

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

Valdineide Maria da Silva

Memória Social e Referências Culturais:

Um estudo etnográfico sobre a produção de artesanato em barro em Santana do São
Francisco, Sergipe

Maceió
2021

Valdineide Maria da Silva

Memória Social e Referências Culturais:

Um estudo etnográfico sobre a produção de artesanato em barro em Santana do São
Francisco, Sergipe

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), para a obtenção do Grau de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Rafael de Oliveira Rodrigues

Maceió
2021

Catálogo na Fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

S586m

Silva, Valdineide Maria da.

Memória social e referências culturais : um estudo etnográfico sobre a produção de artesanato em barro em Santana do São Francisco, Sergipe / Valdineide Maria da Silva. - 2021.

129 f. : il. color.

Orientador: Rafael de Oliveira Rodrigues.

Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Sociais. Maceió, 2021.

Bibliografia: f. 100-102.

Apêndice: f. 103-129.

1. Modelagem - Santana do São Francisco (SE). 2. Memória coletiva. 3. Objetos de arte. 4. Referências culturais. I. Título.

CDU: 39:334.712(813.7)

Valdineide Maria da Silva

Memória Social e Referências Culturais:

Um estudo etnográfico sobre a produção de artesanato em barro em Santana do São Francisco,
Sergipe.

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Rafael de Oliveira Rodrigues

(Presidente da banca e orientador PPGAS/ UFAL)

Documento assinado digitalmente
 Rachel Rocha de Almeida Barros
Data: 09/12/2021 07:01:37-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Profa. Dra. Rachel Rocha de Almeida Barros

(Avaliadora Interna PPGAS/UFAL)



Profa. Dra. Sabrina Fernandes Melo
(Avaliadora Externa - PPGAV/UFPB)

Prof. Dr. Evaldo Mendes da Silva
(Suplente Interno PPGAS/UFAL)

Profa. Dra. Roberta de Souza Mélo
(Suplente externa CEFIS/UNIVASF)

Dedico este trabalho ao meu pai,
Valdemar Pereira da Silva,

in memoriam

AGRADECIMENTOS

É mais um ciclo que vai se encerrando na minha vida e com ele mais uma vitória diante das dificuldades que já superei. No decorrer desse ciclo tive que superar perdas de pessoas importantes, então, agradeço primeiramente a Deus pelas bênçãos espirituais que ele tem me dado, além da inteligência e sabedoria para desenvolvimento dessa dissertação, em meio aos momentos difíceis pelos quais passei, que quase me levaram a um estado de depressão.

Diante disso, quero dedicar e agradecer essa dissertação a todas as pessoas abaixo.

Ao meu pai, o amor da minha vida, Valdemar Pereira da Silva, meu herói, responsável pela minha educação. Foi por causa dele, que em toda a sua vida defendeu a minha educação, me protegendo e investindo em meus estudos o quanto fosse possível e sempre me mostrando o melhor caminho a seguir, que pude concluir este trabalho. Sua missão em vida se finalizou em 2019 e com isso o “luto vem, o luto vai”, mas sempre tenho buscado forças mesmo sem o meu pai.

A minha família e a grande mulher responsável pela minha existência que é minha mãe, Maria do Socorro da Silva. Agradeço pela sua inteligência que me fortalece a cada dia, também agradeço aos meus irmãos, motivo de motivação e força, e aos meus sobrinhos, Bruno Lucas e Breno Douglas Andrade Silva, que me trazem a alegria de voltar a ser criança inúmeras vezes.

Em especial, e acima de tudo, quero agradecer aos preparadores e aos carregadores de barro, assim como aos artesãos, as risqueiras e as artesãs que contribuíram com a pesquisa que fundamentou esse trabalho. Sem eles esta dissertação não iria à adiante. Esses são os autores principais desse trabalho, tanto na cidade de Santana do São Francisco, em Sergipe, onde desenvolvi grande parte do meu trabalho de campo, quanto na cidade de Porto Real de Colégio, em Alagoas, onde precisei ir para busca informações sobre a dinâmica de produção de artesanato em barro. São esses produtores de artesanatos de barro que merecem a atenção e a dedicação da academia para valorizar e reconhecer seus conhecimentos como válidos e digno de diálogo com o conhecimento científico. A eles serei sempre grata pelo acolhimento em suas casas e olarias, e pela grande humildade com que me receberam, acompanharam e acolheram,

zelando pela minha segurança no trajeto que liga à cidade de Penedo, em Alagoas, a Santana do São Francisco, em Sergipe.

Também agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento desta pesquisa, por meios de bolsa de estudo. Sem os recursos oferecidos pela CAPES esta pesquisa, junto aos artesãos na cidade de Santana do São Francisco, seria inviável.

Agradeço, ainda, aos meus familiares, como a minha tia, Maria José de Clate, que, mesmo estando distante, em Recife, sempre esteve preocupada comigo e me fortalecendo por meio de seu apoio.

Ao casal de amigos e companheiros nessa jornada, Diogo Francisco Cruz Monteiro, mestre em Antropologia Social (PPGA/UFS), e sua esposa e maravilhosa amiga Joelma Dias Matias (PPGH/UFS), agradeço pela inteligência e otimismo que tanto me deram força para finalizar este trabalho.

Também sou grata a minha amiga, e segunda mãe, Ana Messias Passos, Museóloga da Universidade Federal de Sergipe (UFS), pelo acolhimento, ajuda e atenção nos momentos mais difíceis que passei, e a sua colaboração para a minha superação diante dos meus problemas pessoais, relacionados à pandemia, e a perda de pessoas queridas. Aos novos amigos e familiares que conheci e me adotaram aqui em Maceió, cidade em que morei durante os anos de formação no mestrado em Antropologia Social, na Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Agradeço a eles pela atenção e pelos convites para socializarmos. Eles me fizeram sentir parte da família deles. Nesse sentido, gostaria de agradecer, especialmente, a Edinete dos Santos Azevedo, a amiga e companheira Veridiana Maria da Silva Lima, e a sua família, com o carinho e afeto. Agradeço especialmente também à amiga e companheira Suzany Rodrigues, atualmente mestranda em Antropologia Social (UFAL), que me acompanhou voluntariamente para conhecer os artesãos comigo.

Agradeço, ainda, aos santos e anjos em minha vida, que nos momentos em que mais precisei se fizeram presente como num passe de mágica, me fortalecendo com suas palavras, são eles: a amiga Sônia Cristina Carvalho Cardoso, Técnica Judiciária no Memorial do Poder Judiciário de Sergipe, onde estagiei. Lá construímos uma amizade que cultivamos até hoje, também meu grande amigo e companheiro, pela sua atenção

diária sobre o desenvolvimento da pesquisa e, acima de tudo, pela sua atenção ao meu bem estar, obrigado de todo o coração a Neilson Câmara, por estar sempre me apoiando.

Aos anjos que vieram em um momento de grande precisão e me confortaram com as suas palavras e me fortaleceram já no fim dessa dissertação, são eles: Morôni Oliveira Lopes (Elder Lopes) e o Santiago Jesus Sanchez Bonald (Elder Sanchez).

Por fim, agradeço ao meu orientador, Professor Rafael de Oliveira Rodrigues, por sua grande paciência em me orientar pelos caminhos da antropologia, por meio do Laboratório da Cidade e do Contemporâneo. Agradeço ainda por sua leitura e acompanhamento atento do meu processo de escrita desta dissertação e pelas sugestões e ensinamentos sobre escrita etnográfica. Agradeço também a todo o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFAL. Agradeço, ainda, à professora Rachel Rocha de Almeida Barros do PPGAS/UFAL e a Sabrina Fernandes Melo, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba (PPGAV/UFPB), por terem aceitado fazer parte da banca de defesa desta dissertação, e também pela leitura atenta deste trabalho desde sua qualificação. Agradeço também ao professor Evaldo Mendes da Silva, do Campus do Sertão (UFAL), e a professora Roberta de Sousa Mélo, da Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF), por aceitarem o convite para compor a banca de defesa deste trabalho como suplentes.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo principal analisar, a partir de uma perspectiva antropológica, a produção de artesanato da cidade de Santana do São Francisco, localizada no Estado de Sergipe, Brasil. Trata-se de refletir sobre os processos utilizados por diferentes atores sociais na construção de uma memória social, referente à produção de artesanato de barro na cidade; o modo como a memória social da produção de artesanato da cidade permite refletir a produção de referências culturais locais; e os diferentes significados atribuídos aos objetos de barro quando eles circulam por diferentes esferas de valores, como, por exemplo, na qualidade de mercadorias, ou de objetos de arte e artesanato. Para o alcance dos objetivos propostos, foi utilizada uma metodologia qualitativa, de caráter etnográfico, pautada na coleta de dados primários e secundários. Esperamos que esta dissertação possa contribuir com as discussões já consolidadas nos campos de estudos de Memória Social, do Patrimônio Cultural e dos Objetos Etnográficos, ao mesmo tempo em que procuramos oferecer um material que contribua para auxiliar os artesãos no reconhecimento deste saber fazer como um futuro patrimônio cultural da cidade de Santana do São Francisco.

Palavras-chave: Artesanato de barro; Memória social; Objetos etnográficos; Referências Culturais; Santana do São Francisco, Sergipe, Brasil

ABSTRACT

Abstract: The main objective of this master's dissertation is to analyse, from an anthropological perspective, the production of craftworks in the city of Santana do São Francisco, located in the state of Sergipe, Brazil. It encompasses a reflection on the processes used by different social actors in the construction of social memories related to the production of clay artworks in the city; the means through which the social memory of the city's craftwork production allow for the reflection on the development of local cultural references; and the different meanings given to clay objects while circulating between different spheres of values, for example, as goods, or handicraft and art objects. To reach the proposed goals, a qualitative methodology of ethnographical nature was used, based on primary and secondary data collection. Hopefully, this dissertation will provide contributions to consolidated discussions in the fields of Social Memory, Cultural Heritage and Ethnographic Material, while offering a basis to help artisans to have their know-how recognised, in the future, as cultural heritage of the city of Santana do São Francisco.

Key words: Clay artworks; social memory; ethnographic material; cultural references; Santana do São Francisco, state of Sergipe, Brazil

LISTAS DE SIGLAS

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior

CEP – Comitê de Ética em Pesquisa

CNRC – Centro Nacional de referências culturais

INRC – Inventário Nacional de referências Culturais

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e artístico Nacional

PPGAS – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

PPGAV – Programa de Pós-Graduação e Artes Visuais

IHGS Instituto Histórico Geográfico de Sergipe

UFAL – Universidade Federal de Alagoas

UFS – Universidade Federal de Sergipe

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

UNIVASF – Universidade Federal do Vale do São Francisco

SCIELO – *Scientific Electronic Library Online*

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e artístico Nacional

TCLE – Termo de Consentimento Livre e esclarecido

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Mapa de Sergipe.....	24
Imagem 2: Barcos na travessia entre Penedo-AL e Santana do São Francisco-SE.....	30
Imagem 3: Barro é transformado em arte.....	42
Imagem 4:Pescadores do Rio São Francisco.....	44
Imagem 5:Vasos com decoração de flores.....	47
Imagem 6: Vaso com riscos simulando as águas do Rio São Francisco.....	52
Imagem 7:Fruteira.....	81
Imagem 8: Galinhas confeccionadas por Cristina	89
Imagem 9: Galinhas confeccionadas por Nina	89

SUMÁRIO

1 Introdução	14
1.1 Aportes metodológicos.....	17
1.2 Guia de leitura.....	21
2 A entrada no Campo de Pesquisa.....	24
2.1 Apresentando a cidade de Santana do São Francisco	25
2.2 Entrando em campo.....	28
2.3 Experiências conflituosas em campo	32
2.4 Impactos da pandemia no trabalho de campo.....	36
3 Os interlocutores da pesquisa	39
3.1 Wilson de Noé e Wilson Capilé.....	40
3.2 Um casal de artesão: Marisa e Caicai.....	44
3.3 Maria José e Joenilso.....	49
3.4 Artesã Nina e Valdemiro	59
3.5 Nice e Palula	54
3.6 Artesão Caco e Wellington de Noé.....	56
3.7 Políticas Culturais, Covid-19 e a Lei Aldir Blanc	58
4 Memória social e as referências culturais de Santana do São Francisco	62
4.1 A Memória Social: entre exatidão e inexatidão	62
4.2 A Memória Social e as Referências Culturais	65
4.3 Exatidão e inexatidão nas memórias da produção de artesanato	66
4.4 O artesanato em barro como uma referência cultural	70
4.5 Notas sobre as Memórias locais e as Referências Culturais.....	73
5 Circulação do artesanato de barro e a produção de peças <i>fakes</i>.....	74
5.1 Artesanato e mercadoria.....	77
5.2 O artesanato e a produção de peças <i>fake</i>	87

Considerações finais.....	98
Referências Bibliográficas	100
Outras fontes consultadas.....	101
Apêndice	103

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo com os artesãos de Santana do São Francisco, em Sergipe, começou a ser desenvolvido como parte de uma pesquisa para o meu trabalho de conclusão do curso em Museologia, pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), e com o estágio supervisionado no Museu do Homem Sergipano, entre os anos de 2017 e 2019. Mas atualmente o Museu do Homem Sergipano se encontra fechado, tanto para a visita quanto para os estudos dos acervos.

Os objetos de barro expostos na Sala de Cultura Popular do Museu me fizeram refletir sobre a problemática relacionada à não identificação das peças de barro, representativas do artesanato local. Na ocasião, meu interesse girava em torno de descobrir mais sobre quem eram os produtores das peças de artesanato expostas nessa sala da instituição.

Para descobrir quem eram esses artesãos precisei buscar informações através de fotografias das coleções de artesanato expostas no museu e, também, por meio de algumas das assinaturas contidas nas próprias peças. Utilizei esses elementos acompanhados de um inventário realizado pelo museu que me permitia identificar que a procedência do artesanato era da antiga cidade conhecida como Carrapicho, atual Santana do São Francisco. Isso fez com que eu tivesse o meu primeiro contato com os artesãos da cidade, conhecida como a cidade do artesanato no Estado de Sergipe, com o intuito de reconhecer e de identificar suas obras.

O artesanato produzido nesta comunidade de artesãos é modelado à mão, com barro, água e com o torno, uma espécie de disco giratório que ganha velocidade com uma das pernas dos artesãos, à medida que vai sendo modelado na parte de cima pelas mãos do artesão.

Foi a partir desse meu contato com um grupo de artesãos da cidade, nos já citados anos da minha graduação, que surgiu meu interesse em desenvolver uma pesquisa de mestrado sobre a produção de artesanato da cidade. Através dos conhecimentos da Antropologia Social, especialmente sobre os temas da memória social, do patrimônio cultural, especificamente das referências culturais, e da circulação de objetos materiais por diferentes esferas de significados (APPADURAI, 2008; RODRIGUES, 2012; ARANTES, 2000; FONSECA, 2000; GONÇALVES, 2007), procuro analisar a produção de artesanato da cidade de Santana do São Francisco.

Durante meus estudos na graduação, e com as aulas das disciplinas de Antropologia I, II, e III travei contato com a obra *Argonautas do Pacífico Ocidental*, de Bronislaw Malinowski (1978). Apesar das críticas contemporâneas ao cientificismo defendido pela disciplina nos anos iniciais da sua consolidação como campo do saber científico, este livro me apresentou a observação participante como base para o método etnográfico. O que me abriu um leque de possibilidades para iniciar uma reflexão para com as dinâmicas de produção de artesanato de barro.

Ao entrar em campo com este grupo de artesãos de Santana, ainda na graduação, observando a modelagem e a transformação do barro com os conhecimentos preliminares da antropologia, percebi que seria interessante aprofundar meu contato com eles, ao mesmo tempo em que aprofundava meus contatos com a antropologia social.

Nesse momento, foi possível perceber que existe bastante coisa em comum entre a Museologia, que é minha área de formação, e a Antropologia Social, a qual tenho me dedicado agora nos últimos anos de formação no mestrado, na linha de pesquisa de Práticas Culturais, Imagem e Memória, entre 2019 e 2021, especialmente no Laboratório da Cidade e do Contemporâneo. Segundo Abreu e Lima Filho (2007):

A Antropologia nasceu nos museus e é marcada pela ideia de preservação desde o início, quando os primeiros pesquisadores da disciplina coletavam objetos e documentos em suas pesquisas de campo, e depois os armazenavam nos laboratórios de pesquisas (2007, p. 21).

Quando do meu trabalho de campo, no período da graduação em Museologia pela UFS, consegui identificar quem eram os artesãos que tinham os objetos de sua produção artesanal expostos na Sala de Cultura Popular do Museu do Homem Sergipano. Ainda a partir do meu trabalho de campo inicial, os artesãos passaram a ter conhecimento de que suas obras estavam expostas no museu e, muitos deles, passaram a fazer doações de suas peças para o acervo, além de permitir que suas imagens e documentos com referências às especificidades do artesanato conhecido localmente como Carrapicho fossem expostos no museu. Ao final das contas, eu terminei me tornando uma mediadora deste processo entre os artesãos e a instituição, e conquistando a confiança deles.

