementa afirmando que com o tempo de trabalho, os contatos com fornecedores melhoraram, trazendo tecidos para o forro das bolsas de São Paulo, contatos de mecânicos e metalúrgicos, e outros.

Figura 40 - Oficina 08

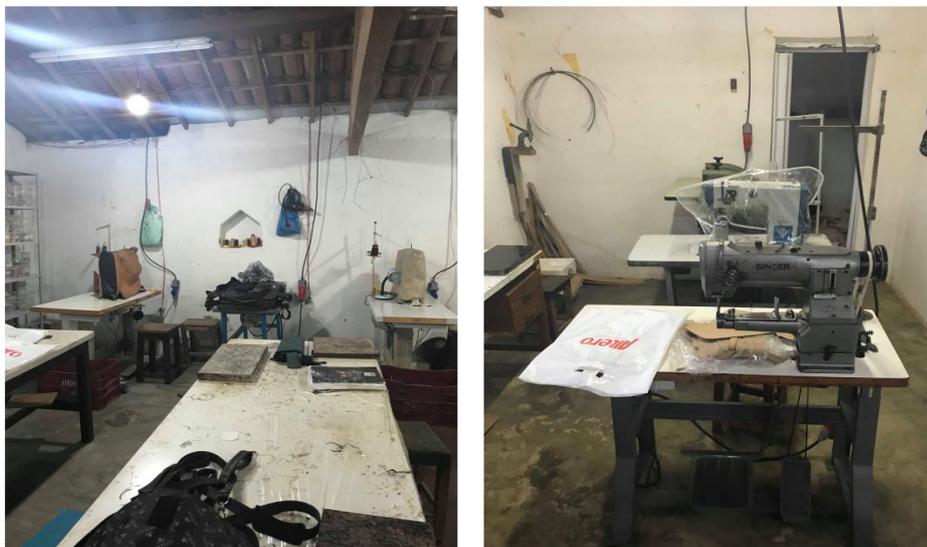


Fonte: Acervo da autora

Eles afirmam que a produção caiu um pouco por terem perdido três funcionários, dois deles que formaram uma nova oficina e um que não queria mais trabalhar com artesanato. Os entrevistados reclamam da falta de mão-de-obra no local, já que “tá todo mundo empregado”.

Em termos de ferramentas foram citadas faca, pincel, martelo, e quanto às máquinas, a máquina de costura reta, transporte triplo de coluna, máquina chanfradeira, e uma máquina de corte que é pouco usada por ser voltada para a produção de cintos.

Figura 41 - Maquinário oficina 08



Fonte: Acervo da autora

Ainda é mencionado o desejo de comprar uma máquina de corte a laser, para aumentar a produtividade da atividade, **AN04** explica que “você coloca o couro ali, programa a máquina lá no computador, e ela corta só, e tem um aproveitamento bem maior do que manual. Com isso, aumentava mais a produção”, afirma o artesão.

4.7.9 Oficina 09 (Artesão **AN05**)

A oficina do artesão **AN05** é uma das mais centrais do distrito, próximo da sede da cooperativa, mercado, posto de gasolina. Nela, ele conta com ajuda de sua irmã e de outro artesão para produzir suas peças “Faço bolsa, pasta, aqui ou acolá eu faço mochila, mas não é do meu interesse, o meu foco é a bolsa e a pasta masculina”, afirma o entrevistado, que utiliza couro bovino já tingido em sua produção.

Sobre produzir bolsas na Paraíba, **AN05** explica que é muito mais difícil pois o estado não vende ferragens de qualidade para a produção, sendo necessário comprar em cidades como Recife este material, com exceção do forro das bolsas, que pode ser encontrado em Campina Grande.

Figura 42 - Oficina 09



Fonte: Acervo da autora

Como na oficina 08, a máquina de costura mais utilizada é a reta de transporte triplo, assim como a chanfradeira, e a máquina de amolar faca, esmeril, mencionada pelo artesão, que afirma que com essas três máquinas é possível produzir uma bolsa.

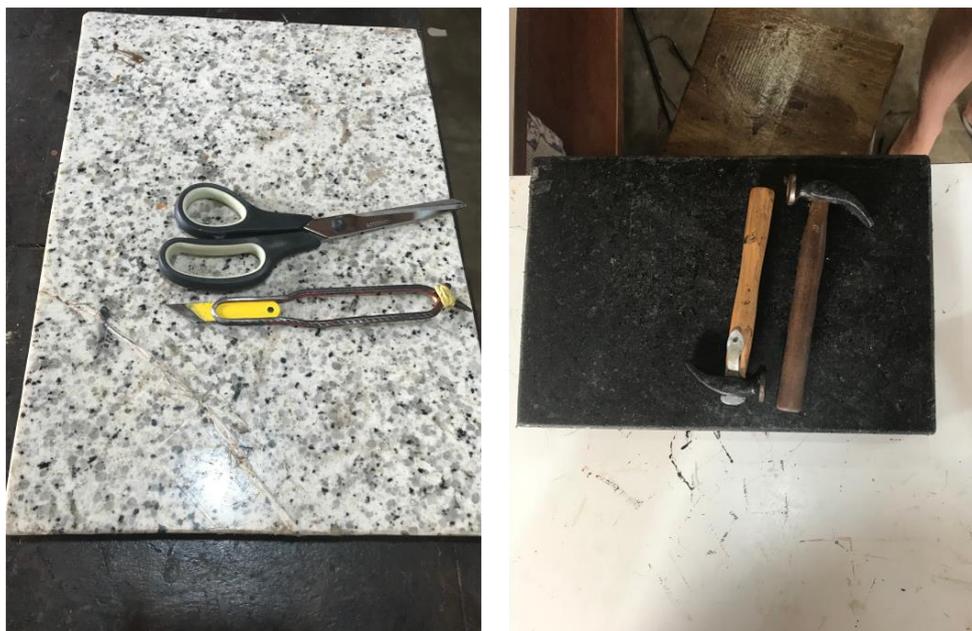
Figura 43 - Maquinário oficina 09



Fonte: Acervo da autora

O martelo, a mesa e cadeiras, também são mencionados na fala do artesão, que explica que não existem tantas diferenças entre as ferramentas para seu produto, da linha executiva, quando comparadas com as ferramentas usadas pelos artesãos que fabricam peças tradicionais.

Figura 44 - Ferramentas oficina 09



Fonte: Acervo da autora

Sobre as ferramentas utilizadas em sua oficina, o artesão afirma não importar se o produto é “fino”, ou seja, da linha de produtos executivos, ou tradicional, para o vaqueiro, os instrumentos utilizados para a produção são os mesmos.

4.7.10 Oficina 10 (Artesão AN06)

O local de trabalho do artesão AN06 foi analisado como oficina, mesmo não dispondo do mesmo espaço das demais. O entrevistado, também gerente da cooperativa no momento da coleta de dados desta pesquisa, reserva o horário da noite, após as 17h e até as 23h para desenvolver a sua produção.

Produzindo carteiras e porta-documentos, que são itens considerados mais simples pelo artesão, são utilizadas a máquina de chanfrar e a de costura reta da sede da cooperativa. A parte de montagem e corte é feita em casa, manualmente, com auxílio de um banquinho no chão:

Figura 45 - Artesão AN06 em seu local de trabalho



Fonte: Enviado pelo artesão

O artesão explica que por ser uma produção pequena, não é necessário grande aparato de máquinas. “Como eu trabalho em pouca quantidade, então não tenho navalhas para cortar em balancinho, então, corta tudo manualmente, até porque minha demanda é pouca também pela falta de tempo”. Faca, martelo, moldes, cola, pincel são instrumentos mencionados pelo entrevistado para realizar seu trabalho, tanto usando couro de boi quanto de bode em sua matéria-prima.

4.7.11 Oficina 11 (Artesão AN09)

A oficina 11, comandada por AN09, trabalha com a participação de outros artesãos na produção de carteiras e bolsas feitas com couro bovino. Nessa atividade, são utilizadas a máquina de costura de coluna e a máquina de chanfrar, esta primeira considerada pelo artesão o equipamento ideal para trabalhar com bolsas.

Não, para mim, para costurar bolsa, tem que ser a (máquina) de coluna, lá em **AF03** trabalha muito com a máquina reta, mas porque ele já está acostumado, já habituou né? a trabalhar com a máquina reta. Mas tem certas costura numa bolsa, que a de coluna não tem nem comparação não, a reta é mais, já diz, costura reta, só pra reta, Bem dizer, mas vamos dizer a chanfradeira é essencial, mas a chanfradeira você passa uma vez a peça e pronto, a máquina de costura não, você passa uma peça só, duas ou três vezes, aí para você sair do seu local de trabalho para fazer essas peças em outro canto, aí não tem como, mas assim a principal máquina, é a máquina de costura, segundo a máquina de chanfrar, né?. (**AN09**).