Diante disso, retomo agora, com o mestrado em Antropologia Social, a produção de artesanato em barro em Santana do São Francisco, para refletir temas como Memória

Social, Referências Culturais e Circulação de Objetos Etnográficos, a partir dos significados atribuídos à produção de artesanato local pelos artesãos.

Para auxiliar nesta reflexão, autores como Halbwachs (2006), Pollak (1989) Rodrigues e Mélo (2021), Appadurai (2008), Bourdieu (2007), Gonçalves (2007), Arantes (2000), Fonseca (2000), Abreu e Lima filho (2005), Gell (2001) e De Certeau (2001), serão fundamentais.

Appadurai (2008), por exemplo, argumenta que a questão da atribuição de valor aos objetos passa tanto pela dimensão instrumental, econômica, como também por uma série de valores simbólicos muitas vezes não utilitários. Estas diferentes escalas de valores vão guiar, como ainda observa o autor, o modo como determinados objetos circulam em diferentes esferas de valores. Segundo a análise do autor, ao vivermos em uma sociedade capitalista, parecem que todas as coisas têm um único valor e são conhecidas como mercadorias, mas além de mercadorias os objetos têm outros significados, ou seja, as coisas têm histórias, biografias, e os objetos carregam uma trajetória além do valor econômico.

Ao aprofundar os estudos na antropologia social, Appadurai (2008) também tem se revelado uma grande fonte de inspiração, especialmente pelas suas contribuições no campo de estudo do patrimônio cultural e na antropologia dos objetos. O argumento do autor é que, através de uma análise da biografia dos objetos, é possível identificar as dinâmicas sociais, a partir do modo como estes objetos circulam pelas mãos de diferentes indivíduos ou grupos sociais.

Além dele, os trabalhos de Halbwachs (2006) e Pollak (1989) também serão fundamentais para nos auxiliar no entendimento dos processos de produção de uma memória social. Segundo a argumentação dos autores, podemos refletir a memória como a capacidade social de organização das lembranças individuais. Seguindo mais especificamente Pollak, o importante não é medir o grau de veracidade de uma memória, mas sim o modo como ela se configura a partir da mobilização de narrativas verdadeiras, inexatas, inventadas, silenciadas, exaltadas. Estes autores vão nos auxiliar a compreender estes processos na produção social das memórias.

Autores como Abreu e Lima Filho (2005), que têm trabalhado com os temas da memória social, do patrimônio cultural e da antropologia dos objetos no Brasil, também têm me auxiliado bastante no entendimento das diferentes esferas de circulação, especialmente para compreender a atribuição de valores ao artesanato de Santana do São Francisco.

Outros dois autores fundamentais, como disse acima, são Gonçalves (2007) e Arantes (2000). O primeiro por ter apresentado o problema da ressonância, ou da aderência das políticas culturais para com a sociedade civil mais ampla, especialmente as que versam sobre a identificação e a proteção do patrimônio histórico e cultural. O Segundo, por ter auxiliado na concepção do conceito de *referências culturais*, como instrumento para interpretarmos os elementos culturais que, muitas vezes, escapam da legitimação social das políticas públicas.

Quanto aos autores como De Certeau (2001), Gell (2001) e Bourdieu (2007), eles têm me auxiliado através dos seus trabalhos sobre o modo como a categoria arte é significada por diferentes grupos sociais. Nesse sentido, serão importantes para refletirmos como são atribuídos os significados aos objetos em diferentes esferas de classificação, como, por exemplo, arte e artesanato. Ao mesmo tempo eles permitem refletir sobre como os objetos têm sido atraentes, levando em consideração o posicionamento das comunidades e dos antropólogos para compreendermos as “zonas de contatos” e as diversas definições dadas aos objetos da cultura material.

É a partir desse leque de autores que pretendo desenvolver esta dissertação, cujo foco se concentra nos seguintes problemas centrais: o modo como se produz uma memória social, pautada em diferentes elementos de exatidão e inexatidão; o modo como se produzem referências culturais locais; os diferentes significados agregados aos objetos quando estes circulam por diferentes esferas de valores simbólicos (mercadoria, arte, artesanato). Além destes problemas mais específicos da antropologia, também abordo problemas decorrentes do trabalho de campo etnográfico, como, por exemplo, a influência do corpo do antropólogo na coleta e na produção dos dados, e os conflitos de interesses decorrentes da relação entre o pesquisador e seus interlocutores de pesquisa.

1.1 Aportes metodológicos

Para alcançar os objetivos propostos neste trabalho foi realizada uma pesquisa etnográfica, pautada em dados primários, com entrevistas semiestruturadas, histórias de vida, observações *in loco*, fotografias de minha autoria e, também, dados secundários, como documentos sobre a história da cidade de Santana de São Francisco e sua relação com o artesanato produzido no município, além de fotografias e imagens das peças produzidas na cidade.

Como este trabalho é uma extensão dos meus estudos na museologia, eu já havia construído uma relação de proximidade com meus sujeitos de pesquisa. Com estes foi necessário retomar o contato para dar continuidade ao trabalho que já estávamos construindo participativamente, na minha graduação.

Sobre as entrevistas foram realizadas três modalidades. Entrevistas semiestruturadas, estruturadas e histórias de vida. Sobre as entrevistas, adotamos a seguinte dinâmica: as semiestruturadas eram aplicadas quando travávamos uma interação inicial com nossos interlocutores. A partir delas abríamos um leque de possibilidades de conversa sobre o tema da produção do artesanato local. Depois delas eram agendadas as entrevistas estruturadas, ou seja, um conjunto de entrevistas já direcionadas para a informação que necessitávamos coletar. Por fim, as histórias de vida foram selecionadas como técnica para ser aplicada aos nossos interlocutores depois que já havíamos realizado as entrevistas estruturadas, com o intuito de aprofundar questões ligadas à produção do artesanato, juntamente com a biografia de alguns dos nossos interlocutores. Nesse sentido, elas foram aplicadas a interlocutores jovens e também idosos.

Os critérios de escolha para estas entrevistas foram: primeiro o potencial deles para encararem o papel dos narradores benjaminianos (BENJAMIN, 1987), ou seja, os narradores que permanecem em seus locais de origem, narrando as memórias locais, a partir dos conhecimentos passados por meio da oralidade popular. O que abre o leque de possibilidades, para além do critério mais óbvio nestes casos, o geracional. Segundo, a propriedade para falar sobre a produção do artesanato conhecido localmente como Carrapicho, ou seja, o tempo de trabalho com o artesanato, suas trajetórias com esse ofício.

Essas três tipologias de entrevistas foram aplicadas em um grupo de 18 artesãos. Sete mulheres do centro cultural da cidade, as quais trabalham com artesanato como profissão, convertendo renda para família. Além delas, 11 artesãos que trabalham na modelagem o tempo todo. Porém, após o tratamento dos dados coletados em campo, foram utilizadas apenas as falas de 16 dos nossos interlocutores de pesquisa, as quais serão apresentadas nos capítulos seguintes. As entrevistas foram realizadas entre os anos de 2019, 2020 e 2021 com uma interrupção entre os meses de março e outubro de 2020, por causa do vírus Sars-Cov-2, agente causador da pandemia de Covid-19 e das medidas de distanciamento social advindas com ela.

É importante destacar que uma de nossas interlocutoras, a dona Cristina, faleceu em 19 dezembro de 2019. Seus conhecimentos com os outros artesãos, assim como os de sua filha também artesã, a Nina, foram fundamentais para conhecer outros artesãos, pois os dados primários foram de grande relevância para o desenvolvimento de outros planejamentos para a obtenção de informações específicas e necessárias para esta etnografia. Além deles, também defini como critério de pesquisa trazer mais interlocutores para dialogar comigo, que não participaram da minha primeira pesquisa sobre o tema, nos anos da graduação. É importante destacar que os artesãos mais conhecidos na cidade são os que habitam áreas mais próximas da entrada da cidade. Nesse sentido, também optamos por interagir com os novos artesãos que não residem na entrada da cidade, numa tentativa de possibilitar que os interessados em fazer parte da pesquisa pudessem contribuir.

Uma vez que a produção artesanal tem sido passada de geração em geração na cidade, promovendo o surgimento de outros artesãos, de idades variadas, o papel dos meus interlocutores de longa data foi fundamental na indicação de novos artesãos para compor o leque de interlocutores da pesquisa.

As entrevistas semiestruturadas foram escolhidas para iniciar meu contato com os interlocutores, como já foi dito. Quando eu era apresentada a um artesão ou artesã, iniciava sempre a conversa me apresentando, apresentando a pesquisa, minha admiração pelo artesanato de barro local, materializado no trabalho deles. Em seguida, nossa conversa era guiada por um roteiro semiestruturado de perguntas, que me permitiam saber um pouco mais sobre o artesão, ao mesmo tempo em que identificava o seu lugar na produção de artesanato local e o modo como ele poderia contribuir para o desenvolvimento da pesquisa.

As entrevistas estruturadas entravam em cena neste segundo momento da interação, quando eu já havia um direcionamento prévio de como os sujeitos de pesquisa poderiam auxiliar no entendimento de algumas questões fundamentais do meu trabalho, através de questionários em conjunto com o arcabouço antropológico e etnográfico aprendido nas disciplinas do mestrado. A partir desta modalidade de entrevista foi feito um roteiro de pesquisas com questionários condizentes com a produção do artesanato de barro através dos objetivos proposto no projeto de pesquisa do mestrado em Antropologia Social.

No momento em que os artesãos concordavam em contribuir com a pesquisa nós apresentávamos o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), aprovado pelo

comitê de pesquisa da UFAL. Como ciência humana a Antropologia tem se dedicado a resguardar o direito das populações pesquisadas à preservação das suas identidades, mas, uma vez que os meus interlocutores são pessoas conhecidas produtoras de artesanato local, e permitiram, por meio do TCLE, que seus nomes fossem utilizados, optamos por trazer seus nomes reais para esta dissertação.

Por fim, as entrevistas de histórias de vida foram feitas com os interlocutores da pesquisa que tiveram papel chave desde o início. Através delas também foi possível refletir como essas pessoas e suas memórias refletem a valorização da produção e modelagem do barro. Ainda através de suas falas, é importante destacar que elas foram capturadas através de *Smartphone*, máquina fotográfica e gravador de voz e transcritas com a participação dos meus interlocutores. Após isso, eram feitas as análises de conteúdos com os questionários e suas falas similares com as discursões e experiências de outros autores também como Portelli (2001) e Braga Junior (2019), os quais estudam, através das falas dos interlocutores, a circulação dos objetos, os valores atribuídos aos objetos entre os seus produtores e compradores.

No que se refere à coleta de dados secundários, utilizei os arquivos de um banco de dados montado com o material recolhido durante minha graduação e também agora no mestrado: fotografias do inventário que realizei quando da graduação com o nome dos mestres da produção de artesanato, produzido pelo Museu do Homem Sergipano, atualmente fechado, como mencionei anteriormente. Também fotografias e matérias em jornais sobre a produção de artesanato de barro local. Para esses dados secundários foram realizadas pesquisas com conteúdos bibliográficos via internet, em plataformas como a CAPES Periódicos e o *Scientific Electronic Library Online (sciELO)*, assim como o sistema de bibliotecas da UFAL, especialmente os trabalhos concluídos de outros autores sobre a produção de artesanato.

É importante destacar que a biblioteca da cidade de Santana do São Francisco, foi fechada e se tornou sede da prefeitura local, e, diante da pandemia da Covid-19, foi mais uma dificuldade que tive de enfrentar, já que as instituições de pesquisas na cidade de Aracaju, como o Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe (IHGS), e a Biblioteca Epifânio Dória, também se encontraram de portas fechadas para o acesso à informação. Outro meio para a obtenção dos dados secundários foram os vídeos sobre a história da cidade, pois a cidade de Santana do São Francisco, tem sido, no decorrer da sua história sobre a produção dos artesanatos de barro, um lugar de estudos científicos de diferentes áreas acadêmicas como as Artes Visuais, a Antropologia, a Museologia, as Ciências

Sociais, também sobre o Desenvolvimento e Meio Ambiente. Ou seja, uma cidade interessante para as pesquisas dos profissionais acadêmicos em formação. É importante também destacar que, apesar dos seus saberes na modelagem do barro, esse saber fazer ainda não faz parte do Livro de Registro dos Saberes, criado pelo decreto de número 3.551 de 2000, mas a produção do artesanato de barro da cidade faz parte das referências culturais locais como será explicado mais adiante.

Por fim, também foram feitas algumas fotografias com objetivo de registrar as suas práticas cotidianas com o artesanato. A partir delas tivemos uma base para formular questões e desenvolver temas relacionados aos significados das peças, o que elas representam, a sua produção e circulação enquanto objetos de consumo.

1.2 Guia de leitura

Esta dissertação foi dividida em quatro capítulos, além desta introdução, que chamei de capítulo 1, e da conclusão. No capítulo 2, *A Entrada no Campo de Pesquisa* apresento uma análise sobre as aventuras e desventuras da minha entrada no campo de pesquisa. A ideia foi de apresentar a cidade de Santana do São Francisco, ao mesmo tempo em que apresento minha entrada no campo, para o desenvolvimento desta etnografia.

Início o capítulo em diálogo com historiadores sergipanos, refletindo sobre a história da cidade, a partir da Vila de Carrapicho, até o seu reconhecimento como município. Faço este diálogo junto às falas dos mestres de artesanato para pensar as relações entre a cidade e o artesanato Carrapicho, característico da cidade. Depois disso, o foco das minhas atenções se volta para os percalços da minha entrada no campo de pesquisa no decorrer do trajeto para a cidade de Santana. Aqui estabeleço um diálogo com autores e autoras centrais na antropologia, para argumentar sobre as possibilidades e as limitações que o corpo (sexo, gênero, sexualidade) impõe para realização do trabalho de campo etnográfico, em circunstâncias que envolvem emoções como medo, advinda do risco que nós antropólogas enfrentamos em algumas situações da coleta dos dados. Reflito ainda sobre os conflitos da comunicação com meus sujeitos de pesquisa mais recentes, com os quais iniciei esta pesquisa de mestrado.

Dando continuidade, no capítulo 3 seguinte, *Interlocutores da pesquisa*, procuro apresentar, a partir de trechos do meu diário de campo e de entrevistas, os meus

interlocutores nesta pesquisa, ou seja, as pessoas que me auxiliaram, por meio de entrevistas que realizei, hospedagem, amizade, no desenvolvimento deste trabalho de mestrado. Além de apresenta-los, suas narrativas abrem possibilidades para refletirmos sobre temas diretamente ligados às discussões acerca do patrimônio cultural, a saber: memória social, referências culturais, circulação de objetos etnográficos, implantação de políticas culturais. Estes temas são apresentados no capítulo 3 com o intuito de dar ênfase às questões que serão discutidas em maior profundidade nos capítulos seguintes.

No capítulo 4 *Memória social e as referências culturais de Santana do São Francisco*, por exemplo, retomo a dinâmica do meu trabalho de campo, especialmente os meus interlocutores de pesquisa, para, em seguida, lançar uma reflexão sobre temas como *memória social e referências culturais*. Início apresentando os meus principais sujeitos de pesquisa, destacando as dinâmicas da produção de artesanato local: os principais personagens, mestres e artesãos, os seus estilos de modelagem, os motivos característicos das peças de artesanato da cidade de Santana do São Francisco. Depois disso, apresento uma reflexão sobre o modo como as memórias dos artesãos se articulam para a construção do artesanato de Santana do São Francisco como uma referência cultural central para cidade. Nessa parte, procuro esboçar um diálogo entre autores clássicos como Halbwachs (2006) e contemporâneos, como Pollak (1989), para refletir temas como exatidão e inexatidão da memória. Trago também para o diálogo com eles autores brasileiros que têm contribuído com as discussões sobre o tema, como, por exemplo, Arantes (2000), Gonçalves (2007), Rodrigues e Mélo (2021).

Por fim, no capítulo *Circulação de objetos e atribuição de valores simbólicos lembrando que valores simbólicos se convertem em valores de mercado*, lanço uma reflexão sobre dois temas que considero fundamentais e inovadores na antropologia contemporânea: as diferentes esferas de circulação dos objetos produzidos pelos artesãos da cidade e a produção de peças *fake* de artesanato de barro. Início o capítulo apresentando um panorama amplo da literatura antropológica (APPADURAI, 2008; BOURDIEU, 2007; RODRIGUES, 2017; GELL, 2001; CERTEAU, 2001; KOPYTOFF, 2008; MAUSS, 2006; HALBWACHS, 2006; BRAGA JÚNIOR, 2019) sobre o tema da circulação dos objetos, suas diferentes esferas de valores, simbólicas e de mercado. Depois disso, discuto o modo como estes objetos perpassam diferentes esferas de significados, agregando sentidos de mercadoria, arte, artesanato, saúde, aportes de memória por meio da rotina. Por fim, procuro refletir sobre a produção de

peças de artesanato *fake*, ou seja, sobre o mercado cópia e venda de peças falsificadas para fora da cidade.

2 A ENTRADA NO CAMPO DE PESQUISA

Este capítulo tem como finalidade apresentar aos leitores os percursos e os percalços da minha incursão em campo. Ou seja, apresentar o modo como iniciei meu trabalho de campo com a pesquisa na cidade de Santana do São Francisco, em Sergipe, com um grupo de artesãos e artesãs conhecidos como referência na produção de artesanato local.

Inicio este capítulo apresentando um pouco da cidade de Santana do São Francisco. A partir do diálogo com a historiografia local (GÓIS, 2002; MATOS, 2004; FREIRE, 2002) apresento um pouco sobre a história da cidade, quando ainda era uma vila conhecida com o nome de Carrapicho, até os dias atuais, quando a pequena vila se tornou um município conhecido pela produção de artesanato estando situada às margens do rio São Francisco. Faço ainda um contraste entre a historiografia da cidade e as narrativas da oralidade dos mestres artesãos, visando destacar a relação que existe entre o antigo nome da cidade e a sua produção de artesanato atual.

Depois disso, volto minhas atenções para as dificuldades encontradas no trabalho de campo. Dou início a este tema apresentando uma situação de constrangimento que passei por causa de um assédio em uma das minhas idas a campo, destacando as estratégias que precisei adotar para retomar o trabalho depois desta situação, que não passou de um susto, mais ainda assim, foi traumática.

Depois disso, apresento aos leitores os conflitos e constrangimentos ocorridos durante minha interação com meus interlocutores de pesquisa, especialmente os que passaram a contribuir com este estudo realizado por meio do mestrado em antropologia social da UFAL. A ideia é destacar como as relações entre o pesquisador e os sujeitos de pesquisa são permeadas por subjetividades, interesses de diferentes ordens, argumentando que estas falhas na comunicação muitas vezes são o que nos permite abrir portas para temas interessantes da pesquisa etnográfica.

Finalizando este capítulo, faço uma breve reflexão sobre o impacto da Covid-19 no meu estudo etnográfico, seguida das estratégias encontradas para dar continuidade ao estudo em um cenário de distanciamento social, imposto como medida de contenção da contaminação pelo coronavírus.

2.1 Apresentando a cidade de Santana do São Francisco

A cidade de Santana do São Francisco está localizada na região Nordeste do Brasil, ao norte do estado de Sergipe. Ela faz divisa com a cidade de Penedo em Alagoas. Esta divisa é marcada geograficamente pelo rio São Francisco, um marco natural que une e separa as duas cidades.



Imagem 01: Mapa de Sergipe. Fonte:

https://misscheckindotcom1.files.wordpress.com/2011/03/sergipe_mapa_canindc3a9.jpg. Acesso em 25/08/2020

Ao voltar meu olhar para a história do município sergipano de Santana do São Francisco, observo que a cidade era um povoado pertencente à cidade de Neópolis. Autores como Matos (2004) e Góis (2002) chamam atenção para o antigo nome do povoado: Carrapicho. Este nome tem origem na planta *Cenchrus echinatus*, conhecida na região como capim carrapicho (FREIRE, 2002). O nome remonta ao século XIX e, segundo o autor, foi colocado no povoado em decorrência de existir ali em abundância esta planta rasteira (FREIRE, 2002).

Os portugueses Pedro Gomes da Silva e Belarmino Gomes da Silva foram os fundadores do povoado. Eles construíram uma fazenda às margens do Rio São

Francisco, onde, além de produzirem arroz e açúcar de torrão de cana, foi implantada também a primeira olaria que foi batizada com o nome do povoado: Carrapicho. Foi outro português chamado João Igreja que, por volta de 1850, implantou a técnica da olaria e da confecção da cerâmica no município, que se tornaria uma referência cultural na região, especialmente na produção de artesanato de barro (MATOS, 2004, p. 65).

O nome atual de Santana do São Francisco foi formalizado em 06 de Abril de 1964, sugerido pelo Frei Damião (Frade italiano radicado no Brasil) e pelo então pároco de Neópolis, Monsenhor José Moreno de Santana, tendo como objetivo homenagear, ao mesmo tempo, a Nossa Senhora de Santana, padroeira do então povoado Neópolis e o rio São Francisco.

Assim como outros municípios sergipanos, tornou-se independente com a promulgação da Constituição Federal de 1988, tendo como antecedentes a reivindicação da lei de 1964 que elevava o antigo povoado Carrapicho à categoria de cidade de Santana do São Francisco (GÓIS, 2002).

Ao nos debruçarmos sobre a historiografia oficial envolvendo a escolha do nome da cidade, observamos que quando o local era uma vila, um pequeno povoado, a primeira referência do nome foi a planta conhecida popularmente como Carrapicho. Alguns anos depois, já na década de 1960 o nome da cidade passa a representar outros valores do local, como o rio São Francisco e a padroeira local: uma referência a desenvolvimento econômico projetada no rio e a religiosidade católica. Mas o nome ligado à planta tradicional da região ainda se manteve presente no imaginário local.

Autores como Voigt (2017), Rodrigues e Mélo (2018), Gonçalves (2007), destacam que ao olharmos para a memória materializada nos fatos históricos, é importante estarmos atentos para o fato de que a memória pode ser construída a partir de duas vias: a escrita e a oralidade. Nesse sentido, é interessante observar como se constroem as memórias, relacionadas ao nome da cidade, para refletirmos sobre os sentidos das representações produzidas em torno do artesanato.

Em entrevista com a artesã Dona Marisa, em sua olaria, ele nos apresentou alguns elementos sobre o modo como se constroem estas representações e memórias a respeito da cidade de Santana do São Francisco e do artesanato de barro Carrapicho.

Aqui em Santana, Santana não, em Carrapicho! Eu digo Carrapicho porque eu não vejo diferença nenhuma, as pessoas, tem gente que fica irritada quando vê Carrapicho diz: Carrapicho não! É Santana do São Francisco! Eu

não vi diferença, eu nasci aqui, me criei aqui, não vejo diferença! Porque Carrapicho empregou melhor do que Santana do São Francisco¹”.

Essa mesma confirmação com relação à aceitação pelo atual nome da cidade também foi confirmada pelo artesão Wilson de Noé, que estava presente durante a entrevista da artesã. Ele destacou que [...] “Ninguém conhece não, Santana do São Francisco, falou Carrapicho todo mundo conhece. Mudou porque emancipou” [...].

É bastante curioso notar que o nome da cidade ainda remete ao Capim Carrapicho, nome do antigo povoado. Mesmo havendo uma campanha escolar e pública para assimilação do novo nome, em paralelo à introjeção de novos hábitos jurídicos administrativos à nova categoria de município, os artesãos, em especial, ainda se referem à cidade pelo seu antigo nome. É precisamente o nome desta planta que é utilizado para caracterizar os motivos da cerâmica local.

É importante argumentar, dialogando com Gonçalves (2007), Arantes (2000), Corsino (2000), entre outros, que, apesar da mudança do nome de carrapicho para Santana do São Francisco, substituindo os valores populares pelos valores políticos e religiosos, o conhecimento produzido pela oralidade ainda utiliza a referência do antigo nome para se localizar na região, se referindo a cidade ainda com o nome de Carrapicho.

É possível argumentar que o artesanato de barro, outrora associado à olaria de um dos personagens políticos diretamente ligados à fundação da cidade, se consolidou como uma referência da cultura local.

Nesse sentido, ao mobilizar o nome de carrapicho para se referir à cidade os artesãos de barro, terminam por associar o lugar diretamente ao seu artesanato de barro, favorecendo inclusive a divulgação do artesanato de barro local para outros municípios vizinhos. Uma tática pautada numa arte de fazer local, como argumentaria De Certeau (1994), utilizada pelo saber popular local seja para atribuir significado à sua produção local, assim como para legitimar na história da cidade a importância deste saber fazer com barro que é característico do município.

2.2 Entrando em campo

¹ Entrevista concedida no dia 20/ 11/ 2020.

Como em todos os projetos da vida, os projetos de pesquisa também passam por diferentes momentos, em que, por vezes, nossas projeções iniciais e cronogramas precisam ser modificados em decorrência dos imprevistos de diferentes ordens e origens, encontrados ao longo do trabalho de campo.

Nesse sentido, o principal acontecimento que provocou mudanças no desenvolvimento do meu trabalho de campo foi a pandemia de COVID-19, ocasionada pelo Sars-Cov-2. Para além das questões sanitárias, decorrentes da contaminação pelo vírus, observamos uma série de estratégias do poder público com o intuito de conter a disseminação, como, por exemplo, a utilização de máscaras e demais equipamentos de proteção individual, as medidas de distanciamento social, o fechamento do comércio não essencial, a suspensão de viagens de avião como também de ônibus intermunicipais.

Essas medidas influenciaram sobremaneira o meu trabalho de campo e a coleta de dados etnográficos que foi necessário utilizar novas estratégias, envolvendo redirecionamento da pesquisa e utilizando outras ferramentas para a coleta do material, como por exemplo, a internet e as redes sociais digitais. Mais adiante farei uma apresentação destas modificações da pesquisa ocasionadas pela pandemia. Agora relatarei alguns contratemplos, e constrangimentos, vivenciados no meu trabalho de campo antes da pandemia.

Durante o trabalho de campo passei por situações de observações e de contato conflituosos com pessoas aleatórias, assim como com meus interlocutores de pesquisa.

No que se refere aos segundos, dependendo da relação que estabeleci, se fez necessário entender os seus tempos, suas reservas e estar atenta às suas subjetividades, para conseguir conversarmos sobre a produção de artesanato em barro. Outros interlocutores são mais despojados e fazem questão de mostrar os seus trabalhos e participar da pesquisa. Mas sempre havia os que participavam com um certo ar de desconfiança bastante explícito para com o meu trabalho.

Esta desconfiança é comum, como bem observa Rodrigues (2011), ao descrever as dificuldades de seu trabalho de campo com grupos urbanos vulneráveis, em que a presença do pesquisador é vista como uma ameaça para a população desfavorecida de serviços básicos nas cidades. Isso se deve ao medo que esses grupos de vulneráveis têm de que o estado venha lhes tirar o pouco que conquistaram, muitas vezes, fora da lógica da administração pública.

Os meus primeiros problemas em campo são de caráter logístico e não se restringem à cidade Santana do São Francisco. Eles começam no próprio deslocamento para a chegada à cidade. Para entender o complexo percurso entre a cidade de Aracaju, onde tenho família e de onde parti várias vezes para Santana do São Francisco, a distância entre Aracaju e Santana é de 82.23 km de distância em linha reta, sendo 109 km pelas estradas². O que ocasiona uma duração aproximada de três horas no transporte público de deslocamento entre as duas cidades. É preciso deixar explícito que não há um transporte público que ligue as duas cidades sem que sejam necessárias várias conexões em outras cidades no caminho.

Estando na cidade de Aracaju, capital do estado de Sergipe, existem dois meios de transporte que podem ser utilizados para chegarmos à Santana. Mas independente do meio de transporte utilizado, os riscos são os mesmos: atrasos, quebra de veículos na estrada e o pior deles: o assédio por partes dos homens que também fazem o trajeto. O tema do assédio é um ponto bastante debatido na literatura antropológica (MORENO, 2017; DÍAZ, 1999; FLEISCHER e BONETTI, 2007), especialmente quando se fala nas diferentes influências que o corpo do pesquisador traz para o próprio desenvolvimento do trabalho de campo.

Um dos veículos que se pode tomar para chegar ao campo pertence a uma companhia de transportes legalizada e reconhecida no estado, porém, essa transportadora só leva o passageiro até o último ponto da cidade de Neópolis, não chegando até o meu destino final, em Santana do São Francisco. Então, necessito descer em uma lanchonete desativada, em frente ao rio São Francisco. Lá ficam os homens que se identificam como motoboys, mas, aparentemente, não há nenhuma legalização desses profissionais para exercerem esse trabalho, e esse percurso entre as cidades de Neópolis e Santana, que tem uma duração de quinze minutos, tem que ser feito em moto. Durante o trajeto não há quase nenhum ponto de apoio, apenas a estrada, vegetações que em sua maioria impedem a vista do rio São Francisco e da cidade de Penedo que fica do outro lado do rio, no estado vizinho, Alagoas.

O segundo meio de transporte de Aracaju para se chegar até o meu campo de pesquisa é por meio dos táxis de lotação. Como o valor deste meio de transporte é maior do que cobrado o pelos motoboys conseguimos um taxi, compartilhado o percurso com

² <http://www.distanciasentrecidades.com/distancia-aracaju-a-santana-do-sao-francisco>. Acesso em 14/04/2021.

outras pessoas que vão ficando nas cidades no meio do caminho entre Neópolis e Santana.

Ambos os meios de transportes causam uma sensação de insegurança, especialmente para as mulheres. Primeiro porque a maioria dos passageiros é desconhecida; segundo porque os próprios motoristas também não apresentam nenhuma identificação, para um controle de qualidade de seu trabalho. Como nem todos os passageiros ficam no mesmo destino que o meu, sinto-me bastante insegura durante o percurso nas rodovias sozinha com um motorista estranho e com a permissão do embarque de outros passageiros no decorrer da viagem, sem que para isso seja necessário alguma identificação prévia.

Sobre esta sensação de insegurança que envolve especialmente o gênero feminino no trabalho de campo etnográfico, Moreno (2017) enfatiza não é um fato isolado as narrativas de estupros em situações como essa. Este era um dos medos principais no meu deslocamento entre a cidade de Aracajú, onde tenho família, e meu campo de pesquisa.

Ao ingressar no mestrado em antropologia da UFAL e indo morar na cidade de Maceió/AL para cursar as disciplinas, houve uma mudança de trajeto até chegar à cidade de Santana do São Francisco. Essa mudança me proporcionou um pouco mais de segurança, mas ainda preciso apanhar o transporte público até chegar à cidade de Penedo, em Alagoas, e de lá apanhar o barco de passageiros com os barqueiros para atravessar o rio São Francisco, que separa os estados de Alagoas e Sergipe.



Imagem 02: Barcos na travessia entre Penedo-AL e Santana do São Francisco-SE. Fonte Instituto Brasil plural (<https://brasilplural.paginas.ufsc.br/antropologia-na-pandemia/patrimonio-cultural-e-os-ribeirinhos-do-rio-sao-francisco-em-tempos-de-covid-19/>)

Ao rever estas memórias dos percursos e trajetos para meu campo de pesquisa, recordo também das reflexões de Fleischer (2007), com relação a essas vivências do trabalho etnográfico, especialmente as vivências que envolvem emoções como o medo:

[...] somente nos momentos de perigo iminente no campo de pesquisa é que percebemos como somos pouco preparados e treinados para assumirmos nossa identidade plena no fazer etnográfico-biografia, corpo, sentimentos-em-sermos “antropólogo corpo.” Assim, deixar de lado a visão como sentido prioritário no fazer etnográfico e assumir a nossa totalidade sensorial como sujeitos nos possibilita apreender os nossos limites no encontro etnográfico como também aprender sobre o universo estudado com os supostos riscos (2007, p. 11).

Estas questões, despertadas a partir da literatura antropológica e dos trajetos e deslocamentos realizados para desenvolver meu trabalho de campo, fizeram-me refletir sobre a influência dos nossos corpos, da nossa sexualidade no desenvolvimento da pesquisa etnográfica. Pude perceber que o modo como apresentamos a nossa autoimagem interfere no trabalho de campo, possibilitando que as portas de confiança se fechem ou que se abram para os nossos interlocutores, mesmo antes de haver uma relação de confiança pré-estabelecida entre o pesquisador e seus sujeitos de pesquisa. Em outras palavras, foi possível perceber que

[...] o significado da identidade, seja qual for a sua dimensão, se expressa em práticas simbólicas que se desprendem da vida individual e como identidade social e coletiva é implantada em confederações discursivas mais ou menos consolidadas, [...].Um dos objetivos da pesquisa é encontrá-los, caracterizá-los, colocá-los em relação e torná-los interlocutores. (DÍAZ, 1999, p. 39. Tradução da autora).

Caracterizar essas experiências da minha entrada no campo de pesquisa me auxilia a pensar justamente o modo como são selecionados os nossos sujeitos de pesquisa. Além disso, possibilita argumentar que, mesmo realizando uma seleção consciente, pautada pelo método etnográfico, essas experiências etnográficas estão sujeitas a situações de tensão e de conflito.