O artesão explica que pincel e cola são itens fundamentais na produção de seu produto, e destaca a importância do pincel para a segurança do artesão, visto que principalmente para quem usa a cola mais forte (existe uma cola mais fraca para o couro), é necessário que não entre em contato com a pele do trabalhador, para evitar danos como a perda da sensibilidade e das impressões digitais, além do cheiro forte do produto. Quanto ao cheiro, ele explica que a recomendação é o uso de máscaras no trabalho, ainda que nem todos sigam.

Figura 46 - Artesãos trabalhando na oficina 11



Fonte: Acervo da autora

Outro ponto observado na oficina foi a divisão do trabalho na produção, visto que ao invés de dividirem a produção para que cada funcionário realizasse uma etapa do processo,

todos faziam a mesma fase no mesmo momento, fazendo com que todos conhecessem todas partes da produção.

4.7.12 Oficina 12 (Artesão AN10)

Em uma casa próxima à sede da cooperativa, trabalha a artesã **AN10**, sozinha nos fundos de sua casa, que transformou em oficina. A entrevistada fala que apesar de ter iniciado na profissão produzindo parte dos produtos tradicionais voltados para o vaqueiro, atualmente ela produz cintos femininos e masculinos, além de bolsas artesanais que não pertencem à linha executiva, ou o denominado “produto de *shopping*”.

Cinto feminino, todo cinto masculino que você venha encontrar na cooperativa sou eu que fabrico. Umas bolsinhas artesanais eu trabalho nessa parte assim. Não é a parte assim, vamos dizer do *shopping*, de coisa para *shopping*, é a parte do artesanato mesmo. (AN10, 40 anos, 05 de setembro de 2018).

A matéria-prima de seus produtos pode ser o couro bovino ou caprino, dependendo do pedido do cliente, e quando a pauta é o que é imprescindível para seu trabalho, a artesã menciona a máquina de costura, de coluna, a chanfradeira.

Figura 47 - Oficina 12



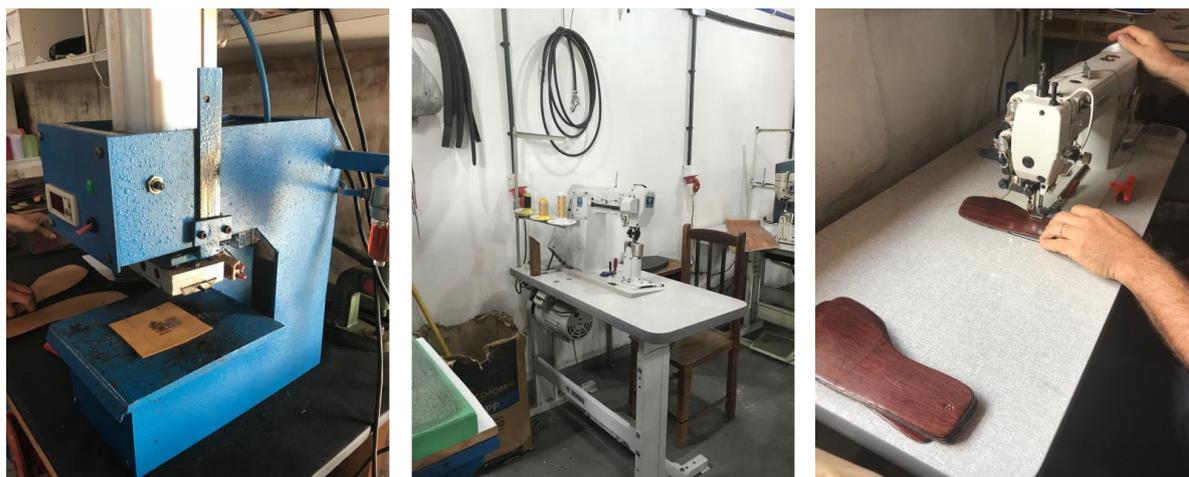
Fonte: Acervo da autora

Ela afirma não ter investido muito em maquinário para sua própria oficina, pois devido à proximidade com a Arteza, é possível utilizar o equipamento da sede da cooperativa com facilidade. A artesã menciona principalmente a máquina de orlar (utilizada para acabamento das peças, dobrando as arestas dos produtos), e eventualmente, o balancinho.

4.7.13 Oficina 13 (Artesão AN11)

A última oficina analisada é a do artesão **AN11**, que junto com seu irmão, também cooperado da Arteza, possuem uma produção de sandálias femininas e masculinas. “Produz só sandália, aqui é só sandália. tem a linha feminino e tem a linha masculina”. O artesão afirma usar couro caprino e bovino, mas a maioria das peças femininas são feitas com couro de bode e algumas masculinas, com couro de boi.

Figura 48 - Maquinário da oficina 13



Fonte: Acervo da autora

Sobre as máquinas usadas em sua produção, ele cita a máquina de corte; uma máquina de costura dupla; um balancinho; uma chanfradeira; uma “sorveteira”, ou seja, a “máquina que aperta as sandálias”; lixador; e um compressor, “pra apertar o solado com o cabedal, e para fazer pintura de peças, acabamentos”.

Figura 49 - Oficina 13



Fonte: Acervo da autora

O artesão também fala das ferramentas descritas como essenciais, como as “facas pequenininhas” para corte, a cola e a matéria-prima em si, o couro bovino e caprino.

Tabela 6 - Resumo das oficinas

Oficina	Artesãos	Matéria-prima	Produtos	Ferramentas	Máquinas
01	AF01	Couro caprino e bovino;	Chapéu de couro, chinelo “lepo-lepo” e outros	Facas, sovela, vazador, compasso, alicate, martelo, fôrmas de sapatos e chapéus;	Máquinas reta industrial e máquina de braço
02	AF03, AN02, AN07	Couro caprino	Bisaco, calça e cartucheira	Faca, martelo	Chanfradeira, máquina de corte, de costura reta e de coluna, compressor para pintura do couro
03	AF04	Couro caprino	Bisacos e chapéu de couro do modelo vaqueiro	Vazador, tábua, martelo, “paieta”, compasso, facas e régua	Máquina de costura de coluna e de braço
04	AF05 e AN08	Couro bovino (vaqueta nobuck) e couro caprino	Cintos, chapéu de caubói, bonés e sandálias	Martelo, vazador, faca e estilete de corte.	Máquina de costura reta e de coluna, balancinho e chanfradeira
05	AF06	Couro caprino	Bisaco, chapéu, perneira	Fôrma para chapéu, moldes, cola, goma, martelo,	Máquina de costura reta e de braço (manuais)
06	AF07	Couro bovino.	Bolsas femininas	Moldes, mesas, e a cola	Máquina reta, máquina de coluna, máquina de braço e chanfradeira
07	AN01	Couro caprino e vaqueta bovina	Bonés	Não mencionou	Máquina de costura de coluna, chanfradeira, máquina de corte, balancinho, e lixadeira adaptada
08	AN03 e AN04	Couro caprino e couro bovino (vaqueta e nobuk),	Bolsas femininas, masculinas, carteiras, chapéus cowboy	Faca, pincel, martelo	Máquinas de costura reta, de coluna transporte triplo, chanfradeira, e de corte
09	AN05	Couro bovino tingido	Bolsa, pasta, mochila	Martelo, a mesa e cadeiras	Máquina de costura reta de transporte triplo, chanfradeira, e a máquina de amolar faca (esmeril)
10	AN06	Couro caprino e bovino	Carteiras e porta-documentos	Faca, martelo, moldes, cola, pincel	Máquina de chanfrar e de costura reta
11	AN09	Couro bovino	Carteiras e bolsas	Cola e pincel	Máquina de costura de coluna e de chanfrar
12	AN10	Couro caprino e bovino	Cintos femininos e masculinos, bolsas artesanais	Faca, pincel, martelo	Máquina de coluna, chanfradeira
13	AN11	Couro caprino e bovino	Sandálias femininas e masculinas	Facas pequenas e cola	Máquina de corte, costura dupla, balancinho, chanfradeira, sorveteira, lixador, compressor.

Fonte: Acervo da autora

4.8 Representação da atividade artesanal

Quando falamos de identidade, tratamos de um tema complexo. A supracitada dificuldade das bibliografias que abordam o tema em assumir uma definição desse conceito exemplifica essa heterogeneidade de significados. Nesse sentido, já era esperado que nas respostas dos artesãos sobre a identidade da atividade artesanal realizada por eles surgissem uma variedade de categorias associadas ao tema.

As categorias detectadas mostraram-se extremamente importantes para os artesãos, que repetiram algumas vezes que a atividade representa tudo para eles, ou “Representa uma vida e uma história, né?! Porque na realidade, a minha identidade foi no couro, né?! Porque desde os 12 anos eu comecei a trabalhar com meu irmão e até hoje”, como afirma o artesão **AF05**.