Pude perceber, ainda, que o próprio corpo do pesquisador, se torna um mediador, e termos latourianos, ou seja, o corpo é um agente que pode influenciar diretamente na coleta de dados, e na própria interação com os interlocutores de pesquisa. Isto tem uma consequência não só para um bom desenvolvimento e execução do projeto de pesquisa, como também pode influenciar a própria interpretação do pesquisador sobre seus dados, uma vez que eles podem ser oferecidos a partir de situações de conflito, ou mesmo de tensão, como a que vou apresentar de forma analítica no próximo subcapítulo a seguir.

2.3 Experiências conflituosas em campo

Ainda nas minhas idas a campo, quando da pesquisa de TCC, sofri uma situação de assédio que, apenas hoje, olhando para trás com os embasamentos teóricos e metodológicos que obtive da etnografia, consigo discernir.

Certa vez, estava indo ao banheiro no trajeto que fazia entre a cidade de Aracaju e Santana do São Francisco, especificamente no município de Neópolis, quando fui abordada por um homem estranho. O banheiro ficava do lado de fora do estabelecimento que eu utilizava como ponto de apoio na área. Eu já estava sentindo a sensação de ser observada há algum tempo, quando ele surgiu de repente, na minha saída do banheiro, fechando a minha passagem. Ele perguntou o que eu estava fazendo ali na cidade e eu comentei que estava realizando um trabalho de pesquisa.

Ele me perguntou sobre o que tratava o meu trabalho, e eu expliquei que estudava os artesãos da cidade de Santana. Enquanto falávamos do assunto eu criava meios para me desviar dele. Foi quando ele me questionou sobre o porquê da minha pressa. Argumentei que não estava com pressa, mas que precisava voltar ao estabelecimento, que era o meu ponto de apoio na estrada.

Seguimos para o estabelecimento e ele veio me acompanhando, mesmo comigo me afastando dele no percurso. Assim que entramos no estabelecimento, ele fez uma parada brusca, segurou o meu braço e disse que havia uma pessoa que ele gostaria que eu conhecesse porque ela poderia ajudar na minha pesquisa, e começou a me puxar para dentro do estabelecimento. Neste momento percebi que ele estava bêbado. Fui tomada de uma sensação horrível, em que o medo e o pânico se misturavam. Ao perceber que não estava sozinha dentro do estabelecimento fiquei menos nervosa, mas, ainda com bastante medo da situação e do modo como ele estava me abordando, parei e disse que não iria a lugar nenhum para ver ninguém, que ele deixasse para outro dia.

Ao me dirigir até o balcão para quitar o serviço de alimentação, água, uso de banheiro do local e retirar minha bagagem ainda o escutei falando sozinho sobre minha pesquisa. Ao mesmo tempo em que sentia alívio por ouvir sua voz diminuindo de volume enquanto eu me distanciava, comecei a me questionar se de fato eu havia sido assediada, ou se não teria tido uma atitude de preconceito com o idoso embriagado. Depois disso me dirigi para a casa de uma das minhas interlocutoras artesãs, hoje falecida.

Olhando para esta situação hoje, com base nos estudos antropológicos, percebo, como já sugeri algumas linhas atrás, que nosso corpo, nossa sexualidade, podem ser agentes que vão interferir nos caminhos da nossa pesquisa. Tratando mais especificamente de questões de gênero, como as discutidas por Moreno (2017), comecei a refletir sobre o fato de muitas pesquisadoras sofrem diferentes tipos de assédio quando estão desenvolvendo trabalho de campo.

Hoje, com base nesse conhecimento, percebo que houve de fato uma situação de assédio naquela ocasião. Prefiro não imaginar o que poderia ter acontecido se não houvesse outra mulher no local que eu utilizava como ponto de apoio: para onde ele me levaria? O que aconteceria comigo?

Essas vivências, silenciadas quando da minha primeira pesquisa na cidade de São Francisco, voltaram, como bem observam Fleischer e Bonetti (2007), de forma

traumática agora, quando retomei o trabalho de campo entre os artesãos para o meu mestrado em antropologia.

O retorno ao campo agora me forçou a rever estas memórias, que envolviam medo e constrangimento, para refletir as limitações e as possibilidades de realização de determinados trabalhos de campo, sejam por motivos subjetivos (o medo da violência sexual que o deslocamento pelas estradas que levam até Santana me provoca), ou mesmo por motivos de logística (deslocamentos para lugares em que o gênero feminino esteja em constante situação de ameaça).

Fato é que estou de volta a Santana do São Francisco. E agora, apesar da sensação de medo, e mais atenta no decorrer do trajeto, escolhi outro estabelecimento como ponto de apoio entre a saída de Maceió, onde moro hoje, e a cidade de Santana do São Francisco.

Outra situação conflituosa aconteceu propriamente com um dos meus interlocutores de pesquisa, especificamente quando eu estava na casa de uma família de artesãos, com um de seus filhos. A situação diz respeito a um diálogo familiar que pude participar, em uma das entrevistas de história de vida que realizei. Precisamente o diálogo de uma mãe, artesã reconhecida na cidade, e seu filho, dentro de sua casa.

Nesta ocasião passei por uma situação em que eu fui chamada a opinar. No momento em que a artesã estava falando sobre a produção do artesanato local, especialmente sobre seu papel atuante na cidade, chegou o seu filho, também artesão, que, uma vez ou outra, atua na produção de artesanato de barro. Ele havia morado fora da cidade há algum tempo e agora estava de volta. Ela nos apresentou, falou um pouco sobre minha pesquisa, como havíamos nos conhecido. Foi quando de imediato o filho dela me questionou abruptamente: “O que é que eu vou ganhar com isso [esta pesquisa]” ?

Nesse momento me vi diante de uma situação que não costuma aparecer nos manuais de antropologia, mas é comum nas reflexões etnográficas (RODRIGUES, 2011): um tipo de interesse econômico financeiro na participação, ou colaboração com a pesquisa.

Esta situação me fez recordar as aulas das disciplinas de antropologia em que discutíamos os textos de Gonçalves (2007), sobre a ressonância das políticas culturais voltadas para a preservação do patrimônio histórico ou popular. A ideia de ressonância do autor aparece aqui no sentido de capacidade de afetar, de despertar interesse, ou

identificação com os objetos de referências culturais na qualidade de patrimônio cultural, seja de uma cidade, estado, ou mesmo nação.

Também me recordei sobre os textos de Rodrigues e Meló (2018), em que os autores refletem que, nos cenários em que acontecem, ou mesmo se discutem, ou se aplicam políticas culturais, existem não apenas estas ressonâncias afetivas, mas também outro tipo de ressonância, uma ressonância instrumental, indicativa não dos afetos provocados pelo patrimônio cultural, por meio de sua história ou excepcionalidade cultural, mas sim pelas utilidades que determinado bem cultural pode trazer para o momento, por exemplo, dinheiro, medidas de ação social, etc.

Foi nesse momento de constrangimento e também de entendimento que eu pude perceber exatamente este tipo de ressonância instrumental, ali ao meu lado, e também refletir, mais uma vez, as condições de possibilidades impostas em campo. Nesse sentido, pude refletir que, mesmo que eu argumentasse que a pesquisa, em alguma medida, poderia ser utilizada por eles, pelos artesãos, para agregar algum valor sobre uma eventual tomada de decisão sobre o registro da cerâmica como referência cultural local, agregando valor às peças de artesanato, ainda assim o filho da minha interlocutora estava fixada numa perspectiva muito instrumental do potencial do artesanato. Era como se ele tivesse discernimento do artesanato como referência da cidade, mas estivesse apenas interessado nos modos como ele poderia ser utilizado economicamente. Diferente dele, sua mãe apresentava uma ressonância afetiva com o artesanato local, apenas pelo fato de ser reconhecida por mim, uma pesquisadora, como uma pessoa de valor dentro da comunidade, pela sua produção com o barro.

A partir disso, trouxemos o seu filho para nossa conversa, que terminou se transformando mais em um tipo de grupo focal, perdendo-se um pouco o viés de entrevista no formato história de vida.

Expliquei a ele que o valor de uma pesquisa, ou seja, o seu ganho, seu valor, não é apenas o econômico, podendo ser também simbólico, que a história da mãe dele, assim como a dele também, quando pensadas junto com a história da própria cidade, é muito importante para entendermos como o município se transformou num sinônimo de produção de cerâmica e de artesanato de barro. Que em longo prazo, este registro da minha pesquisa poderia ter uma utilidade, nos termos de Rodrigues (2011), ao tratar de ressonâncias instrumentais, para valorizar as obras dos artesãos de Santana do São Francisco e, eventualmente, aumentar o valor das peças no mercado. Mas deixei bem

claro que isso eu não poderia garantir, mas apenas o registro dos indivíduos que ajudam a contar a história da cidade a partir da produção de cerâmica.

Após isso, ele pareceu se interessar pelo tema e seguimos conversando, eu, ele e a mãe dele. Sua mãe estava claramente interessada no tema, justamente por ser reconhecida por mim como uma referência no assunto. Em outras palavras, a ressonância afetiva provocada pela importância conferida ao artesanato produzido por ele lhe conferia, como já argumentou Rodrigues e Mélo (2018), um tipo de autoestima social, na medida em que ela era chamada a falar como especialista sobre determinado assunto. Retomarei esta interação entre mãe e filho mais à frente, nos capítulos seguintes.

2.4 Impactos da pandemia no trabalho de campo

Os conflitos de contato com pessoas aleatórias, como também os nossos interlocutores, somados aos contratempos observados em campo, são um tema recorrente nas pesquisas etnográficas, provocando os antropólogos a adaptarem suas metodologias e suas projeções de pesquisa. Isto de modo algum quer dizer que nós abrimos mão do rigor científico na coleta e no tratamento dos nossos dados. Fazemos desses imprevistos em campo elementos para nossas reflexões etnográficas.

Um dos últimos contratempos que trago para refletir nesta seção dedicada a apresentar minha entrada em campo é a Pandemia de Covid-19. Como já foi maciçamente divulgado pela mídia, a pandemia é fruto do Sars-cov-2, um vírus que até poucos anos atrás só tinha a capacidade de se reproduzir nos animais como gorilas, chimpanzés, morcegos, entre outros. Com o avanço das cidades para áreas de floresta, houve uma mutação no vírus que passou a ser transmitido também entre humanos.

A doença surgiu no Brasil entre os meses de janeiro e março de 2020, quando foi decretado estado de emergência sanitária e foram estabelecidas medidas de distanciamento social, afetando diretamente as minhas idas a campo, num ano crucial para a finalização da coleta dos dados de minha dissertação de mestrado.

Essas medidas afetaram sobremaneira os meus deslocamentos para a coleta dos dados que finalizariam minha dissertação de mestrado. Houve uma limitação com as viagens, com o número de meios de transporte que faziam o percurso Maceió-Penedo-Santana do São Francisco. Além disso, a maioria dos meus sujeitos de pesquisa fazem

parte do grupo de risco. Por algum tempo tentei utilizar a internet e os aplicativos de conversas, como *Whatsapp*, por exemplo, para fazer contato com os artesãos.

Dei início a uma série de tentativas de obter informações sobre a produção do artesanato de barro com os artesãos através dos meios de comunicação das redes sociais, seguindo os direcionamentos de autores como Rifiotis e Segata (2016), sobre as relações da Antropologia com o campo da Cibercultura, da internet e da comunicação social por meio da rede de computadores.

Segundo o argumento dos autores, essa relação aponta para futuros campos de estudos antropológicos, especialmente ligados à pesquisa etnográfica, uma vez que a Antropologia não é mais aquela da época dos autores clássicos com um campo fixado em um espaço geográfico específico, com identidades e práticas culturais delimitadas pelo surgimento do estado nação. Atualmente, a antropologia se abre para outros tipos de pesquisas que têm se desenvolvido através de redes sociais como, por exemplo, por meio de canais de *Youtube* ou via *Whatsapp*. Temos por exemplo as etnografias multi-situadas, realizadas por antropológicos em diferentes partes do mundo, envolvendo trabalho de campo tradicional, com ida in loco para coleta dos dados, como também trabalho de campo mediado pelos computadores e as redes de comunicação digitais.

Aplicando os direcionamentos dos autores, e também as orientações do meu orientador, tentei mapear e rastrear redes de artesãos locais por meio da internet, mas foi um empreendimento frustrante: os artesãos não participavam de redes de internet, também não identifiquei grupos em sites, ou plataformas digitais, como *Whatsapp* e *Facebook*, ou *Instagram*.

Ainda tentei uma conversa com um artesão pelo smartphone, mas o diálogo não avançou. Percebi que o ritmo das redes requer outras técnicas, não para alcançar a confiança dos sujeitos da pesquisa, e sim para lidar com a fugacidade e a aceleração do tempo mediado pela comunicação via *Whatsapp*. Além disso, também não obtive sucesso porque muitos dos artesãos, além da idade já avançada, não dispõem destas tecnologias, precisamente os modelos de celular *smartphone*.

Foi apenas durante os meses de outubro e novembro de 2020, quando alguns estados brasileiros começaram a controlar minimamente a pandemia, e as viagens interestaduais voltaram a ser permitidas, mas ainda em número limitado, que retomei meu trabalho de campo em Santana para coleta do material final que ainda havia ficado pendente para concluir a pesquisa. O indicador foi dado pelas secretarias de saúde dos

estados de Alagoas e Sergipe³. Mas, ainda assim, o trabalho de campo ficou muito limitado. O que me obrigou a fazer deste retorno mais uma despedida dos meus interlocutores e a focar mais em material de campo secundário, ou seja, material jornalístico sobre a cerâmica local.

Entrei em contato com um dos artesãos, seguindo o protocolo de segurança, com uso de máscara, álcool em gel, capacete com viseira de acrílico para impedir disseminação do vírus. Ele me informou que já estavam recebendo encomendas, assim como já estava permitida a entrada de pessoas de fora da cidade.

Existe uma diferenciação com relação ao estar lá, realizando trabalho de campo *in loco* e estar realizando trabalho de campo na internet. Caso tivesse obtido, com sucesso, as entrevistas que faltavam com os artesãos através de redes sociais via internet, ou por meio da plataforma *Google Meet*, que tem sido o meio de comunicação para realização das aulas e outros tipos de reuniões durante a pandemia, eu teria conseguido fechar a pesquisa sem voltar ainda a campo.

Mesmo conseguindo acessar algumas entrevistas *online* com alguns artesãos reconhecidos de Santana de São Francisco, como por exemplo, no portal G1 de Notícias, entre outros meios de comunicação, a coleta de dados em primeira mão é fundamental para antropologia, pois, assim como Arantes (2000), Rodrigues e Mélo (2021) argumentam, a etnografia é uma metodologia de pesquisa que parte do pressuposto de que a produção dos dados deve ser participativa. Nesse sentido, não excluo a possibilidade de produzir conhecimento em conjunto com meus sujeitos de pesquisa por meio da Internet, assim como observam Rifiotis e Segata (2016).

Convido agora o leitor para refletir um pouco sobre o modo como esta produção artesanal, materializada nos objetos de artesanato de barro de Santana do São Francisco, nos possibilita refletir sobre temas chave da antropologia contemporânea, como memória social, referências culturais, circulação de objetos.

³ <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/11/09/casos-e-mortes-por-coronavirus-no-brasil-em-9-de-novembro-de-2020-segundo-o-consorcio-de-veiculos-de-imprensa.ghtml>. Acesso em 24/12/2020.

3 OS INTERLOCUTORES DA PESQUISA

Neste capítulo faço uma apresentação dos interlocutores desta pesquisa, ou seja, dos artesãos e artesãs que contribuíram, de diferentes formas, diretamente para a realização desta pesquisa. Para apresentá-los recorrerei a trechos do meu diário de campo, assim como trechos de suas falas.

Suas narrativas abrem portas para refletirmos sobre diferentes temas da antropologia, como, por exemplo, temas ligados a antropologia dos objetos (GONÇALVES, 2007, ARANTES, 2000), referentes às diferentes formas de atribuição de sentidos à produção material do artesanato, à pluralidade de significados por trás da produção de cada peça: novas estéticas, fruto das dinâmicas locais.

Também referente à circulação de objetos (APPADURAI, 2008) em diferentes esferas, como, por exemplo, esfera privada, pública; e como, através de cada esfera, os objetos adquirem novos valores e significados, simbólicos e econômicos.

Em outra medida, suas narrativas contribuem para entendermos também a implementação de políticas públicas para o setor cultural, nesses tempos de pandemia, em que este setor tem sofrido sobremaneira (RODRIGUES, 2020), além dos temas que são o foco central desta dissertação, a saber: memória social e referências culturais, os quais serão mais aprofundados nos próximos capítulos deste trabalho.

Convido agora os leitores para conhecerem os artesãos e artesãs da cidade de Santana do São Francisco, para introduzirmos estas questões importantíssimas para esta dissertação. Procuramos, a partir de relatos do meu diário de campo, como também de suas falas, apresentar as pessoas que contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa. Para apresentar nossos interlocutores de pesquisa, decidi organizá-los(as) seguindo a ordem cronológica em que travei contato com eles ao longo do meu trabalho de campo.

É necessário destacar para os leitores que meus dois principais interlocutores foram Cristina e Wilson de Noé. Tive a oportunidade de conhecer Cristina ainda quando da elaboração do meu Trabalho de Conclusão de Curso, quando estava procurando identificar os autores das peças expostas no Museu do Homem Sergipano. Através dela tive a oportunidade de conhecer uma rede de artesãos e artesãs.

Cristina infelizmente faleceu no final de 2019 como já mencionei anteriormente. Ela foi a responsável por me apresentar outro interlocutor que também foi fundamental

para o desenvolvimento desta pesquisa, no sentido de apresentar sua rede de artesãos: Wilson de Noé. Através dele pude conhecer mais um leque de artesãos, inclusive, artesãos com quem eu só tive contato agora nessa pesquisa para minha dissertação de mestrado.

Através de Wilson de Noé e de dona Cristina, travei contato com Wilson de Capilé, com os casais de artesãos Marisa e Cacai, Maria José e Joenilson, Nina e Valdemiro, Nice e Papula. Por meio deles também travei contato com Caco e Wellington de Noé. Um total de 13 artesãos e artesãs foram trazidos para dialogar comigo nesta dissertação.

Como já foi dito na introdução deste trabalho, estes artesãos são personagens conhecidos pela produção de artesanato em barro na cidade, tendo alguns deles seus nomes referenciados nas peças expostas no Museu do Homem Sergipano. Somando-se a isso, todos(as) consentiram, por meio de um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), que suas falas e nomes verdadeiros fossem utilizados para esta pesquisa. Desse modo, optamos por utilizar seus nomes verdadeiros, ou seus apelidos, para refletirmos os temas propostos nesta pesquisa de mestrado.

Após apresentarmos estes personagens, referências da produção de artesanato em barro da cidade de Santana do São Francisco, concluímos o capítulo enfatizando como a pandemia e a crise sanitária, decorrente dela, afetaram a vida destes artesãos e de suas famílias.

3.1 Wilson de Noé e Wilson Capilé

Wilson de Noé é um artesão conhecido por esse nome por causa do seu pai, que se chama Noé. Para diferenciá-lo do seu pai, também mestre em olaria, utilizamos esse complemento, para indicar o grau de parentesco e situar a posição que cada um deles ocupa na produção artesanato de barro local: o pai, mestre mais velho, e o filho, aprendiz, mas que se projetou como guardião deste saber passado em família. Pude observar Wilson de Noé trabalhando algumas vezes. Durante estas observações aplicava a técnica de entrevista estruturada, mas também história de vida, para entender um pouco a relação que ele tem com o artesanato, assim como suas projeções com esta

produção, que é uma referência cultural para a cidade. Destaco agora um trecho do meu diário de campo para ilustrar esses encontros:

Quando estava observando o artesão Wilson de Noé na “durquina” (a base utilizada para apoiar o barro) e prestava a atenção na hora em que o mesmo modelava a produção do artesanato no torno, ele olhou para mim e disse: “Eu estou notando que você tem vontade de subir aqui, e tentar fazer artesanato?”⁴. Então nesse momento, foi a realização de um grande sonho em colocar a mão no barro, independente que eu me sujasse ou não, sentir o cheiro do barro, saber o ponto em que devo molhar mais o barro, para que fique fácil a modelagem [...] . Saber controlar o torno na parte inferior com um dos meus pés para que o torno na parte de cima possa ter uma certa velocidade para que o barro seja modelado na mão, também me fez aprender que exige habilidade e paciência, como também aprendi quais dos dedos é preciso introduzir primeiro dentro do barro para começar a modelagem e em que ponto tiro o dedo e começo a deixar fino para dar o acabamento final e cortá-lo com um barbante, com isso, acho que nesse momento tanto eu quanto o artesão com a minha busca por informações fomos afetados, em um sentido parecido com o observado pela Favret-Saada (2005).

Ao longo da minha pesquisa não fiquei restrita ao grupo de artesãos que eu havia entrevistado na minha conclusão de curso de museologia, também abri um leque de possibilidades com outros artesãos, precisando criar uma conexão que me permitisse comunicar sobre um conhecimento de interesse comum: a produção e a modelagem do barro em artesanato.

Outra artesã com quem tive a oportunidade de aprender sobre o artesanato local foi dona Cristina. Certa vez, ouvindo-a narrar as suas experiências na produção do artesanato, enquanto utilizava meu diário de campo como instrumento de registro, fui questionada por ela: o que você tanto escreve? Por que tudo que eu falo você escreve aí? Posso ver o que você está escrevendo? Expliquei que assim como ela produz suas peças a partir de um processo manual, para eu produzir meu trabalho sobre o artesanato de barro produzido na cidade de Santana eu preciso escrever suas memórias sobre o artesanato da cidade. Essa desconfiança, ao fim das contas, foi o primeiro passo para que ela se tornasse uma interlocutora chave para a minha pesquisa.

Outra situação que também foi uma chave de entrada para falar com outros produtores de artesanato foi a questão dos nomes homônimos dos artesãos. Como na cidade existem pessoas com os mesmos nomes, e também são artesãos, o que os diferenciam, como disse acima, são os sobrenomes ou algum apelido significativo de infância. Este é exatamente o caso dos dois artesãos chamados Wilson, um é chamado

⁴ Entrevista em 21/06/2019.

Wilson de Noé (do qual já falei anteriormente), por causa do pai, e o outro chamado Wilson Capilé, que conheci quando estava fazendo o trabalho de conclusão para a graduação.

As trocas frequentes dos nomes eram comuns e eu percebia que causava certo constrangimento, ou mesmo aborrecimento entre eles. Mas a coisa foi resolvida de um modo muito interessante, como é possível observar neste fragmento do meu diário de campo:

Foi quando em uma das situações Wilson de Cpilé me explicou que os artesãos e as suas produções na modelagem do barro têm as suas produções de artesanatos com representações específicas. Por exemplo, ele é conhecido na sua produção com os artesanatos de presépios e divindades femininas e por produzir os maiores artesanatos de barro da cidade. Enquanto o Wilson de Noé é conhecido na produção de artesanatos de vasos, bandejas e frutarias de barro. Também há na cidade os artesãos que em sua maioria têm as suas produções na modelagem do artesanato com representações tanto específicas em sua maioria, mas também têm representações e modelagens em comum, que é o caso dos artesanatos com a representação dos pescadores ou dos cangaceiros que evocam a figura do temido Lampião e seu bando.

Este fragmento permite observar que existem vários produtores de artesanato na região, cada um com diferentes traços utilizados nas suas obras. Mostra-nos também de que forma esses artesãos definem o que os diferencia entre eles Também que Wilson Capilé é uma referência cultural para a região na produção de objetos de artesanato. Para ilustrar sua fala, trago esta imagem abaixo, veiculada numa matéria do Globo, no portal G1 de notícias.



Imagem 03: Barro é transformado em arte. Fonte:

<http://g1.globo.com/se/sergipe/noticia/2012/05/barro-e-transformado-em-arte-em-santana-do-sao-francisco-em-se.html>

A fala de Wilson Capilé, associada a esta imagem feminina produzida por ele, permite que eu compreenda a principal diferença entre ele e os demais, assim como os diferentes motivos adotados por eles no decorrer das suas histórias de vida e materializados na produção de artesanato local. Depois desta conversa passei a associar os nomes dos artesãos às características das suas peças, ao mesmo tempo em que Wilson de Capilé seguiu como outro dos interlocutores chave para esta pesquisa.

Seguindo as pistas de Wilson de Noé, consegui travar contato com novos artesãos e artesãs, como, por exemplo, a Marisa dos Santos. Marisa é uma senhora que, junto com sua irmã, Maria José, fazem artesanato em barro. Na verdade, elas fazem parte de uma família de artesãos, em que tanto elas como seus respectivos maridos, atuam na produção de artesanato. Elas estão envolvidas com a pintura e a acabamento⁵ das peças como elas mesmas gostam de enfatizar “um tipo de polimento nas peças dos artesanatos”. Além de trabalharem na produção de artesanato em casa elas também atuam no centro cultural da cidade⁶.

⁵ É um tipo de enfeite para dar mais visibilidade aos artesanatos com as figuras feitas a partir das suas criatividades.

⁶ Muitas olarias se encontram na maioria das casas dos artesãos, na parte de trás de suas residências e onde os mesmos produzem o artesanato.

3.2 Casal de artesãos: Marisa e Cacai

Marisa começou a produzir artesanato de barro desde cedo a partir do que aprendeu na sua própria família, também de artesãos. Em uma entrevista sobre a história da sua vida, ela nos relatou:

Olha se eu lhe disser que eu sou curiosa e ao mesmo tempo insistente naquilo que eu quero. Eu via as pessoas fazendo e vi que não é esse trabalho todo, porque um trabalho que hoje tá na praça, ele foi criado com muito esconderijo entendeu? Porque as pessoas não queriam ensinar às outras aí a gente vai vendo e também depois de um curso que tivemos aqui, “arte do fogo” então, eu vi de um jeito e vi que posso fazer de outro jeito, eu fui fazendo por mim mesma. Eu vi no *YouTube* outra arte, a gente sabe que aquela arte não tem nada a ver com essa, aí eu invento outra com certeza⁷

Com base no que autores como Gonçalves (2007), Arantes (2000) e Rodrigues (2012) argumentam não existe apenas um senso estético único quando o assunto é patrimônio cultural. Ao observarmos a fala dela é possível refletir que existe uma pluralidade de formas de atribuição de significados ao artesanato e, logo, uma ampla pluralidade de sensibilidades estéticas, que fogem a estética erudita.

Esses conhecimentos, alicerçados numa pluralidade de estéticas, são compartilhados nas chamadas “Olarias” dos artesãos de Santana do São Francisco/SE, onde a maioria dos artesãos aprendem seus conhecimentos técnicos e estéticos na modelagem do barro, a partir do contato com familiares, parentes e vizinhos. É interessante notar, na fala de Marisa, que este conhecimento não fica restrito à vida privada e ao seio familiar dos artesãos. Este conhecimento técnico e estético é atualizado por meio de canais na internet, veiculados a plataformas como o *Youtube*.

O início da sua trajetória, Marisa começou por volta dos seus 16 ou 17 anos de idade. A partir da sua história de vida ela narra:

Eu comecei na cerâmica aqui vizinha, colocando nomes porque o povo pedia que colocasse nos artesanatos: coloque o nome ‘Lembranças disso [...] Lembranças daquilo.

⁷ Entrevista concedida no dia 20/ 11/ 2020.

As primeiras peças de Marisa eram um tipo *souvenir* para presentear turistas ou visitantes que passavam pela cidade de diversos estados do Nordeste, rumo a Penedo e Maceió, em Alagoas, ou para a própria Santana do São Francisco, ou Aracaju, em Sergipe.



Imagem 04: pescadores do rio São Francisco. Fonte: Acervo do autora, 21/06/2019.

Por exemplo, um souvenir bastante comum na cidade é a representação de um pescador do rio São Francisco. Um personagem responsável pelo início das trocas econômicas e pela colonização e exploração das cidades às margens do rio. Se outrora ele representava um ícone do intercâmbio entre diferentes cidades banhadas pelo rio, hoje ele representa o desgaste do rio, as transformações no rio, acompanhadas pelas transformações no saber fazer ribeirinho e ao mesmo tempo na prática da pesca. Os pescadores e barqueiros aparecem cada vez mais como uma referência cultural, nos termos de Fonseca (2000), Arantes (2000) e Corsino (2000), ao passo de os barqueiros de outros tempos procurarem outras atividades ligadas à exploração do rio São Francisco, ou ao comércio formal das cidades que por ele são banhadas. Marisa narrou que, além do polimento nas peças relacionadas ao pescador e ao rio São Francisco, ela aprendeu a fazer um tipo de “florzinha” à base do pincel. Segundo ela não era nada de relevante, era apenas para o turismo. Depois disso ela narra que criou pratos com “florzinhas” e começou a pintar.

Ao contar a história da sua vida, Marisa remeteu a lembranças da sua infância, especialmente sobre seu pai que trabalhava na balsa, a mesma que faz a travessia entre as cidades de Neópolis em Sergipe, para a cidade de Penedo em Alagoas, pelo rio São Francisco, a mesma disse que ele monitorava o motor da balsa que leva e traz os carros de ida e volta. Quanto à sua mãe ela trabalhava na roça e na lagoa, no plantio do arroz para eles que não existe mais, e segundo Marisa a roça está escassa e só quem ainda tem os seus pedacinhos de terra ainda está fazendo alguma coisa.

Faço o trabalho todo a mão, não uso o torno, na verdade quem faz é meu esposo, o que tiver aqui é ele quem faz, como diz o ditado “ ele faz e eu esculhambo (dando risadas). Eu começo a cortar e jogar as coisas aí, é o cumprimento, a decoração [...].

É importante perceber, assim como observa Appadurai (2008), Rodrigues e Mélo (2021), a capacidade que os objetos têm de estimular a lembrança e as memórias sociais. As peças representativas da vida ribeirinha no São Francisco fazem Marisa lembrar o contato com o rio, através do seu pai. O artesanato em barro tem o potencial de fazê-la recordar dos tempos em que seu pai atravessava o rio São Francisco com as antigas embarcações de travessia, as quais ainda existem até hoje. A partir do artesanato Marisa conecta o passado ao presente.

Ao fim de uma de nossas entrevistas Marisa chamou atenção para dois problemas de saúde, que podem ser comuns a outros artesãos: problemas respiratórios, por causa da fumaça inalada nas olarias domésticas, no trato com o artesanato de barro; problemas de coluna, hérnia de disco, ou mesmo de tendinite, por causa do efeito repetitivo da modelagem das peças.

Além da sua irmã, Maria José, Marisa me abriu as portas para ter acesso a outros artesãos, como, por exemplo, seu esposo, Antônio Carlos, conhecido na cidade como Caicai. Atualmente Marisa tem uma banca de artesanato de barro, junto com a sua irmã, no centro da cidade. O negócio é gerido por elas e por mais uma nora de Marisa. Apesar do envolvimento da família com o artesanato desde cedo, seu filho e suas duas filhas não seguiram pelo caminho do artesanato de barro, tendo escolhido trabalharem com outras profissões.

Cacai herdara esse apelido dos tempos da infância, segundo dona Marisa “era coisa de irmãos”. Nosso primeiro contato, mediado por Marisa, foi na sua olaria. Ele me

levou para conversarmos enquanto ele me mostrava o modo como trabalhava com o barro. Enquanto ele trabalhava na modelagem de novas peças, contava sua história de vida:

Eu só estudei até a 5ª série, fui estudar na escola Diocesano em Penedo, por volta de 1977. Eu tenho 51 anos que trabalho nisso aqui na cerâmica, meu avô, meu pai trabalharam [...] agora na minha família de artesão aqui só tem eu porque nenhum deles quiseram saber de barro não, trabalham pouco, foram embora para São Paulo, eu saía, voltava [...]. Eu até hoje faço, eu comecei a fazer tinha nove anos de idade, porque antes eu só ajudava, eu pegava umas tábuas dessas e raspava, não tinha força para preparar o barro mas pelo menos colocava em cima, colocava em baixo, hoje é que ninguém faz é nada porque nenhum menino quer fazer, e se você colocar vão vê e vão dizer: “olha estão escravizando o menino”! [...].

No mesmo momento, a sua esposa, Marisa, que também estava presente confirmou esses problemas do aprendizado dos jovens e disse:

Não sei por que não pode estar ensinando, é ensinando o menino a ser vagabundo? Por que aqui os meninos que os pais são artesãos não sabem fazer artesanato, porque venho aí essa lei que não pode [...], eu mesma nunca me senti escrava, eu trabalhava na lavoura, trabalhava na roça, varria casa, outra lavava louça⁸[...]

Ao longo dos anos tem havido uma série de medidas para conter o trabalho infantil nas olarias, diante das estratégias de controle, muito apropriadas, no sentido, de tirar as crianças do trabalho informal nas grandes olarias, as pequenas famílias, proprietárias de olarias de quintal, se sentem receosas de colocar os filhos para aprenderem a fazer artesanato de barro. Mas gostaria de chamar a atenção, além disso, para preocupação que os artesãos sentem na transmissão desse “saber fazer” (ARANTES, 2000), conhecido como umas principais referências culturais locais, para seus filhos.

Cacai tem um modo diferente no trato com o artesanato. Ao observar sua técnica percebi que, diferente dos outros, ele não utiliza um torno motorizado, ele movimentava o torno apenas com a força dos seus próprios pés.