Dentre as categorias, um dos pontos de maior destaque na fala dos artesãos foi a família e suas histórias ligadas ao artesanato. As relações parentais foram associadas por vários artesãos em dois sentidos principais: por essa ser a profissão de seus antepassados, e por terem a oportunidade de ver seus sucessores vindos da sua família. Enquanto o artesão **AN01** afirma “eu já tô na quinta geração da minha família que trabalha com couro, meu trisavô, meu quinto avô. Representa eu dar continuidade a minha cultura”, reforçando a importância da herança de seus antepassados na atividade atual. O artesão, **AN02** destaca a memória de seu avô artesão.

A gente sempre lembra, lembrando muito do meu avô. Ele morreu em 87 mas ele já tinha oficina, ele gostava de trabalhar nisso, que os filhos também trabalhasse, que os netos. Se ele tivesse vivo hoje ele ia ficar muito feliz, porque isso é herança dele, ele tinha um prazer. (**AN02**)

A representatividade da família no fazer artesanal é caracterizado na satisfação dos artesãos ao passar o que sabem do ofício adiante, mantendo viva a tradição de seus pais, tios e avós. O artesão **AN08** afirma que é gratificante deixar esse legado para o filho: “Eu posso ensinar um filho a trabalhar. Logicamente ele vai estar estudando, mas se quiser também seguir a carreira ele tem a sua escola dentro de casa”.

Esse desejo de deixar o ofício como uma herança para a prole é associada diversas vezes pelos artesãos como algo relativo à questão financeira. A possibilidade que o artesanato ofereceu para os artesãos manterem a si e as suas famílias é comentada várias vezes durante as

entrevistas, quando se fala sobre as pessoas que conseguiram comprar seus transportes próprios na comunidade, como motos e carros, e na melhoria da qualidade de vida local.

Figura 50 - Ribeira de Cabaceiras - PB



Fonte: Acervo da autora

Muitos afirmam que quando a cooperativa começou a crescer, era um objetivo se tornar artesão para melhorar a condição de vida, como muitos fizeram, deixando a agricultura. O artesão **AN02** explica que via os artesãos como pessoas privilegiadas na comunidade:

Na época de AF02, ser artesão era um privilégio, sabe por que? Porque ele trabalhava na sombra. Parece tão bobo isso, né? Eu nasci e me criei trabalhando na roça, na casa de vovó eram 12 filhos, criou 5, são 17. **AF02** é privilegiado, trabalhava na sombra, a pele branquinha, não trabalhava no pesado. (**AN02**. Grifo da autora)

Como é possível observar, o progresso do distrito é diretamente ligado às melhorias em como se vive. O lugar é apreciado pelos artesãos por terem crescido e vivido ali, em um local tranquilo, onde os jovens estudam e trabalham, e onde se está perto da família, como declara o artesão **AN03**:

Aqui é a vida nossa, representa o nosso sustento, aqui representa tudo, que já quer viver num fim de mundo desse e não precisar sair como familiares, eu tenho três irmãos que mora fora, no Rio de Janeiro, doido pra vir embora pra cá. Eles dizem “Ah! vocês são ricos” mas não é rico financeiramente, rico pelo privilégio de viver num lugar que nasceu e criou-se, gostar do seu local. Que é bem pacato, é. Para quem vem de fora, diz “como é que vocês vivem num lugar desse?”, mas a gente que nasceu e criou-se gosta, né? Aí tem vontade de morar, e vê a gente, mora aqui, chega, aqui

trabalha o dia todo, você trabalhar do lado da sua casa, a gente vai sair daqui, eu ando 50 metros da minha casa pra cá, trabalho, sai de tarde, tem tempo de fazer alguma coisa, faz no canto, vai no outro, tem uma bola para bater, tem lazer. Aqui que é bem tranquilo, chegar tarde é muito gostoso, eu gosto de tardezinha que sai, aí é bem tranquilo, não é como uma cidade. Aí fala assim, “você são ricos” por isso, pelo privilégio de morar no lugar que ele tem vontade mas não conseguem, a gente é rico por isso, não financeiramente. (AN03).

Nesse aspecto, a noção de comunidade, de coletivo se destaca nas entrevistas analisadas. Os artesãos, sobretudo os fundadores da cooperativa, conseguem associar as mudanças que ocorreram na qualidade de vida do distrito à fundação e ações da cooperativa no artesanato local, e avaliam positivamente essa atividade citando não apenas a si mesmos, mas os artesãos do lugar, como explica o artesão AN09:

É a minha renda, é o que me sustenta, né? Hoje é isso, eu poderia trabalhar em outras coisas, poderia estudar mais para ter outro emprego até, vamos dizer, até um pouco mais fácil, mas esse estudo muitas vezes eu só ia trazer benefício só para mim, para minha família. No caso, esse trabalho que eu estou exercendo hoje serve para mim, serve para o meu ensinamento, serve para para eu saber lidar com as pessoas e serve também para ajudar minha família e também ajudar as pessoas que trabalha pra mim. (AN09).

Por fim, sobre o que representa a atividade artesanal para os artesãos, se destacou a identificação dos trabalhadores com seu ofício, ao afirmarem que realmente fazem o que gostam, que o processo de produzir peças em couro é satisfatório como profissionais, tanto para os artesãos fundadores, quanto para os artesãos mais novos. “Eu adoro, eu adoro trabalhar mesmo aqui, eu acho que fosse para escolher outra profissão, trabalhar, eu queria essa mesmo, queria outra não sabe?” afirma o artesão AF01.

O valor de se enxergar naquele produto também é destacado pelos artesãos, como algo que acrescenta ao prazer de realizar seu trabalho, como entender que são perpetuadas em suas peças a cultura nordestina, a vida da comunidade, como explica o artesão AN01 “O meu (produto) representa cultura, a minha cultura, representa o meu dia-a-dia, do nordeste”.

A participação ativa dos artesãos na produção material dessa cultura local também é um fator de grande importância nesse processo de identificação com a produção, como o próprio artesão AN06 descreve, é importante para ele começar e terminar um produto, sentir orgulho que participou daquela peça ao ver alguém usando, e saber que não fez apenas uma pequena parte do produto, como ele associa às pessoas que trabalham na indústria que ficam só “batendo um prego”.

Por fim, é importante destacar a fala de um único entrevistado, que declarou não acreditar fazer artesanato. **AN04** explica que “Pra mim, minha profissão não é artesão. Artesão é o que **AF04** faz, [...] é tudo feito na mão, mas eu tô usando muita máquina. Mas se não fosse a questão do artesão eu não taria aqui não. Por isso que é bom isso de ser artesão”, o que mostra que mesmo que a sua produção não seja mais enxergada por ele como artesanal, estar dentre os artesãos, se identificar nessa categoria, é importante para dar continuidade à atividade.

4.9 Resultados e discussões

Ao final desta pesquisa, podemos confirmar a ideia de que nenhuma atividade produtiva, por mais tradicional que seja, está imune à ação do tempo e as mudanças agregadas à esta, como Bardi (1994) afirma em sua obra. Para sobreviver à contemporaneidade, o artesanato vem mostrando a necessidade de se reinventar em suas ideias, produção, em seus produtos e distribuição, para que seu ciclo não se finde.

É exatamente nesse processo de renovação que o design encontra um importante papel na Arteza. Tantos os agentes externos quanto os próprios artesãos, entendem a vital contribuição dessa área para o posicionamento da marca da cooperativa, desenvolvimento de novos produtos e compreender a cadeia produtiva como um todo.

O design é enxergado como um recurso na cooperativa para propor soluções, propor mudanças nos projetos que se dispõe a participar, servindo como ferramenta competitiva, como afirma Krucken (2009). Assim, nada mais útil para uma atividade artesanal que deseja se renovar do que agregar o trabalho de designers em suas melhorias, como assim fez a Arteza.

Contudo, a mudança por si só não permanece. Ela pode ser rejeitada, esquecida, morrer em pouco tempo. Aqui, sua vida útil depende não apenas de quem a propõe, nesse caso os designers e demais agentes externos à cooperativa, mas principalmente aos que sofrem a mudança e se colocam para mudar, ou seja, os artesãos e curtumeiros.

O fato de ter ido em busca de parcerias e ajuda externa, mostra a necessidade de uma visão de fora para que as mudanças ocorressem e a cooperativa tivesse o impulso necessário para ser construída. Enquanto o sucesso da cooperativa até hoje, representado pela satisfação de quem a compõe em continuar a atividade que existia há gerações, demonstra que sem o empenho dos cooperados não existiria o mérito de mais de 20 anos de cooperativa.

Essa ideia é reforçada por Sennet (2009), ao afirmar que os artesãos se orgulham sobretudo da evolução de suas atividades, da possibilidade de se consolidar uma prática na temporalidade do artesanato, em uma lentidão que proporciona a apropriação da habilidade.

Ou seja, por mais que tenham havido mudanças e interferências externas, os artesãos mantiveram a mudança e se apossaram, fazendo delas uma nova forma de pensar a produção. As próprias modificações nas ferramentas, como demonstrado na fala de artesãos como **AN01**, **AN09** e **AN08**, que alteraram desde ferramentas mais simples como maquinários maiores para que se adaptassem ao produto fabricado, são um exemplo direto de como o saber-fazer aliado à uma interpretação própria das modificações propostas resultam em uma apropriação da produção por parte de quem a faz. A adaptação ao meio em que vive como formação cultural, fator essencial para a formação da identidade é visto com clareza nesse processo (CUCHE, 1999).

Dessa forma, a mudança não torna a produção menos distante do artesão, mas a aproxima do mesmo quando ele possui a segurança de entender o que é melhor para se produzir e manter esse comportamento, se beneficiando e contribuindo para a comunidade.

Segundo Bonsiepe (2011), se o design e seu discurso estão ligados aos interesses das economias dominantes sob a bandeira da globalização, é de se esperar que as vítimas desse processo resistam a essa tentativa de submissão e busquem se preparar para esse conflito.

Permanece então uma dicotomia entre tradição e modificação que se manifesta claramente na produção e nas falas dos entrevistados. Mais de uma vez, foi destacada pelos artesãos a ideia de que a essência artesanal, de saber fazer o produto em todas as suas etapas, utilizando suas ferramentas e etapas que transmitem suas manifestações sócio-culturais de gerações, ainda permanece no artesanato da Arteza.

Um exemplo disso é que em etapas como a fabricação de moldes feitos na cooperativa, pelos artesãos, indicam que o corte do couro é feito manualmente, não se rendendo à programas de modelagem, encaixe e risco digital do material, como o *Audaces* ou outro.

Por outro lado, a supracitada busca por influência externa vem deixando de lado importantes traços da atividade local, pelo fato das capacitações criarem artesãos pelos cursos, e não pelos ensinamentos familiares de geração para geração.

Mesmo que a tradição se mantenha, aprender as técnicas por meio de cursos também faz com que se perca essa transmissão de saberes, podendo acarretar numa futura pasteurização

dos produtos e da própria produção, que será realizada da mesma forma não apenas na cooperativa, mas por quem tiver acesso ao curso.

Assim, poderia parecer de longe que a essência de se produzir artefatos seria apenas uma relação comercial, mas esta pesquisa buscou esclarecer estar muito além de apenas relações comerciais.

A representação de uma atividade artesanal como a que foi abordada percorre diversos campos da vida de quem ela afeta, seja como uma herança da família, uma forma de sustento, uma tradição a ser passada para os filhos, um impulso para a comunidade crescer, ou uma maneira de continuar a morar no lugar onde se cresceu, visando acima de tudo a qualidade de vida.

Esse processo é descrito por Canclini (1989) ao mostrar esse reencontro do artesanato com um sentido, diante do poder mercantil nos subtraí. O autor que menciona a organização dos setores populares em cooperativas e sindicatos a fim de comandar os meios de produção, distribuição, e do sentido simbólicos dos seus produtos agrega a ideia de que tornar as classes populares rurais e urbanas protagonistas invoca a possibilidade de uma cultura popular construída de maneira democrática, na reconstrução crítica da experiência vivida.

Dessa forma, a identidade da atividade artesanal da Arteza é associada à produção no tocante às suas etapas, ferramentas e processos, mas principalmente ao fato dela continuar sendo realizada, como faziam os antepassados do local. O sucesso do artesanato cabaceirense nesses termos, e por ser feito em cada vez maior quantidade e qualidade é o que o artesão associa à sua identidade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos concluir que as mudanças que ocorreram na produção artesanal da cooperativa Arteza modificou ferramentas, etapas, ampliando a quantidade de produtos fabricados e a qualidade dos mesmos em matéria-prima, forma e acabamentos.

Contudo, a mudança expressiva foi na forma do artesão viver em contato com seu ofício, a construção de uma cooperativa oferecendo a possibilidade de melhorias na qualidade de vida e o retorno ao contato com seu lugar de origem, sua família e seu desejo de passar essa atividade adiante, mantendo viva a tradição.

A identidade da atividade artesanal desde o início da cooperativa se relaciona diretamente com esses fatores, e com a recuperação da auto-estima do artesão enquanto trabalhador, visto que após essas mudanças ele teve a condição de continuar a exercer a atividade que lhe foi ensinada por seus antepassados, e sobretudo se identificar como artesão de forma orgulhosa.

As análises sobre a mudança na produção e o que representa a atividade para cada artesão responderam ao objetivo principal da pesquisa, que buscava “Compreender a relação entre as mudanças que ocorreram na produção artesanal com a formação da identidade do ofício artesanal na cooperativa ARTEZA de Cabaceiras-PB”.

Sobre os objetivos específicos, o primeiro deles, que se caracterizava por “ Identificar os produtos, etapas, ferramentas e elementos da produção artesanal realizadas pelo artesão no início da cooperativa e nos dias atuais” são verificados nas análises sobre como era a produção no início da profissão dos artesãos, que destacaram um processo totalmente manual, com matéria-prima de baixa qualidade, onde se conseguia produzir pouco em termos de quantidade.

A análise sobre como a produção atual se manifesta finaliza a resposta ao primeiro objetivo específico, apresentando a situação da produção após a inserção de diversos maquinários, sobretudo as máquinas de corte, mencionadas diversas vezes pelos artesãos como crucial para o aumento da produção em número de peças. A melhoria do couro, que se tornou mais fácil de se trabalhar na produção e com um odor mais agradável, aliado à introdução de novos produtos que acompanhem o desejo de consumo dos clientes são dois fatores ressaltados na produção atual.

O segundo e terceiro objetivos específicos, que buscavam respectivamente “compreender como ocorreram as transformações da produção da cooperativa” e “Analisar a influência do design e das capacitações dos artesão nas transformações da produção”, são abordados principalmente nas análises sobre o início da cooperativa sob a visão dos artesãos fundadores, e na fala dos agentes externos à cooperativa que explicam principalmente como se introduziram as mudanças na produção e como elas foram acompanhadas de apoios em outras áreas da comunidade, como gestão, noções de informática, conscientização do uso do angico. O papel do design foi destacado nesse processo como auxiliador não somente no desenvolvimento de produtos mas no estudo de toda a cadeia produtiva que resultasse nas peças artesanais.

Por fim, “compreender os elementos que compõem a identidade relacionada ao ofício do artesão na Arteza” foi o último objetivo específico, comentado um pouco em cada análise, mas se concretizando nas respostas sobre representações da atividade artesanal para cada artesão, que passaram pela família, o lugar de origem (Ribeira de cabaceiras), questões financeiras, e a identificação com o ofício, reforçada nas respostas dos artesãos que afirmaram realmente gostar de realizar a produção, e sobretudo se orgulhar desta.

A pesquisa abre discussões sobre como as mudanças que o artesanato brasileiro como um todo vem modificando e construindo uma identidade diferente da atividade artesanal que existia há décadas atrás. E até que ponto essas mudanças têm sido benéficas não apenas para a economia local, mas para os artesãos envolvidos, até onde essa produção ainda pertence à onde ela nasceu e se desenvolveu.

Os resultados finais da pesquisa serão compartilhados com a cooperativa, que por sua vez pediu para ter acesso a estes, buscando novas visões sobre o próprio trabalho, fazendo as conclusões de uma dissertação científica circular para além da comunidade acadêmica, atingindo o objeto de pesquisa estudado.

REFERÊNCIAS

ABDI, Agência Brasileira de Desenvolvimento Industrial. **Relatório de Acompanhamento Setorial Indústria do Couro**, 2011.

AB'SABER, A. **Os domínios de natureza no Brasil: potencialidades paisagísticas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ALVES, José Jakson Amancio; SOUZA, Edílson Nóbrega de; ARAÚJO, Maria Aparecida de. **Estudo descritivo da tipologia turística do município de Cabaceiras - Paraíba**. 2008. Caderno Virtual de Turismo 8(3): 86-103. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiok6ml8IzMAhWIIJAKHdviBMgQFggdMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.spell.org.br%2Fdocumentos%2Fdownload%2F1942&usg=AFQjCNHiadbE0PRQMooocpbfrroqD72zvRA&sig2=BaHIO9QnORpbnFoEeK51rg>. Acesso em 12/04/2017

ANDRADE, Vivian Galdino de. **Roliúde Nordestina - Um cenário de formação de sujeitos**. Disponível em http://www.revistafenix.pro.br/PDF14/Artigo_12_Vivian_Galdino_de_Andrade.pdf Acesso em 22/04/2017

ARAÚJO, Taciana Gomes de. **Dinâmica do processo produtivo coureiro e reflexos nos recursos hídricos** - distrito da Ribeira, Cabaceiras/PB. 2011. Disponível em <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/704>. Acesso em 22/04/2017

BARDI, Lina Bo. **Tempos de Grossura: o design no impasse**. Ed. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 1994

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa, Portugal; Edições 70, LDA, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005

BONSIEPE, Gui; **Design, Cultura e sociedade** – São Paulo: Blucher, 2011

BORGES, Adélia. **Design + artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

BRASIL. PAB - **Programa do Artesanato Brasileiro. Artesanato**. Brasília, 2012. Disponível em <<http://www.obecdf.org/index.php/component/k2/item/35-baseconceitualartesanatobrasileiro>>. Acesso em 15/12/2018.