⁸ Entrevista concedida no dia 22/11/2020.



Imagem 05: vasos com decorações de flores. Fonte: Acervo Suzany Rodrigues Foto em 21/11/2020

Isso faz com que suas peças tenham um toque muito particular em relação às outras peças da cidade: cada peça de Cacaí é única, específica. Sobre sua relação com o artesanato, ele chama atenção que

[...] ele é tudo para mim, eu nem tenho o que dizer porque praticamente hoje, ninguém vai me dar um emprego, às vezes a gente pensa: já estou cansado disso aqui, estou com 60 anos, a mocidade é que tem vez. Eu fiquei um tempo que eu nem subia aqui, para mim o artesanato me ajudou muito, esse aqui não tem motor, eu não coloquei por causa disso, você vê aqui tudo motorizado, eu até comprei motor mas, ele é todo no pé. As minhas pernas eram fracas, fracas, isso aqui me ajudou antes e depois melhor ainda com o meu problema de saúde devido à diabetes. Aí isso aqui para mim é tudo⁹.

Além de ser um saber fazer reconhecido como uma profissão, Caicai enfatiza que o artesanato lhe proporciona qualidade de vida, no sentido de lhe permitir exercitar as pernas. Nesse sentido, o artesanato em barro tem diversos significados, tanto para o artesão, como indivíduo, que se preocupa com a passagem deste saber fazer para as

⁹ Entrevista concedida no dia 21/11/2020.

gerações futuras, quanto para o coletivo, ou seja, na qualidade de referência cultural da cidade de Santana do São Francisco.

3.3 Maria José e Joenilson

O outro casal de artesãos que tive a oportunidade de conhecer a partir das articulações de Wilson de Noé e de Cristina, como também de Marisa, foi o casal formado por Maria José, que é professora aposentada, e seu esposo Joenilson, conhecido na cidade como Gago da Cooperativa. Segundo ela, antes de ser funcionária da rede pública, ela já atuava com o polimento das peças de artesanato¹⁰. Quando ela começou a trabalhar como professora teve que restringir seu trabalho como artesã aos fins de semana.

Ela e seu marido têm uma rede de fregueses de restaurantes, que compram suas peças de barro para cozinhar e enfeitar seus estabelecimentos. Com as restrições sanitárias advindas com a pandemia, ela comenta que houve queda em seu faturamento e uma diminuição da procura das peças pelos fregueses. Narrando esta situação ela destaca um diálogo que teve com seu marido:

Eu disse a ele vamos estudando enquanto estamos nessa pandemia, estudando na mesma peça, a gente ir colocando um diferencial nela, aí eu vejo uma maneira mais prática, gostou faça[...]. Por conta dessa pandemia parou, nós tínhamos compradores daqui, do Ceará, Pernambuco, e Bahia, a gente também têm médios compradores de São Paulo, a cidade de Maceió, Aracaju” [...]. Nós temos clientes que preferem vir aqui, escolher, nós não levamos, nós não entregamos, nós não saímos daqui, porque é só eu e meu marido, só trabalhamos nós dois, então, não temos tempo para viajar.

Na dinâmica de venda local, eles articulam uma rede de compradores de cidades vizinhas, inclusive compradores do Sudeste do Brasil. A pandemia levou a uma parada nas dinâmicas de compra e vendas, o que afetou a renda da família. Apesar disso, ela entende que este momento de baixas vendas pode favorecer o aprimoramento de novas peças de sua produção, para serem vendidas por meio da cooperativa de artesãos da cidade.

¹⁰ É um tipo de enfeite para dar mais visibilidade ao artesanato com as figuras feitas a partir das suas criatividadees.

Como seu marido está na cooperativa, frequentemente ele participava das nossas entrevistas, dando informações importantes sobre sua atuação na produção e venda do artesanato em barro da cidade. Segundo Joenilson, ele começou a trabalhar com o artesanato em barro muito jovem, com apenas 14 anos de idade. Na fase de sua vida adulta, ele deixou o trabalho com o artesanato por um período de dois anos para trabalhar na fábrica da Vila Roma, em Aracaju, porém, depois ele voltou a trabalhar com o barro. Sobre sua trajetória, ele destaca que começou

[...] ajudando o tio, depois subia na durquina quando meu tio saía para comer, aí eu subia e ia malinar¹¹ [...], aí ia fazendo aqueles famosos caqueiros de passarinhos que todo mundo sabe, quem cria passarinho o que é. Ele é feito de barro né? Eu faço bastante, depois fiz uma suspensãozinha para plantas que ainda se faz hoje em dia para pendurar numa área da casa, para colocar plantas [...], parece chamam de brilhantina [...], uma série de plantas. Depois quando eu peguei o gosto mesmo eu fui trabalhar, o meu pai fez uma puxadinha no fundo do quintal, comprou um torno que é onde faz as peças e aí eu fui fazendo. Depois meu pai viu eu fazendo as peças em grande quantidade e queimando as peças só no forno dos outros, aí ele fez um forno no fundo do quintal. Tinha um irmão que também trabalhava na cerâmica dos outros e depois que agente fez essa cerâmica no fundo do quintal começamos a trabalhar. Depois fiquei de maior, fui para Aracaju, com uma oportunidade que veio de uma empresa chamada Vila Romana, eu trabalhei dois anos e seis meses.

É possível observar nas falas dos artesãos que há um grande reconhecimento sobre a importância do artesanato, tanto para suas histórias de vidas pessoais, como para a própria memória social da cidade, que, como vimos anteriormente, tem sua história ligada a própria produção de artesanato em barro. Todavia, muitos artesãos optam por ter, paralelo a prática do artesanato, seus empregos, o que garante o sustento certo de suas famílias, como também os meios para produção do próprio artesanato de barro. Sobre este ponto, Joenildo recorda, ainda, que

Aí veio o Plano Collor¹² e me disseram que eu estava dispensado [...], tavam dispensando todo mundo, que o pessoal pegava seus dinheirinhos que colocavam na caixa e tal, acho que muita gente se lembra disso, eu lembro que foi Collor que foi presidente, né? Aí no ano de 1991, eu vim embora porque muita gente ficou desempregada, eu fui de uns que fiquei

¹¹ Regionalismo do nordeste brasileiro que significa fazer travessuras.

¹² Segundo a análise da historiadora Juliana Bezerra esse Plano Collor foi decretado através de uma medida provisória. E uma dessas medidas mencionadas pelo artesão junto com os estudos de Bezerra¹² com relação ao Plano Collor que foram as Poupanças retidas para quem tivesse depósitos acima de 50.000 cruzeiros novos que era a moeda nacional da época (atualmente, 5000 a 8000 reais); reforma administrativa com o fechamento de ministérios, autarquias e empresas públicas entre outras medidas que prejudicou a classe trabalhadora

desempregado e voltei para Santana de novo. Aí cheguei aqui e comecei a fazer as minhas peças de novo no fundo do quintal, agora com peças em menos quantidade porque o meu irmão estava trabalhando com peças em maior quantidade e eu trabalhava com peças pequenas. Aí eu tinha um tio conhecido como Bideco que tem, mais ou menos, uns dez anos de falecido que ele trabalhava na Cooperativa, aí a Cooperativa junto com ele e a direção me chamou para trabalhar na Cooperativa. Aí eu fui. Chegando lá era para dar acabamento nas peças que era em torno de 20 pessoas para produzir as mercadorias [...], eu dava o acabamento nas peças na semana por volta de 12 a 13 mil peças por semana variava né? Porque tem peças que agente poli rápido e com facilidade né? E tinha semanas que era menos, era eu e outro ajudante, um dava o acabamento e o outro colocava embaixo e em cima. Trabalhei na Cooperativa durante sete anos, ela era legalizada e tudo aí ela faliu sabe? Aí o presidente, que também fazia mercadorias, vive lá[...]. Minha vida foi toda lá e ainda está sendo, hoje já estou me aposentando por causa da doença de coluna tudo [...], mas eu quero trabalhar [...]¹³.

Na narrativa do artesão é possível observar como o artesanato é um saber fazer passado de gerações em gerações de família. No caso dele, foi o seu tio quem teve o papel de lhe inspirar e ensinar os primeiros passos na produção do artesanato em barro. Em suas memórias também observamos que muitos dos artesãos, por diferentes motivos, terminam trabalhando com artesanato profissionalmente, por estarem fora do mercado de trabalho. Entretanto, uma vez retomando a prática da produção das peças de barro, ele termina se juntando em cooperativa com outros colegas para fazer deste saber fazer uma profissão, definindo estratégias de trabalho, de articulação de clientes, mais ainda: definindo os motivos das peças, pensados de acordo com as representações da cidade como um pólo produtor de artesanato e de cerâmica de barro.

3.4 Artesã Nina e os Kariri-Xocó

Outro casal de artesãos com que tive contato foi Valdemiro, Nina e Valdemiro seu filho. Ela é da etnia Kariri-Xocó, um grupo étnico representativo dos povos indígenas do Estado de Sergipe, mas também com ramificações no estado de Alagoas. Nina nasceu na década de 1950 e viveu parte da sua infância na Ilha São Pedro, no município de Porto da Folha. Assim como os interlocutores desta pesquisa, já apresentados, ela teve seu primeiro contato com o artesanato através de sua mãe, em

¹³ Entrevista concedida em sua residência no dia 17/06/2021.

olarias na cidade de Murici, no Estado de Alagoas. Ao recordar esses tempos, Nina relembra que

Era uma olaria de telhas e a gente colocava as telhas no sol e depois de secar a gente colocava no forno, o pessoal era quem fazia as telhas, quando estava quente a gente pegava com o pano ou com outra telha para descarregar o forno para o caminhão carregar. A minha mãe ia e voltava e uma vez não voltou mais de Carrapicho, já estava equilibrada fazendo os artesanatos. Aí eu fui trabalhar na casa do dono da cerâmica e o homem que morava com mamãe resolveu ir embora e me levou para essa cerâmica chamada Peixe onde Trabalhava meu esposo Valdemiro. E já casada com meu marido Valdemiro(artesão), resolvi voltar para Carrapicho, aí a minha mãe estava fazendo as galinhas de barro, aí disse minha filha vamos fazer uma galinhas de barro? Aí eu disse: eu não quero trabalhar no barro não[...], Minha filha é bom para você trabalhar porque você vai pegando o seu dinheirinho, você não vai depender do seu marido não! Eu me sentava no banco e ficava olhando [...], aí eu disse: olha mãe eu vou fazer para a senhora ver que eu sei fazer[...]. eu olhando, observando vi como ela fez a primeira galinha, aí eu fazia dez galinhas e ela comprava a mim[...], ia para a igreja porque eu não perdia nenhum culto e quando chegava dormia às 22:00, 23:00 horas dava o acabamento, aí foi assim fazendo galinhas, e ele me deixou com três filhos (o marido Valdemiro), e foi para Aracaju eu fiquei sozinha com minha mãe¹⁴ [...].

Nina teve sua trajetória iniciada com a produção de artesanato de barro logo cedo, a partir da entrada de sua mãe no circuito de produção deste tipo de artesanato. Inserida nesse círculo de produtores de artesanato ela conheceu seu atual marido e os dois passaram a produzir artesanato em família. Assim como Nina, Valdemiro teve toda sua vida significada a partir da produção e artesanato de barro:

Eu sempre trabalhei em olaria, eu nunca procurei outro serviço a não ser olaria, aí eu fazia telhas manuais, fazia tijolinhos, eu já tive uma tijolaria [...]. Eu aprendi a fazer artesanato porque a olaria puxa o torno. Antigamente não tinha uma olaria em Pernambuco que não tivesse um torno, porque nas prefeituras não existiam tubos, canos de esgoto, quem fazia aqueles canos eram os oficiais que trabalhavam em olarias, era quem fazia os canos, chamava-se canos, manilhas. Aí as prefeituras chegavam nas olarias e contratava os torneiros, é o mesmo torno que faz as louças. [...] E aqueles oficiais chegavam assim e pediam: Rapaz faça uma moringa para mim? Uma quartinha [...]. Aí eles pegavam os bolinhos de barro e aprontava na roda, aí fazia a quartinha, aí bom quando secava a gente esfriava para colocar água, quartinha, cabaça[...]. Aí eu fui olhando o cabra fazendo, ele era de Pernambuco. Aí venho um cabra na hora e disse: rapaz faça uma moringa e dez quartinhas para mim? Aí eu vi ele fazendo, esse rapaz fazendo as moringas, aí eu disse rapaz eu vou aprender a fazer, aí ele disse: você não vai aprender a fazer não! Aí ele me chamou para ser ajudante dele, para fazer cano nos tornos. [...] Aí fiquei fazendo cano com ele. Na hora da folga eu preparava o barro e me batia para aprender a fazer as moringas e fui[...].Aí ele me chamou e disse: Eu quero o torno limpo [...], aí eu fiquei, fiquei e não é que aprendi? Aí foi a moringa eu faço, a cabaça[...], aí eu disse agora eu já

¹⁴ Entrevista concedida no dia 12/05/2021 na Aldeia Kariri-Xocó em Porto Real de Colégio em Alagoas.

sei, aí fiquei. Eu fiquei fazendo telhas em Satuba perto de Maceió, na época em que eu trabalhava lá tinha 52 olarias manuais. Hoje em dia eu não sei porque eu nunca mais fui em Maceió, está com mais de dez anos que eu não vou em Maceió. As olarias eram como uma ruada, toda qualidade de oleiro tinha lá e eu gostava de trabalhar em Satuba/Al, porque era pertinho de Maceió e só fazia telha e tijolo¹⁵.”

O início da trajetória de Valdemiro com a produção de artesanato também aconteceu de forma espontânea, mas, ao contrário de sua esposa, não se deu por meio de uma transmissão em família. Foi em decorrência do seu trabalho em uma olaria. As peças que marcaram sua entrada na produção de artesanato foram a moringa e a cabaça.



Imagem 06: vaso com riscos simulado as águas do rio São Francisco. Fonte: Acervo da autora.

Na imagem acima é possível observarmos uma moringa mencionada por Valdemiro. Esta peça continua sendo reproduzida pela artesã e risqueira Valdenice como uma de suas marcas na produção do artesanato local. A moringa e a cabaça são referências culturais marcadamente representativas do Nordeste. São comumente utilizadas para armazenamento de água potável, seja no âmbito privado, dentro das

¹⁵ Entrevista concedida no dia 11/05/2021 na Aldeia Kariri-Xocó.

residências, como também no âmbito público, ou seja, como estratégia de armazenamento de água em grandes deslocamentos.

3.5 Nice e Palula

Outra família de artesãos com quem tive contato foi a de Eunice, conhecida como Nice, e seu marido Genival, conhecido como Palula, além do filho do casal. A artesã Nice também é conhecida como *risqueira*, uma profissão que até então eu não havia travado contato. Ao iniciar o trabalho de campo que fundamentou esta dissertação, eu não tinha conhecimento de que havia este grupo de mulheres procuradas nas olarias das cidades, para fazer o *design* nas peças.

A especialidade de Nice é fazer as flores, os riscos e a pintura do artesanato de barro produzido pelo seu esposo. Ao lembrar sua história com a produção de artesanato, Nice recorda

Eu morava em Alagoas, já ouviu falar em Tabuleiro de Negros? Fica perto de Itaporanga quando vai para Maceió, eu morava lá. [...] Eu moro em Carrapicho há vinte e cinco anos e da minha família de lá de artesã só sou eu [...]. Eu aprendi a fazer as flores e os riscos sozinha, eu fiz para ver se dava certo e até hoje deu certo e até hoje estou colocando. Eu passo muito tempo para colocar elas e dá muito trabalho, quando eu estou em casa fazendo elas, eu nem venho para aqui, porque passo o dia todo fazendo elas [...], eu demoro muito para fazer só lá na cerâmica trabalho com acabamento e no design, tem também a minha prima que me ajuda[.], e eu me vejo conhecida com os artesanatos, e os meus compradores são da cidade de Arapiraca/Al, Maceió, Aracaju, Bahia, Caruaru/PE, vem também comprar aqui [...] Aqui, têm uns que são de planta e outros são arranjos. Tem jarra para beber água [...], Na minha casa, a gente trabalha mais com enfeites para plantas, para água e o meu marido trabalha com encomendas¹⁶.

Nice é uma profissional autodidata. Sua narrativa é uma das poucas que evocam a produção de artesanato de barro fora do seu eixo familiar. Ela concedeu esta entrevista na banca de sua família, no local onde ela apresenta e vende seu artesanato de barro. Um ponto interessante na sua narrativa merece destaque: o modo como ela, junto com sua família, articula uma rede de venda das peças. Nesse sentido, é possível observarmos que o artesanato circula por diferentes esferas, por exemplo, na esfera

¹⁶ Entrevista concedida em seu Box no Centro Cultural em 18/06/2021.

privada, quando seu marido produz as peças, seguida da ornamentação realizada por ela. Depois disso ele circula para esfera pública, onde é exposto, na sua banca no Centro Cultural, na área central da cidade. Nesta esfera as peças podem ser vistas, compradas, ou seja, passam a ser associadas diretamente à família de Nice. O artesanato entra na esfera comercial mais ampla, quando sai da banca da artesã e vai para outras cidades, para serem agregados em outras áreas comerciais em cidades de Estados como Pernambuco, Alagoas, Bahia.