BRASIL. Legislação citada anexada pela pela coordenação de estudos legislativos - CEDI. **Decreto N° 80.098**, de 08 de agosto de 1977.

BRASIL. Legislação citada anexada pela pela coordenação de estudos legislativos - CEDI. **Decreto Nº 83.920**, de 14 de março de 1979

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CARACAS, Luciana Bugarin; NORONHA, Raquel Gomes; GUIMARÃES, Márcio James Soares; PASSOS, Larissa de Tássia Gomes dos; VIANA, Flaviana Camila de Oliveira. **Refletindo sobre design e representações: processos metodológicos e construção de conhecimento**. p. 1477-1489 . In: Anais do 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design [= Blucher Design Proceedings, v. 9, n. 2]. São Paulo: Blucher, 2016. ISSN 2318-6968, DOI 10.5151/despro-ped2016-0125. Disponível em <http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/refletindo-sobre-design-e-representaes-processos-metodolgicos-e-construo-de-conhecimento-24361>. Acesso em 15/11/2017

CARDOSO, Rafael. **Uma Introdução à História do Design**. São Paulo. 2008

CAREGNATO, Rita Catalina Aquino; MUTTI, Regina. **Pesquisa qualitativa: análise de discurso versus análise de conteúdo**. *Texto contexto - enferm.* [online]. 2006, vol.15, n.4, pp.679-684. ISSN 0104-0707

CASTILHO, Maria Augusta; DORSA, Arlinda Cantero; SANTOS, Maria Christina Lima Félix e OLIVEIRA, Monizzi Mábile Garcia. **Artesanato e saberes locais no contexto do desenvolvimento local**. *Interações (Campo Grande)* [online]. 2017, vol.18, n.3, pp.191-202. ISSN 1518-7012

CASTRO, Lucas de Araújo. **Características empreendedoras dos artesãos do município de Cabaceiras-PB**. Trabalho de Conclusão de curso. Adiministração UEPB. Campina Grande, 2014

CAVALCANTI, Virginia Pereira; FERNANDES, Dulce Maria Paiva; SERAFIM, Elisa Feltran. **Design e artesanato no Brasil: reflexões sobre modelos de atuação do design junto a grupos de produção artesanal**. 5º Simpósio de Design Sustentável. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em <http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/sbds15/1st601d.pdf>. Acesso em 28/06/2017

CAVALCANTI FILHO, José Rocha. A água como elo de identidades sociais no semi-árido paraibano: estudo de caso, Cabaceiras. 2010. 196 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional e Meio Ambiente) - Centro Universitário de Araraquara, Araraquara. 2010. Disponível em http://www.uniara.com.br/arquivos/file/cursos/mestrado/desenvolvimento_regional_meio_ambiente/dissertacoes/2010/jose-rocha-cavacanti-filho.pdf. Acesso em 21/04/2017.

CESTARI, Glauba Alvez Do Vale; CARACAS, Luciana Bugarin; SANTOS, Denilson Moreira. **Artesanato tradicional, design e sustentabilidade: com a palavra quem produz**

cerâmica em Itamatatuiua. *Strategic Design Research Journal*, volume 6, number 2, May-August 2014.

COUTO FILHO, Cândido. **Ceará: a civilização do couro**. Fortaleza: Edição do autor, 1999.

CRESWELL, J.W. **Projeto de Pesquisa. Métodos qualitativo, quantitativo e misto**. São Paulo: SAGE, 2010.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 256p. 1999.

DAMÁSIO, Vera. **Design, memória, emoção: uma investigação para o projeto de produtos memoráveis**. Cadernos de Estudos Avançados em Design: Design e Emoção / Organização: Dijon de Moraes; Regina Álvares Dias - Barbacena: EdUEMG, 2013. 192 p.: il. – v. 8

FACHONE, Savana Leão; MERLO, Márcia. **Designer Artesão ou Artesão Designer? Uma questão contemporânea**. Design, Arte, Moda e Tecnologia, São Paulo, 2010.

FARIAS, Williton Itozamir Batista de. **Cabaceiras : uma análise dos aspectos físicos e do uso da terra como fatores agravantes da desertificação / Williton Itozamir Batista de Farias . – Monografia (Bacharelado em Geografia) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2015. 30p.**

FERREIRA, Leda Leal. **Análise Coletiva do Trabalho: quer ver?** Escuta. Revista Ciência do Trabalho. ISSN 2319-0574. n.4. 2015

FRANÇA, Rosa Alice. **Design e artesanato: uma proposta social** Revista Design em Foco, vol. II, núm. 2, julho-dezembro, 2005, pp. 9-15 Universidade do Estado da Bahia Bahia, Brasil.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**, 22 ed., São Paulo: Editora Nacional, 1987.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 2008

GOMES NETO, Ceciliano; SILVA, Magnolia Gibson Cabral. **Atividade turística aliada ao desenvolvimento sustentável em Cabaceiras-PB**. 2009. São Paulo. Disponível em http://www.eca.usp.br/turismocultural/6.Cabaceiras_PB_Magn%C3%B3lia.pdf. Acesso em 19-04-2017

GOULART, José Alípio. **O ciclo do couro no Nordeste**. Documentário da Vida Rural. nº19. Rio de Janeiro. 1966

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro. 2008

HOINACKI, E.; MOREIRA, M.V.; KIEFER, C.G. **Manual básico de processamento do couro**. Porto Alegre: SENAI, Estância Velha, Centro Tecnológico do Couro, 1994. 402p.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). **Área da unidade territorial: Área territorial brasileira**. Rio de Janeiro: IBGE, 2018

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). **Histórico do Município**. 2016. Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?codmun=250310>. Acesso em 14/01/2018

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). **Perfil dos estados e dos municípios brasileiros:2014**.

IMBROISI, Renato; KUBRUSLY, Maria Emilia. **Desenho de fibra: artesanato têxtil no Brasil**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2011.

KELLER, Paulo F. **O artesão e a economia do artesanato na sociedade contemporânea**.ISSN POLÍTICA & TRABALHO Revista de Ciências Sociais, n. 41, p. 323-347.0104-8015 | ISSN 1517-5901 (online). 2014

KRUCKEN, Lia. **Design e território: valorização das identidades e produtos locais – São Paulo**; Studio Nobel, 2009

LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica** 1 Marina de Andrade Marconi, Eva Maria Lakatos. - 5. ed. - São Paulo : Atlas 2003.

LEAL, Larissa de Sá Gomes; ROCHA, Ana Karlla Penna, ROCHA JUNIOR, Claudio Jorge Gomes da. **Inovação numa empresa processadora de couro caprino em Pernambuco: limites e potencialidades**. I Congresso Internacional da Diversidade do Semiárido. Campina Grande, 2017. Disponível em http://www.editorarealize.com.br/revistas/conidis/trabalhos/TRABALHO_EV064_MD4_SA2_ID1594_19092016141041.pdf. Acesso em 18/11/2017.

LEITE, Priscila de Lima. **Turismo e qualidade de vida no Cariri Paraibano: Uma região em busca do desenvolvimento**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional) Universidade Estadual da Paraíba. Campina grande, 2015.

LEFÈVRE, F.; LEFÈVRE, A. M. C; TEIXEIRA, J. J. V. **O discurso do sujeito coletivo: uma nova abordagem metodológica em pesquisa qualitativa**. Caxias do Sul: EDUCS, 2000.

LIMA, Elaine Carvalho de; OLIVEIRA NETO, Calisto Rocha de; **Revolução Industrial: considerações sobre o pioneirismo industrial inglês**.Revista Espaço Acadêmico v. 17, n. 194. 2017

LIMA, Marcela Fonseca; OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de. **Artesanato e design: Relações delicadas**. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/artesanato-e-design-relaes-delicadas-24679> . Acesso em 27/06/2017

LIMA, Antonio Aquilino de Macedo. **O artesanato nordestino: características e problemática atual**. Fortaleza, BNB ETENE, 1982.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica na cultura amazônica**. Obras Reunidas. Vol. III. São Paulo: Escrituras, 2000.

MARIANO NETO, Belarmino. **Ecologia e Imaginário nos Cariris Velhos do Paraíba: memória cultural e natureza no cerimonial da vida**. 1999. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/dezembro2011/geografia_artigos/9diss_er_cariri_paraiba.pdf Acesso em:19/04/2017

MARINHO, Thais Alves. **Modernidade e diversidade cultural: o limite é o mercado** – um estudo de caso sobre o artesanato de capim-dourado no Jalapão. Soc. e Cult., Goiânia, v. 17, n. 2, p. 279-289, jul./dez. 2014.