Já a trajetória de seu marido, Palula, também não está diretamente associada à produção de artesanato familiar, e sim ao trabalho nas olarias. Esta narrativa também tem sido recorrente entre os artesãos do sexo masculino. Após aprender o trabalho na modelagem do barro, ele termina montando sua própria olaria. Nas palavras do próprio Palula,

Eu aprendi a fazer com a curiosidade mesmo! Eu fui curioso fui vendo e aprendendo [...]. Comecei trabalhando como ajudante. Você sabe como se chama os ajudantes? Os ajudantes chamam de Candangue. Eu fui Candangue, ajudante é a mesma coisa, é o mesmo sentido. Eu trabalhei de Candangue e trabalhei ganhando aquele negócio menos, mas focado no dia em que iria fazer aquilo, aí aprendi e hoje trabalho para mim mesmo entendeu? Eu fui Candangue de Mané Oito, Mané Ferreira[...], já ouviu falar na Cerâmica Pedregau? A cerâmica Matuta? A que fazia filtros? Eu trabalhei lá durante quinze anos de ajudante. Trabalhei com acabamento para deixar as peças lisinhas, né? Depois o tempo foi passando, aí eu disse: eu quero fazer um negócio para mim! Aí, eu fiz esse negocinho e estou trabalhando até hoje [...] Os meus pais não trabalharam nisso não, mas o meu avô trabalhou [...]. Eu sou natural daqui, e toda a minha família, alguns espalhados e foram embora [...]. Estudei até a 3ª série passei para a 4ª série, mas não fui mais não, e o trabalho não deixou não, o trabalhou atrapalhou muito. Eu já trabalhei cortando, plantando cana, arrancando em pataca, já semeei cana, já trabalhei de tudo, antigamente eram as usinas, a maioria trabalhou no platô¹⁷. [...], éramos 12, eu, minha mãe e meus irmãos e naquele tempo era uma fome! Só eu que trabalhei de ajudante e aprendi e vi que dava para ganhar dinheiro, aí foquei naquilo ali, batendo os bolinhos para fazer as peças, aí a gente faz os bolinhos[...]"¹⁸

Semelhante à sua esposa, Palula também aprendeu a fazer artesanato de modo autodidata. A partir de seu trabalho nas olarias ainda criança, ele começou a produzir

¹⁷ O Platô de Neópolis, empregou muitas pessoas locais e por exemplo o casal de artesãos Marisa e Cacai os mesmos trabalharam nessa empresa que fica na cidade de Neópolis no momento em que, houve uma escassez do barro na cidade de Santana do São Francisco/SE. A empresa segundo os artesãos era uma empresa de irrigação, adubação e colheita de frutas onde trabalham até hoje homens e mulheres. As mulheres eram mais para adubar e o resto dos serviços era todos juntos.

¹⁸ Entrevista concedida em sua Olaria em 21/06/2021.

peças em esfera comercial, como filtros de barro, até iniciar o trabalho com peças de seu interesse, quando resolveu investir em sua própria olaria.

Palula faz peças de todas as formas encomendadas, como filtros para água, potes para guardar água, como moringas, ou quartinhas, porém, as sua encomendas mais específicas são voltadas para o cultivo de jardins, como por exemplo, vasos de taças, vasos em três etapas para plantas, cavalos carregadores de plantas.

Ao longo dos anos ele tem tentado passar este saber fazer para seu filho, que tem se dedicado a produzir peças como tigelas, pratos, alguns utilizados por restaurantes para servir alimentos, ou como peças de decoração, outros para as oferendas das religiões de matrizes africanas.

A família de Nice e Palula estipulou uma divisão do trabalho para controlar a produção interna. Ele produz as peças, juntamente com seu filho, Nice faz o acabamento com as decorações apresentadas anteriormente, lembrando que ela tem autonomia para definir os motivos e a estética da decoração.

3.6 Caco e Wellington de Noé

Outro artesão habilidoso representativo da diversidade cultural nordestina, por meio do seu trabalho na produção e modelagem do barro através das figuras com as representações nacionais, é o artesão José Carlos Barreto da Costa conhecido como Caco na cidade.

Assim como os demais artesãos, ninguém o conhece com o seu nome de nascimento na cidade ou até mesmo na própria rua onde ele reside. Ele começou a fazer artesanato ainda criança com o seu irmão, através da sua mãe. Quando criança foi guia de turismo na cidade que ainda recebe os atores e atrizes famosos do país. Segundo Caco, “o que atrai esses artistas é a festa do cinema na cidade de Penedo, que fica, aproximadamente, 15 minutos da travessia de barco no rio São Francisco”.

O evento mencionado pelo artesão é o conhecido Festival de Cinema de Penedo¹⁹ que aconteceu entre os anos de 1975 e 1982, e atualmente ocorre com o nome de “Circuito de Penedo”. Esses eventos têm propiciado a vinda desses artistas famosos para a cidade.

Caco falou sobre a sua história de vida, o seu trabalho com o artesanato em outras cidades do Brasil, junto com seu irmão. Seu aprendizado se deu de forma que,

[...] não são todas as pessoas que trabalham com o artesanato não, porque o meu pai, a profissão dele era pescador, já a minha mãe era artesã e eu pesquei muito com o meu pai e tudo, mas virei artesão, me dedicava sempre um pouco lá e cá, vendia uns boizinhos de barro, uns bonequinhos de barro, umas caminhas. Aí em Penedo tinha uma feira bem antiga, aí vendia eu minha mãe e minha irmã [...], e a minha mãe dizia: “olha você faz dez boizinhos e você faz dez cavalinhos se não, não vai brincar. Aí comecei no torno, eu comecei com peças pequenas, eu fazia jarros, caqueras, uns conjuntinhos e um monte de coisa, e também tinha um irmão que trabalhava no torno e fazia, mas já faleceu [...].A minha mãe fez o seguinte: eu era moleque, e o meu pai foi criado com uma tia minha que trabalha com isso, eu não sei se a minha mãe aprendeu com ela, porque foi essa tia quem criou o meu pai e ela trabalhava bem no artesanato mas ela gostava de uma pinguinha e naquele tempo ela foi encher um pote aí no rio, e naquele tempo o rio tinha muita correnteza, aí eu acho que ela foi muito fundo aí ela encheu o pote, e o pote muito cheio, levou ela e ela morreu afogada no rio. Porque isso aqui, eu me dediquei quase só, eu trabalhei com uma pessoa que sabia fazer isso aqui sabe? Aí fui fazendo saia troncho[...], saía certo, aí tanto faço os artesanatos quanto faço as pinturas. Também viajei vendendo artesanatos mas também tem muitos anos, morei um tempo na Bahia porque meu irmão morou um tempo na Bahia e ficou sócio de um cara lá, pois ele levou umas argilas nesses caminhões de argila daqui para lá, eu passei lá uns dois meses e pronto. Aí fui para lá e só passei uns dois meses e pronto, fui para Minas.Agora para o Rio de Janeiro fui para trabalhar em outras coisas porque eu tenho muitas famílias por lá do meu pai [...].”²⁰

Caco aprendeu a fazer artesanato de barro com sua mãe. Dede cedo precisou trabalhar para ajudar a família. A partir daí aprendeu a produzir peças representativas da cultura do Nordeste, como os boizinhos, sempre representando a tradição dos carros de bois, ainda viva no nordeste, e também os boizinhos tão conhecidos nas festas de bumba meu boi.

¹⁹ <https://alagoar.com.br/festival-de-cinema-de-penedo/1982-3/>. Acesso em 27/07/2021.

²⁰ Entrevista concedida no dia 19/06/2021.

As peças do artesanato também circulam por outras cidades do país, o que faz com que ele se reconheça como um personagem importante da produção local. O alcance de suas peças em outros estados fora do Nordeste confere a Caco legitimidade local para falar sobre o artesanato.

Além de Caco, outro artesão que merece ser citado aqui, pelas suas importantes contribuições, é Wellington de Noé, filho de Wilson de Noé. Como veremos no capítulo seguinte, ele tem atuado de forma assídua na produção e divulgação do artesanato local.

3.7 Políticas culturais, Covid 19 e a Lei Aldir Blanc

Em entrevista com as artesãs e com os artesãos observei que nenhum deles teve conhecimento sobre a Lei Aldir Blanc (Lei 14.017/20), para o setor cultural. A Lei, como tem sido divulgado nos jornais e pela grande mídia, tem como finalidade fornecer auxílio emergencial para esse setor através do Decreto Federal n. 10.489/20, em função da pandemia da Covid-19.

A Lei Aldir Blanc tem em sua nova regulamentação em seu artigo 2º nos incisos II e III, no que se refere à concessão de subsídio aos espaços e eventos culturais que tiveram as suas atividades interrompidas por conta da pandemia. Ela estabelece o seguinte:

- II - subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais comunitárias que tiveram as suas atividades interrompidas por força das medidas de isolamento social; e
- III - editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos destinados à manutenção de agentes, de espaços, de iniciativas, de cursos, de produções, de desenvolvimento de atividades de economia criativa e de economia solidária, de produções audiovisuais, de manifestações culturais, bem como à realização de atividades artísticas e culturais que possam ser transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de redes sociais e outras plataformas digitais²¹.

²¹ http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/L14017.htm. Acesso em 08/06/2020.

A cidade de Santana do São Francisco teve suas atividades interrompidas devido à pandemia. Mas os artesãos com quem travei contato não foram instruídos pelo poder público local para acessarem este auxílio por meio da Lei.

Os artesãos da cidade trabalham dentro do que se enquadra como economia criativa. Nos termos de Duarte²² (2020), a economia criativa se caracteriza pelo trabalho com o intelecto humano, com atividades como a imaginação e a criatividade dessas pessoas dentro do contexto local.

No entanto, mesmo que os artesãos da cidade de Santana do São Francisco estejam dentro dos requisitos estabelecidos nos incisos II e III da Lei Aldir Blanc, ela não chegou até o conhecimento deles. Sobre este ponto, Wilson de Noé destaca que

[...] No período da pandemia parou tudo aqui, lancha não podia passar, parou. Ninguém entrava em Penedo. Se viesse de Aracaju, tinha que passar por outro canto, porque não deixavam, ficou tudo fechado mesmo, porque Penedo, em Alagoas, foi mais rígida, né? Mas agora eu estou cheio de encomendas sem condições de entregar. Está chegando mais, eu não fecho porque estou sem condições de entregar sabe? Como se diz: Vou empurrando com a barriga! Mas vou pegando encomendas que tenho condições de entregar, quem falar primeiro, eu vou entregar primeiro [...].²³

Na fala do artesão é possível notar que a pandemia interrompeu todas as atividades de produção e de venda do artesanato local. Mesmo a produção de artesanato e barro local da cidade de Santana, sendo guiada pelos princípios da economia criativa, com viés sustentável, os artesãos tiveram suas necessidades econômicas paralisadas por um ano. Mesmo se encaixando com as diretrizes e princípios estabelecidos pela Lei Aldir Blanc, os artesãos não receberam nenhum auxílio. Eles tiveram que partir para outras atividades, além da produção do artesanato. Segundo o artesão Cacaí,

Depois que eu vivi doente, eu faço para ela, faço, queimo e ela que se vire. Eu estava com mais de um mês que eu não trabalhava, estou trabalhando de roça sabe? Planto macaxeira, inhame, milho, tamarindo para meu consumo mesmo, tenho uns negócios ali, aí trabalho. O negócio dessa pandemia [...] eu

²² Vídeo aula 02 do Curso de Extensão Formação de Mediadores de Educação para o Patrimônio (Fundação Demócrito Rocha).
<https://www.youtube.com/watch?v=t5KybZI7qpw&feature=youtu.be&t=89>. Realizado em 19/02/2020.

²³ Entrevista realizada na sua olaria no dia 19/ 11/2020 .

fiz uma grande parte de artesanatos [...] eu faço uma parte aqui e ela vai pintando²⁴.

Outra declaração feita sobre a ausência do auxílio público também foi narrada por Nice. Ela falou sobre o momento da pandemia e como ela afetou as suas reservas econômicas e da sua família de artesãos. As medidas de isolamento, ainda que necessárias, terminaram afetando as vendas do artesanato de barro, também o trabalho dos guias de turismo e, principalmente, os turistas, afetando toda a economia da cidade. A artesã observa que,

Não tivemos o apoio de nada, deveríamos ter recebido alguma coisa, porque as vendas daqui caíram muito, muita gente passou [...], eu vou falar por mim, passei apertada quando começou essa pandemia. Porque a gente vive disso aqui mesmo, não tem outra coisa, só isso aqui e o bolsa família. Agora que a atual gestão mandou cestas e mandou um pessoal nas casas dos outros que outro não dava, aí agora estão dando. Eu acho que nós aqui temos direito de receber isso aí porque nós que trabalhamos com o barro tem tempo que a gente vende pouco[...]. Todos os artesãos que trabalham com o barro precisam! Quem não trabalha com isso aqui?. [...] Não ganha dinheiro o tempo todo, mais no mês de chuva, no inverno mais que o verão, porque a gente ganha mais no verão o tempo todo e acaba no inverno, porque os nossos lucros do verão a gente come no inverno e acaba os lucros.²⁵

Essa falta de conhecimento do auxílio com a Lei Aldir Blanc para as cidades como Santana do São Francisco, em que as olarias são microempresas e prejudicou sobremaneira a vida dos artesãos. Segundo os artesãos entrevistados, esse período de pandemia e de transição de gestões municipais, afetou bastante, não só a implementação e divulgação de políticas públicas na cidade, afetou bastante como também toda a economia local. Isso, de fato, pode ter relação direta com a falha na comunicação do poder público com os artesãos. A única coisa que eles recebem em termos de auxílio financeiro é a cesta básica e o bolsa família, mencionado acima²⁶.

²⁴ Entrevista em sua olaria no dia 21/ 11/2020.

²⁵ Entrevista concedida no dia 18/06/2021 em seu ponto (box), no Centro Cultural da cidade.

²⁶ É preciso voltar também no tempo e entender o reconhecimento com relação à profissão do artesão ainda em 1977, no governo ainda ditatorial do general Ernesto Geisel através do Decreto nº 80.098, de 8 de Agosto de 1977²⁶, e anos depois com o Decreto nº 83.290, de 13 de Março de 1979²⁶, ambos reconhecendo a profissão do artesão. Porém no Decreto nº 80.098, de 8 de Agosto de 1977 em seu artigo 1º o mesmo ficaria porém sob a supervisão do Ministério do Trabalho que foi atualmente extinto pelo atual governo federal do então presidente da república Jair Messias Bolsonaro, no poder desde 1º de Janeiro de 2019²⁶. O então Decreto 80.098, de 8 de Agosto de 1977, que em seu artigo 9º caracterizava a profissão do artesão com a extinção do Ministério do Trabalho é obvio que também esse reconhecimento

da profissão de artesão foi extinto pelas leis governamentais, porém o ofício esta presente no dia a dia dos artesãos produtores dos artesanatos de barro de Santana do São Francisco/SE.

MEMÓRIA SOCIAL E REFERÊNCIAS CULTURAIS DE SANTANA DO SÃO FRANCISCO

Nesse capítulo apresento uma reflexão sobre o modo como se produz uma memória social a respeito da produção de artesanato de barro na Cidade de Santana do São Francisco. Além disso, lanço uma reflexão sobre o modo como esta memória contribui para produção do artesanato como uma referência cultural central para a cidade e para os artesãos.

Iniciamos o capítulo tratando sobre temas centrais para o estudo da memória social, como, por exemplo, a relação entre lembranças individuais e memórias sociais, também o modo como se produz uma memória alicerçada em elementos de verdade e inexatidão.

Depois disso, apresento uma reflexão sobre as relações entre memória social e referências culturais, para pensarmos juntos os modos como memórias são produzidas a partir de uma estratégia de valoração da produção de artesanato local.

Dando continuidade, lançamos uma reflexão sobre os processos por meio dos quais uma memória é gerada e propagada entre os artesãos de Santana do São Francisco, enfatizando as dinâmicas de produção de verdades na constituição da memória da produção do artesanato da cidade.

3.1 Memória social: entre exatidão e inexatidão

Os estudos de memória social podem ser sistematizados em termos gerais como divididos em duas perspectivas. De um lado os estudos que focam na dimensão individual relacionada à dimensão social. De outro lado, os estudos que têm como foco dos seus interesses os processos por meio dos quais as memórias são produzidas, envolvendo elementos de exatidão e inexatidão, silenciamentos e disputas de poder político.