MARQUES, Marta Inez Medeiros. **Campesinato Sertanejo e sua relação com a terra ao longo do tempo em Ribeira-pb**. 2005. São Paulo. Disponível em <http://www.reformaagrariaemdados.org.br/sites/default/files/Marta%20Inez%20-%20Campesinato%20Sertanejo.pdf>. Acesso em 13/04/2016

MATOS JÚNIOR, Joab Leite de; SANTOS, Amanda Thaisa dos; DIAS, Renata Tomaz Vieira; MEIRA, Ariadne Soares; NASCIMENTO, José Wallace Barbosa. **Cariri Paraibano: Turismo em Cabaceiras, Pernambuco**. Revista Rosa dos Ventos – Turismo e Hospitalidade, 9(I), pp. 120-132, jan-mar, 2017.

MEDEIROS, Tarcízio Dinoá. MEDEIROS, Martinho Dinoá. **Ramificações Genealógicas do Cariri Paraibano**. Brasília: CEGRAF, 1989.

MEIRA, G.G. **A produção e exportação do artesanato de couro no Distrito de Ribeira de Cabaceiras-PB: Como sustentabilidade sócio-econômica**. Campina Grande, 2011. Disponível em <http://dspace.bc.uepb.edu.br:8080/jspui/bitstream/123456789/31111/1/PDF%20-%20Gilmarks%20Gomes%20Meira.pdf> Acesso em 25/01/2018

MENDES, Mariuze Dunajski. **Cultura Material e Design: Trajetórias sociais de artefatos em contextos materiais e culturais de produção, circulação e consumo**. In QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (Org.). Design & Cultura Material. Curitiba: Editora Sol, 2012.

MONTE, Rammom. **O poder do couro**: cooperativa reafirma sentimento de pertencimento do Caririzeiro e traz filhos de volta ao lar. 2018 Disponível em <http://portalcorreio.com.br/especial/poder-do-couro/>. Acesso em 12/03/2018.

MORAES, Dijon de. **Análise do design brasileiro**: entre mimese e mestiçagem. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

MURATOVSKI, G. **Research for Designers**: A Guide to Methods and Practice. New York: SAGE, 2016.

OLIVEIRA, Mariana Santana de. **A produção artesanal de couro caprino da cidade de Cabaceiras (PB) e sua relação com a moda**. Trabalho de conclusão de curso Design - Moda UFC. Fortaleza, 2016.

OLIVEIRA, Pedro Renan. **A hora do Brasil**: novas percepções sobre o consumo e a ressignificação do artesanato do Ceará. Revista Dobras. São Paulo. 2015

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006

PAPES, Ana Cláudia; SOUSA, João Morais de. **Cabaceiras**: a Cidade Turística no Cariri da Paraíba. Campina Grande, 2012. Disponível em e-revista.unioeste.br/index.php/gepec/article/download/6000/4594. Acesso em 02/04/2015

PASSOS, Verônica Thomazini. **Calçados artesanais e ferramentas digitais : proposta de modelo híbrido de criação e desenvolvimento de produto para a prática do design de calçados no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. 153 f.

REZENDE, Vinicius Donizete de. **Tempo, trabalho e conflito social no complexo coureirocalçadista de Franca-SP (1950-1980)**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP : [s. n.], 2012.

RIUL, Marília. **Pegar e fazer**: A dinâmica da produção e dos usos de artefatos artesanais na região da Barra do Rio Mamanguape - PB e reflexões sobre design e produção do mundo artificial 2015. Tese(doutorado) - Universidade de São Paulo, Curso de Pós-graduação em Ciência Ambiental.

RODRIGUES, Roberta; DANTAS, Carolina. **O turismo mudando o cenário na caatinga brasileira**. Cuadernos de Vivienda y Urbanismo. 2013. Disponível em <http://search.proquest.com/openview/5fb8b993837eda3c6b1c25c23334e126/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2041077> Acesso em 16/04/2016

ROMEIRO FILHO, Eduardo. **Design and Craftsmanship**: The Brazilian Experience. Design Issues Volume 29 | Issue 3 | Summer 2013p.64-74. Disponível em

http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/DESI_a_00221?journalCode=desi . Acesso em 19/09/2017

ROSA, Maria Virgínia de Figueiredo Pereira do Couto; ARNOLDI, Marlene Aparecida Gonzalez Colombo. **A entrevista na pesquisa qualitativa**. Mecanismos para validação dos resultados. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

ROSENDO, Eliamin Eldan Queiroz; SOUZA, Bartolomeu Israel de; PIRES, André Lucena; PEDROSA, Leônidas Petrucio Dutra; FILGUEIRAS, Hamilcar José Almeida **Chuvras extremas e desordenamento do território na construção do risco**: um estudo de caso no município de Cabaceiras-Paraíba (Brasil).2014.Bogotá. Disponível em <http://www.scielo.org.co/pdf/rcdg/v24n2/v24n2a11.pdf>. Acesso em 20-04-2017

SALES, Josélio dos Santos. **A invenção de Cabaceiras como cidade turística a partir da cultura do bode e das produções cinematográficas**. 2012. 129 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2012.

SALES, Josélio dos Santos Sales; BRASILEIRO, Maria Dilma Simões Brasileiro; MEDINA, Júlio César Cabrera Medina. **La cultura del macho cabrío (bode) y el desarrollo local La invención de Cabaceiras (Brasil) como ciudad turística**. Revista Estud. perspect. tur. vol.23 no.2 Ciudad Autónoma de Buenos Aires jun. 2014. Disponível em http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-17322014000200010 Acesso em 14/11/2017

SANTANA, Synthia Kariny Silva de. **O impacto da reconfiguração internacional do mercado calçadista sobre o segmento brasileiro de couro e calçados**. Texto para discussão / Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada.- Brasília : Rio de Janeiro : Ipea , 2015.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**, fundamentos Teórico e metodológico da geografia.São Paulo 1988.

SENNETT, Richard. *O artífice*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, Emanuelle Kelly Ribeiro da. **Novas faces do trabalho artesanal**: as interseções de saberes entre designers de moda e artesãos no interior do Ceará. 2015. 219f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2015.

SOARES, Ana Bernadete de Carvalho Accioly. **Estratégias de recriação do campesinato no município de Cabaceiras – PB**. / Ana Bernadete de Carvalho Accioly Soares. – João Pessoa, 2008. 190 p. : il. Orientadora: Maria de Fátima Ferreira Rodrigues Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCEN

SOUZA, Wesley Cerqueira. **A indicação geográfica dos artefatos de couro em Ipirá/ Bahia: instrumento possível de desenvolvimento territorial**. Salvador, 2016. 149 f.: il.

SOUZA, Ridelson Farias de; BARBOSA, Marx Prestes; MORAIS NETO, João Miguel de; FERNANDES, Maria de Fátima. **Estudo do processo da desertificação e das vulnerabilidades do município de Cabaceiras – PB. 2007.** Disponível em:<http://ferramentas.unipinhal.edu.br/engenhariaambiental/include/getdoc.php?id=186&article=71&mode=pdf>. Acesso em 21-04-2017

SOUZA, Wellerson Almeida de. **Fazendo arte e tecendo memórias: A história do artesanato em couro na região de Ribeira, em Cabaceiras-PB (1920-1998).** Trabalho de conclusão de curso História UEPB. Campina Grande, 2016

STALLYBRASS, P. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (Org.). **Design & Cultura Material.** Curitiba: Editora Sol, 2005.

YIN, Robert K. – Estudo de Caso – planejamento e método. Porto Alegre, 2001.

ZUIM, Valeska Aleksandra de Souza; FARIAS, Ana Cláudia Silva. VASCONCELOS, Ana Fabiola Pedrosa de; HELD, Maria Silvia Barros de; KANAMARU Antonio Takao. **As transformações do couro no trabalho de Espedito Seleiro como alternativa de superação para as adversidades do sertão.** Revista LABOR nº 11, v.1, 2014 ISSN: 19835000.

APÊNDICE

APÊNDICE I - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o Sr(a) para participar da pesquisa intitulada “A identidade da atividade artesanal e sua relação com a produção em couro da cooperativa Arteza”, que compõe a pesquisa (dissertação) da mestrandia Mariana Santana de Oliveira (Rua Severino Pimentel, 1808/, Jardim Paulistano, CEP: 58415-280, Campina Grande – PB. (83) 9 9653-2674/ marianasantanadeoliveiraa@gmail.com), sob a orientação da professora Dra. Ingrid Moura Wanderley (ingridmwy@gmail.com).

Informações sobre a pesquisa:

Objetivo geral:

Compreender a relação entre as mudanças que ocorreram na produção artesanal com couro caprino da cooperativa Arteza de Cabaceiras-PB e a identidade da atividade de seus artesãos.

Objetivos específicos:

- Identificar os produtos, etapas, ferramentas e elementos da produção artesanal realizadas pelo artesão no início da cooperativa e nos dias atuais;
- Compreender como ocorreram as transformações da produção da cooperativa;
- Analisar a influência do design e das capacitações dos artesãos nas transformações da produção;
- Compreender os elementos que compõem a identidade relacionada ao ofício do artesão na Arteza;

Justificativa do estudo:

A pesquisa em questão se propõe a expandir a atividade acadêmica do design para além dos tradicionais temas abordados nas salas de aula, acrescentando aos conteúdos convencionais e de caráter eurocêntrico, a história e as características de um design de origem brasileira, nordestina, muitas vezes marginalizado no âmbito escolar.

Contribuir com a evidenciação do fator social e humano - neste caso, o artesão - abordando sua relação com a produção, também é um fator que pretende agregar ao design a visão de profissionais que contam histórias de uma região por meio de seu trabalho, valorizando não apenas o produto local mas a trajetória de uma comunidade, destacando e incentivando a cultura e produção local.

A proposta é que a pesquisa sobre o artesão de Cabaceiras forneça alicerces científicos para ações que futuramente venham a ser desenvolvidas na produção artesanal de Cabaceiras, ou em casos análogos em outras localidades.

Desenvolvimento da pesquisa:

Após a autorização da cooperativa ARTEZA e parecer favorável do Comitê de Ética em pesquisa, a pesquisadora iniciará a coleta de dados. Através de um diário de campo, serão registradas e observados os artesãos em seus ambientes de trabalho, assim como as próprias oficinas (ferramentas, etapas, materiais, organização).

Durante a observação de campo, entrevistas e Análise Coletiva do Trabalho (ACT) haverá a necessidade de registros fotográficos, estas imagens serão utilizadas apenas para registrar o funcionamento e dinâmica da relação dos artesãos com a produção. É provável que alguma foto exponha artesãos, por isso, haverá o cuidado prévio para que tais fotos não os exponham e, em caso positivo, posteriormente, será utilizada a técnica de camuflagem para que a identidade destas pessoas seja preservada. Será disponibilizado para os artesãos um Termo de Autorização Fotográfica.

Durante a ACT e entrevistas por pautas, a pesquisadora explicará aos artesãos e pessoas que participaram das modificações na produção os objetivos e justificativa do estudo. Não haverá identificação dos voluntários entrevistados que sejam artesãos e pessoas que participaram das modificações na produção.

O local e horário das entrevistas será acordado previamente com os voluntários na instituição (ARTEZA) no caso dos artesãos, ou em outro lugar sugerido por eles, para as pessoas que participaram das modificações na produção. As entrevistas por pautas serão agendadas em local privativo sem a presença de terceiros, com o intuito de garantir o sigilo e anonimato. Os entrevistados serão identificados por códigos. Será respeitada a disponibilidade dos participantes e, além disso, serão gravadas em mídia digital após consentimento dos voluntários e assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (T.C.L.E).

Risco e Benefício da pesquisa:

De acordo com Resolução 466/12 do C.N.S, toda pesquisa que envolve seres humanos de forma direta ou indiretamente pode apresentar riscos imediatos ou tardios aos voluntários. Nesse caso específico, o risco ao qual os participantes poderão estar expostos é o de constrangimento em responder algumas questões da entrevista, como também algum constrangimento de exposição durante a observação no decorrer da coleta de dados no seu ambiente de trabalho, no caso dos artesãos.

A pesquisadora garante que terá o máximo de cuidado em não expor os participantes, para isso, irá utilizar técnicas de camuflagem em fotos e vídeos que porventura possam identificar os participantes. As entrevistas serão por pautas e realizadas em local reservado, sem a presença de terceiros e respeitará se o participante não responder alguma das questões solicitadas. As entrevistas serão gravadas em mídia digital de áudio e vídeo, e a participação é voluntário e não remunerada. Mesmo que a possibilidade seja mínima, caso ocorra algum dano não previsível decorrente da pesquisa, a pesquisadora indenizará os participantes do estudo.

A pesquisa não acarretará despesa aos participantes, ficando todos os encargos financeiros, se houver (ex: transporte, lanche, etc), sob a responsabilidade da pesquisadora. Como será voluntário(a), caso aceite participar do estudo, não receberá nenhum tipo de bônus, prêmio ou contraprestação. Caso haja algum prejuízo, este será ressarcido pela equipe. Os entrevistados que desistam de participar do estudo, em qualquer momento, não serão prejudicados nas suas atividades. Ao final do estudo, se for do interesse dos participantes, eles

terão livre acesso ao conteúdo do mesmo através de um relatório disponibilizado pela pesquisadora.

Espera-se que a pesquisa contribua para as reflexões sobre as modificações na produção artesanal não apenas da ARTEZA, mas em outros locais com atividades artesanais semelhantes, promovendo a valorização do artesão nesse processo.

Em caso de dúvidas relacionadas a pesquisa, o senhor(a) tem a liberdade de conversar com a pesquisadora em qualquer momento do estudo pelo endereço e telefone abaixo:

Rua Severino Pimentel, 1808, Jardim Paulistano, CEP: 58415-280 Campina Grande – PB. (83) 9 9653- 2674/ marianasantanadeoliveiraa@gmail.com

Se houver dúvidas em relação aos aspectos éticos, o(a) senhor(a) poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa da UFCG.

Endereço: Rua Dr. Carlos Chagas, s/n, São José, Campina Grande – PB.
(83) 2101-5545 / cep@huac.ufcg.edu.br

Após ser esclarecido(a) sobre o teor da pesquisa, no caso de aceitar fazer parte do estudo, rubricue as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma delas é sua e a outra pertence à pesquisadora, que também irá rubricar e assinar.

Eu, _____, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa “A identidade da atividade artesanal e sua relação com a produção em couro da cooperativa Arteza”, e declaro que fui informado(a) de todos os procedimentos, dos possíveis riscos e benefícios da minha participação. Foi oferecida a mim a oportunidade de tirar dúvidas e também foi garantida a retirada do meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Campina Grande, ____/____/____

(Participante)

Mariana Santana de Oliveira

Pesquisador Responsável

APÊNDICE II - TERMO DE AUTORIZAÇÃO FOTOGRÁFICA E DE VÍDEO

Eu, _____, permito que a pesquisadora relacionada abaixo obtenha fotografias e vídeos meus, durante as atividades desenvolvidas na cooperativa ARTEZA, em qualquer estágio da pesquisa, caso seja necessário, para fins da pesquisa intitulada:

“A identidade da atividade artesanal e sua relação com a produção em couro da cooperativa Arteza”

Eu concordo que o material e informações obtidos relacionados à minha pessoa possam ser publicados em aulas, congressos, palestras, periódicos científicos, livros, internet ou usadas para outro propósito de interesse na educação. Porém, a minha identificação não poderá ser revelada sob qualquer hipótese em qualquer uma das vidas de publicação ou uso. As fotografias e vídeos ficarão sob a propriedade da pesquisadora referente e responsável ao estudo e, sob a guarda da mesma.

Campina Grande - PB, ____ / ____ / ____

Nome do(a) participante:

Assinatura:

Mariana Santana de Oliveira (Pesquisadora)

APÊNDICE III – ROTEIRO DE ENTREVISTA POR PAUTAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE - UFCG

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM DESIGN

ALUNA: MARIANA SANTANA DE OLIVEIRA

ORIENTADOR: INGRID MOURA WANDERLEY

ROTEIRO DE ENTREVISTA POR PAUTAS ARTESÃO FUNDADOR

Código do entrevistado:

Data da entrevista:

Pautas propostas:

- a) Infância e crescimento próximo ao artesanato;
- b) O começo da sua profissão;
- c) O início da cooperativa;
- d) Descrição da sua atividade artesanal nos dias atuais;
- f) Descrição do seu local de trabalho, ferramentas, materiais, etapas, etc;
- g) O que representa a atividade artesanal para você?
- h) Perspectivas para o futuro na sua profissão;

APÊNDICE IV – ROTEIRO DE ENTREVISTA POR PAUTAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE - UFCG

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM DESIGN

ALUNA: MARIANA SANTANA DE OLIVEIRA

ORIENTADOR: INGRID MOURA WANDERLEY

ROTEIRO DE ENTREVISTA POR PAUTAS

ARTESÃO NÃO FUNDADOR

Código do entrevistado:

Data da entrevista:

Pautas propostas:

- a) Infância e crescimento próximo ao artesanato;
- b) O começo da sua profissão;
- c) Descrição da sua atividade artesanal nos dias atuais;
- d) Descrição do seu local de trabalho, ferramentas, materiais, etapas, etc;
- f) O que representa a atividade artesanal para você;
- g) Perspectivas para o futuro na sua profissão;

APÊNDICE V – ROTEIRO DE ENTREVISTA POR PAUTAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE - UFCG

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM DESIGN

ALUNA: MARIANA SANTANA DE OLIVEIRA

ORIENTADOR: INGRID MOURA WANDERLEY

ROTEIRO DE ENTREVISTA POR PAUTAS**AGENTES EXTERNOS QUE ATUARAM NA COOPERATIVA**

Código do entrevistado:

Data da entrevista:

Pautas propostas:

- a) Como conheceu a ARTEZA?;
- b) A experiência de trabalhar na ARTEZA;
- c) A relação com os artesãos;
- d) As principais mudanças que observadas antes e depois do seu trabalho na ARTEZA;
- e) Os principais desafios em seu trabalho na ARTEZA;

APÊNDICE VI - ROTEIRO REUNIÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE - UFCG
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM DESIGN
ALUNA: MARIANA SANTANA DE OLIVEIRA
ORIENTADOR: INGRID MOURA WANDERLEY

ROTEIRO REUNIÃO ANÁLISE COLETIVA DO TRABALHO

1º REUNIÃO ACT: Apresentação da pesquisa e Descrição da atividade

1. APRESENTAÇÃO

- A pesquisadora;
- Descrição e desenvolvimento da pesquisa;
- Termo de consentimento livre e esclarecido/ Termo de autorização fotográfica e de vídeo;
- Justificativa;
- Objetivos;
- Riscos e benefícios;
- Contatos da pesquisadora e Comitê de Ética em Pesquisa, no caso de possíveis dúvidas;

2. DESCRIÇÃO DA ROTINA

- Descrição, por um participante, de um dia de seu trabalho, desde o momento em que sai até o momento em que volta para casa;

3. QUESTÕES PRINCIPAIS

- O que você faz?
- Onde você trabalha?
- Com que você trabalha?
- Que equipamentos utiliza?
- Vocês seguem alguma regra? Quais?

2ª REUNIÃO ACT: A identidade ligada à atividade artesanal

- Como você descreveria o lugar onde você vive?
- No passado, você usaria essa mesma descrição para esse lugar?
- Como é trabalhar nesse lugar?
- Quem possui um familiar que também é artesão ou curteiro?

- Quem aprendeu a profissão com um familiar?
- Como é trabalhar em uma atividade ligada à sua família?
- O que é ser artesão para você?
- O que era ser artesão para você quando você começou nessa profissão?

UFCG - HOSPITAL
UNIVERSITÁRIO ALCIDES
CARNEIRO DA UNIVERSIDADE



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: A identidade da atividade artesanal e sua relação com a produção em couro da cooperativa Arteza

Pesquisador: MARIANA SANTANA DE OLIVEIRA

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 99577218.3.0000.5182

Instituição Proponente: Centro de Ciências e Tecnologia

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 3.038.162

Apresentação do Projeto:

Trata-se de uma pesquisa exploratória, com abordagem qualitativa, um estudo de caso com a finalidade de analisar a identidade da atividade artesanal da cooperativa em ARTEZA, em Cabaceiras-PB, focando em sua relação com as mudanças que a produção submeteu-se desde o início desta organização, e se no momento atual ainda há identificação com os elementos, etapas e ferramentas que utilizam em seu trabalho. As

informações serão coletadas através de três instrumentos: Análise Coletiva do Trabalho (ACT), entrevista por pautas e observações participantes e não-participantes

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Geral:

Compreender a relação entre as mudanças que ocorreram na produção artesanal com couro caprino da cooperativa Arteza de Cabaceiras-PB e a identidade da atividade de seus artesãos.

Objetivos Específicos:

Identificar os produtos, etapas, ferramentas e elementos da produção artesanal realizadas pelo artesão no início da cooperativa e nos dias atuais;

Compreender como ocorreram as transformações da produção da cooperativa;

Analisar a influência do design e das capacitações dos artesão nas transformações da

Endereço: Rua: Dr. Carlos Chagas, s/ n

Bairro: São José

CEP: 58.107-670

UF: PB

Município: CAMPINA GRANDE

Telefone: (83)2101-5545

Fax: (83)2101-5523

E-mail: cep@huac.ufcg.edu.br

UFCG - HOSPITAL
UNIVERSITÁRIO ALCIDES
CARNEIRO DA UNIVERSIDADE



Continuação do Parecer: 3.038.162

produção;

Compreender os elementos que compõem a identidade relacionada ao ofício do artesão na Arteza;

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

O risco ao qual os participantes poderão estar expostos é o de constrangimento em responder algumas questões da entrevista, como também algum constrangimento de exposição durante a observação no decorrer da coleta de dados no seu ambiente de trabalho, no caso dos artesãos. A pesquisadora garante que terá o máximo de

cuidado em não expor os participantes, para isso, irá utilizar técnicas de camuflagem em fotos que porventura possam identificar os alunos e professores. As entrevistas por pautas serão realizadas em local reservado, sem a presença de terceiros e respeitará se o participante não responder alguma das questões solicitadas. As

entrevistas serão gravadas em mídia digital e a participação é voluntária e não remunerada. Mesmo que a possibilidade seja mínima, caso ocorra algum dano não previsível decorrente da pesquisa, a pesquisadora indenizará os participantes do estudo. A pesquisa não acarretará despesa aos participantes, ficando todos os encargos financeiros, se houver (ex: transporte, lanche, etc), sob a responsabilidade da pesquisadora.

Benefícios:

Espera-se que a pesquisa contribua para as reflexões sobre as modificações na produção artesanal não apenas da ARTEZA, mas em outros locais com atividades artesanais semelhantes, promovendo a valorização do artesão nesse processo.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A pesquisa denota relevância científica o que contribuirá significativamente ao compreender a relação entre as mudanças que ocorreram na produção artesanal com couro caprino da cooperativa Arteza de Cabaceiras -PB e a identidade da atividade de seus artesãos.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Todos os termos de apresentação obrigatória foram anexados ao sistema.

Endereço: Rua: Dr. Carlos Chagas, s/ n
Bairro: São José **CEP:** 58.107-670
UF: PB **Município:** CAMPINA GRANDE
Telefone: (83)2101-5545 **Fax:** (83)2101-5523 **E-mail:** cep@huac.ufcg.edu.br

**UFCG - HOSPITAL
UNIVERSITÁRIO ALCIDES
CARNEIRO DA UNIVERSIDADE**



Continuação do Parecer: 3.038.162

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Não existe inadequações éticas para o início da pesquisa.

Considerações Finais a critério do CEP:

Liberado Ad Referendum

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1184922.pdf	27/09/2018 10:46:11		Aceito
Declaração de Pesquisadores	apendicedeclaracaore resultados.pdf	27/09/2018 10:38:37	MARIANA SANTANA DE OLIVEIRA	Aceito
Folha de Rosto	folhaderosto.pdf	25/09/2018 09:54:43	MARIANA SANTANA DE OLIVEIRA	Aceito
Outros	roteiroreuniaoact.pdf	25/09/2018 09:17:25	MARIANA SANTANA DE OLIVEIRA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projetocep.pdf	25/09/2018 09:16:45	MARIANA SANTANA DE OLIVEIRA	Aceito
Outros	apendiceroteiroobservacao.pdf	30/08/2018 17:26:07	MARIANA SANTANA DE OLIVEIRA	Aceito
Outros	roteiroentrevistaartesaoafundador.pdf	29/08/2018 17:20:24	MARIANA SANTANA DE OLIVEIRA	Aceito
Outros	roteiroentrevistaartesaoafundador.pdf	29/08/2018 17:18:44	MARIANA SANTANA DE OLIVEIRA	Aceito
Outros	roteiroentrevistaagenteexternos.pdf	29/08/2018 17:16:03	MARIANA SANTANA DE OLIVEIRA	Aceito
Outros	termoautorizacaofotograficaevideo.pdf	29/08/2018 17:11:03	MARIANA SANTANA DE OLIVEIRA	Aceito
Declaração de Pesquisadores	apendicetermocompromissopesquisador.pdf	29/08/2018 16:04:00	MARIANA SANTANA DE OLIVEIRA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	apendicetermodeconsentimentolivreee sclarecido.pdf	29/08/2018 15:48:32	MARIANA SANTANA DE OLIVEIRA	Aceito
Declaração de Instituição e Infraestrutura	apendiceautorizacaodainstituicao.pdf	29/08/2018 15:45:06	MARIANA SANTANA DE OLIVEIRA	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Endereço: Rua: Dr. Carlos Chagas, s/ n
Bairro: São José **CEP:** 58.107-670
UF: PB **Município:** CAMPINA GRANDE
Telefone: (83)2101-5545 **Fax:** (83)2101-5523 **E-mail:** cep@huac.ufcg.edu.br

UFCG - HOSPITAL
UNIVERSITÁRIO ALCIDES
CARNEIRO DA UNIVERSIDADE



Continuação do Parecer: 3.038.162

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

CAMPINA GRANDE, 26 de Novembro de 2018

Assinado por:
Andréia Oliveira Barros Sousa
(Coordenador(a))

Endereço: Rua: Dr. Carlos Chagas, s/ n
Bairro: São José **CEP:** 58.107-670
UF: PB **Município:** CAMPINA GRANDE
Telefone: (83)2101-5545 **Fax:** (83)2101-5523 **E-mail:** cep@huac.ufcg.edu.br