A Escola Sociológica Francesa é um bom exemplo da primeira perspectiva de estudos sobre memória. Alicerçado nas Ideias de Durkheim (1989) e Mauss (2003), Halbwachs (2006), principal expoente desta escola, neste campo de estudo, delimitou esta perspectiva nos seus estudos sobre memória coletiva. Para o autor:

Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação (HALBWACHS, 2006, p.29).

Para Halbwachs (2006), a memória coletiva está alicerçada na relação entre as lembranças individuais e a organização social, histórica e cultural. Nesse sentido, precisamos procurar no testemunho de outras pessoas elementos que possam corroborar nossas lembranças, ou mesmo contestá-las, enfraquecendo-as e lapidando-as. Ainda segundo o autor,

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós (HALBWACHS, 2006, p.30)

O autor justifica este argumento no fato de não estarmos isolados em sociedade, mesmo quando estamos sozinhos, recorremos a outras pessoas que possam testemunhar sobre determinados eventos que passamos, seja em escala micro-histórica, ou mesmo numa escala mais ampla, baseada na meta-narrativa histórica geral. É importante frisar que esta ideia de recorrermos a testemunhos para corroborar nossas memórias, tornando-as mais exatas em relação a determinados acontecimentos, também tem uma relação intrínseca com a história e com os processos de legitimação de acontecimentos históricos através das fontes documentais. Tratando um pouco mais sobre a exatidão da memória, Halbwachs chama atenção para o fato de que

[...] Para que nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p.39).

Para o autor, a memória só se configura enquanto tal quando acontece essa relação entre mais de uma lembrança individual sobre determinado evento, e seu posterior tratamento coletivamente, seja recorrendo ao testemunho de outras pessoas, seja recorrendo ao testemunho de fontes historiográficas.

A chave para a consolidação de uma memória é o testemunho dos indivíduos, o exercício de organizar coletivamente diferentes testemunhos sobre um mesmo

acontecimento, ou evento, fazendo com que as lembranças individuais sejam sistematizadas e organizadas como uma memória. Este processo de construção lembranças individuais em memória coletiva seria o exercício indicado pelo autor: analisar a construção das lembranças individuais em memória coletiva, a partir de um processo de produção de testemunhos que confere à memória diferentes graus de exatidão e inexatidão.

Ao nos debruçarmos sobre o argumento de Halbwachs (2006) é possível refletir que a tarefa do sociólogo, ou do antropólogo, é identificar essas conexões, que fazem das lembranças individuais uma memória coletiva, compartilhada entre os indivíduos, a qual funciona como uma ferramenta de organização psicológica, histórica e social da memória. Nesses termos, a tarefa do antropólogo, parece-nos, está mais em identificar o teor de verdade, ou exatidão, nas memórias coletivas. As contradições que subjazem a construção de uma memória, os silenciamentos de algumas memórias em relação a outras, as disputas políticas pela legitimação de determinadas memórias em detrimento de outras e os momentos de inexatidão não são levados em consideração por esta matriz teórica remanescente da escola Sociológica Francesa.

Estas contradições que envolvem os silenciamentos e os jogos de poder na construção de uma memória social são abordadas por Pollak (1989). O autor argumenta que, mais interessante do que identificar o papel do testemunho em conferir verdade a uma memória seria analisar o modo

[...] como as memórias coletivas são construídas, desconstruídas e reconstruídas, o procedimento inverso, aquele que, com os instrumentos da história oral parte das memórias individuais faz aparecerem os limites desse trabalho de enquadramento e, ao mesmo tempo revela um trabalho psicológico do indivíduo que tende a controlar as feridas, as tensões e contradições entre a imagem oficial do passado e suas lembranças pessoais (POLLAK, 1989, p. 13).

Diferente de Halbwachs (2006), Pollak (1989) propõe que não seja analisada a eficiência das memórias coletivas em organizar grupos sociais, mas que sejam estudadas os modos através dos quais uma memória é construída.

O autor vai sugerir que mais interessante do que procurar a verdade por trás de uma memória, é importante analisarmos o processo de construção da memória: os elementos de exatidão (que conferem à memória caráter de verdade), os momentos de inexatidão (ou seja, os arranjos individuais e sociais mobilizados para produzir

determinada memória, não necessariamente conectados com uma verdade histórica já estabelecida) e, por fim, os silenciamentos que envolvem as disputas políticas pela consagração de uma memória.

O autor vai sugerir que para analisar uma memória é preciso identificarmos qual o tipo de enquadramento está por trás de sua produção. Enquadramento é, segundo o autor, o processo de lapidação de uma memória, o processo que faz literalmente com que determinadas memórias sejam enquadradas, colocadas numa moldura, ou seja, o processo de edição de uma memória. A partir deste exercício é possível identificar os processos mobilizados para que uma memória se legitime em relação à outra.

3.2 Memória social e referências culturais

Essa dinâmica sobre exatidão e inexatidão na construção de memórias sociais tem relação direta com a construção coletiva das referências culturais. O conceito de referências culturais surge no bojo das discussões do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional na década de 1970, a partir das discussões providas pelo Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC).

Este conceito marca uma transformação na agenda do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN): o surgimento de uma política progressista, curiosamente, no ápice da ditadura militar no Brasil. Segundo Fonseca (2000), uma das idealizadoras do conceito, a iniciativa buscava:

[...] Formas de se aproximar do ponto de vista dos sujeitos diretamente envolvidos com a dinâmica da produção, circulação e consumo dos bens culturais. Ou seja, significa, em última instância, reconhecer-lhes o estatuto de legítimos detentores não apenas de um saber fazer, como também do destino de sua própria cultura (FONSECA, 2000, p. 19).

O conceito de referências culturais é um “instrumento de ação social” (ARANTES, 2000, p. 27), voltado para dar vazão às demandas de grupos sociais que não foram contemplados com a agenda do IPHAN, no primeiro momento de sua atuação no cenário nacional, ainda quando ele estava vinculado ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), na década de 1930, quando o

objetivo da instituição estava voltado para forjar uma identidade nacional com base em elementos culturais comuns a todos os estados brasileiros.

Nesse sentido, as referências culturais vêm para contrapor a ideia de patrimônio material, que teve como foco os bens de natureza materiais, como palácios imperiais, casarões coloniais, as fortificações militares e as igrejas representativas do barroco. Elas surgem, inclusive, como um laboratório para se conceitualizar a ideia de patrimônio imaterial, tardiamente, nos anos 2000.

As referências culturais pertencem a um grupo de cinco tipos: Celebrações, Formas de expressão. Ofícios e Modos de Fazer, Edificações e Lugares (ARANTES, 2000). Trataremos mais especificamente sobre cada uma delas mais adiante, quando estivermos analisando a produção do artesanato de Santana do São Francisco como uma referência cultural central para a cidade.

Ao voltar o foco das minhas atenções sobre o conceito de referências culturais como trabalhado pelo IPHAN (2000), articulado às discussões sobre memória social, é possível argumentar que a memória se torna uma ferramenta através da qual é possível perceber estas estratégias de reconhecimentos de um saber fazer específico, como o artesanato, em uma referência cultural da cidade de Santana do São Francisco.

Relacionando os estudos de memória com os estudos de patrimônio cultural, especialmente com o conceito de referências culturais, é possível observar, então, o modo como a memória é produzida a partir de elementos de exatidão e de inexatidão, no contexto de produção de referências culturais locais.

3.3 Exatidão e inexatidão nas memórias da produção de artesanato

Retomo um acontecimento da minha entrada em campo agora para refletir uma situação que me marcou muito, contribuindo para meu entendimento dos significados atribuídos ao artesanato pelos artesãos e artesãs de Santana.

Durante a entrevista com a artesã dona Cristina, ela me apresentava os diferentes motivos e peças de artesanato falando sobre as referências que elas faziam à cidade, ao imaginário local com o rio São Francisco. Ao mesmo tempo, ela é uma figura que passou a ser uma referência para a sua família, assim como para a própria cidade, especialmente a partir do momento em que suas obras passaram a ser expostas no Museu do Homem Sergipano.

Como observei no capítulo anterior, seu filho tinha várias críticas a essa projeção de sua mãe não vir acompanhada de reconhecimento econômico, mas apenas do capital cultural e social embutido na exposição das peças feitas pela dona Cristina. Retomando a mesma conversa descrita linhas atrás, enquanto ela falava comigo sobre os significados de suas peças e sobre sua importância para a produção de artesanato local, seu filho interrompeu com a seguida observação:

Você está vendo isso? “Você está vendo ela? [...] Ela hoje em dia, ela é uma boa artesã de mão cheia porque aprendeu a fazer artesanato com a vizinha daqui [...]”

Toda a narrativa de dona Cristina era construída visando enfatizar que ela havia aprendido a fazer artesanato de forma autodidata, ou seja, de que ela havia se iniciado no artesanato porque este saber fazer era uma prática da sua família e que, por interesse próprio, ela havia se iniciado na prática por conta própria, sem necessariamente contar com o auxílio de um mestre de fora de sua família.

O seu filho que estava fazendo outras coisas no mesmo ambiente da casa, então, se colocou na conversa, interrompendo dona Cristina para colocar seu ponto de vista sobre essa narrativa de sua mãe, como é possível observar abaixo por meio deste fragmento do meu diário de campo:

No mesmo instante a sua mãe o repreendeu e disse: “ Eu não aprendi a fazer artesanato com ninguém, aprendi a fazer com o meu pai e com a minha mãe. E seu filho continuou a dizer: “ Mãe, a senhora quer dizer para mim com quem foi que a senhora aprendeu a fazer artesanato? [], quer dizer isso a mim?”.

Nesse mesmo instante, a mãe olhou para mim e me questionou: “Tá vendo como ele fala comigo? Eu sou a mãe dele! Isso é jeito de um filho falar com uma mãe?” E o filho respondeu para a mãe na sequência: “E como é que eu estou falando com a senhora mãe? A senhora quer que eu fale com a senhora como mãe”?

Para além de atestar o sentido de veracidade ou não das memórias da minha interlocutora sobre a sua iniciação na prática do artesanato, pretendo me ater aqui a duas reflexões. A primeira sobre o modo como as memórias dela são construídas e narradas,

a partir de suas lembranças. A segunda sobre o potencial das referências culturais para uma maior cidadania, como observa (ARANTES, 2000 e RODRIGUES; MÉLO, 2021). Focando nossas atenções na minha primeira reflexão, quando minha interlocutora estava apresentando sua trajetória desde o momento em que iniciara seu trabalho como artesã até o reconhecimento de seu papel, com a exposição de suas peças no museu da cidade, é possível observar que ela mobilizou elementos de fontes e origens diversas para ilustrar suas memórias: peças de artesanato já produzidas, para enfatizar as diferenças que existem entre ela e os diferentes mestres produtores de artesanato locais, lembranças diversas do seu passado, organizadas por meio de suas experiências no presente.

Quando seu filho questiona a sua narrativa, de que ela é uma grande produtora de artesanato, autodidata, apontando para o papel da sua vizinha em ensiná-la este saber fazer do artesanato, é possível observar que a memória social tem um elemento coletivo bastante forte, como argumenta Halbwachs (2006). Para o autor, a memória se constrói a partir das lembranças individuais organizadas socialmente, esta organização social das lembranças individuais é que o autor chama de memória coletiva. Esta memória coletiva se torna uma memória compartilhada tanto entre os grupos sociais, quando entre grandes coletivos sociais, como os estados nações.

Mas o meu foco de atenção não está em identificar e descartar as contradições na construção desta memória de dona Cristina, mas justamente em me concentrar sobre elas, assim como sugere Pollak (1989), Voigt (2017), Rodrigues e Mélo (2018) quando argumentam que essas contradições nos permitem observar que o jogo da construção da memória social está na organização de elementos exatos e inexatos, de acordo com o objetivo de quem produz esta memória, que pode ser mobilizada entre construção de identidade, superação de traumas de guerra, ou escravidão etc.

Gostaria de destacar outro fragmento de minhas anotações de campo, com o intuito de refletir, ainda, os jogos de construção de uma memória social. Ao visitar um dos artesãos que se legitimou como um dos representantes do artesanato local, ele começou a falar sobre a importância da sua falecida companheira para a produção do artesanato local. Segundo ele, ela foi uma pessoa que sempre esteve empenhada em ensinar este saber fazer e passar seus conhecimentos para gerações mais novas de possíveis artesãos da cidade. Quando perguntamos sobre o estilo das peças produzidas pela sua esposa e o modo como ela compartilhava seu conhecimento, ele destacou:

Esse estilo era um segredo de família. Este estilo ela não ensinava para outras pessoas, apenas as peças mais simples, o modo de fazer artesanato básico. Ela só ensinou este estilo para uma única funcionária daqui, que aprendeu a fazer igual as peças a ela.

No entanto, ao estar ao seu lado e sendo apresentada e tendo conhecimento sobre a história de vida de ambos através da fala do artesão, eu percebi no olhar de sua funcionária naquele momento que ela queria me dizer alguma coisa e no instante que o seu patrão, o artesão, saiu da nossa presença e até ao outro cômodo da casa a sua funcionária olhou para a direção onde o artesão tinha ido buscar os artesanatos e outros objetos para a doação do museu, e a mesma sussurrando em voz baixa me disse:

É mentira, é mentira o que ele está dizendo, ela não ensinava esta técnica a outras pessoas. Ela não ensinou nada disso a ninguém não, a única funcionária que aprendeu a fazer esse estilo, aprendeu porque ficou observando, porque ela não ensinava a ninguém não.

Ao olharmos para estes dois fragmentos de narrativa, é possível mais uma vez observar o modo como uma memória se constrói com base em narrativas, por vezes, contraditórias. Assim como observa Pollak, a memória social é produzida com base em elementos de exatidão e inexatidão. Mais importante do que saber se a narrativa do artesão sobre o modo como sua esposa compartilhava técnicas de seu ofício é verdadeira, é saber o modo como ele mobiliza estas lembranças para apresentá-las como memória social da cidade.

Ao colocarmos Pollak em diálogo com Voigt (2017), Rodrigues e Mélo (2018) observamos que, apesar da afirmativa da atual assistente, de que a sua companheira não compartilhava sua técnica de modelagem no barro, ao olharmos atentamente para a fala do artesão, observa-se uma tática de tentar agregar legitimidade social para falar do tema do artesanato, uma vez que sua esposa é uma das artesãs referenciadas no Museu do Homem Sergipano.

Olhando para estes fragmentos do meu diário de campo, sobre a querela entre dona Cristina e seu Filho, e também sobre as falas do artesão e de sua assistente, é possível observar que, em ambas as narrativas, são utilizados elementos de exatidão e de inexatidão para construir e apresentar a sua memória sobre sua história como mestra artesã local, silenciando e destacando acontecimentos, ou mesmo pessoas do passado,

que tenham participado diretamente ou indiretamente da construção da memória social da produção de artesanato local. Entramos, então, na nossa segunda reflexão, sobre as referências culturais.

3.4 O artesanato em barro como uma referência cultural

O conceito de referências culturais surge no bojo das ações do IPHAN em finais da década de 1970. Estas ações faziam parte de uma agenda progressista que ia de encontro às bases lançadas no ano de 1937, quando da criação da SPHAN. Com viés conservador, a SPHAN estava com suas atenções voltadas para o patrimônio histórico caracterizado como material, ou seja, os imóveis representativos da nação brasileira.

Com a finalidade de produzir as bases culturais da identidade nacional, a SPHAN adotou uma política de identificação e preservação do seu patrimônio voltada para as demandas de uma elite nacional, representando o poder do Estado, da Igreja e do Exército. Os antigos palácios remanescentes do Brasil Império, as fortificações representativas do poder militar e as igrejas com arquitetura barroca foram as prioridades neste momento (ARANTES, 2000).

É justamente numa tentativa de balancear ou de complementar esta política que vem à tona o conceito de referências culturais, para dar vazão a grupos sociais que não foram contemplados nesse primeiro momento das políticas públicas de patrimônio cultural.

O conceito surge a partir das discussões do CNRC, precisamente no ano de 1979, e passa a ser trabalho e sistematizado até o ano 2000, quando ele é apresentado no Manual do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) e passa a fundamentar a ideia de patrimônio imaterial. Segundo os autores que auxiliaram na confecção deste documento, o [...]

INRC significa a disponibilização de um instrumento essencial para a identificação e documentação de bens culturais e, conseqüentemente, para as possibilidades de sua preservação. Vale enfatizar que o INRC é um instrumento de identificação de bens culturais tanto materiais quanto materiais [...] Aprender os sentidos e significados atribuídos ao patrimônio cultural pelos moradores de sítios tombados, tratando-os como intérpretes legítimos da cultura local e como parceiros preferencias de sua preservação (CORSINO, 2000, p. 08).

Esta metodologia passou a ser utilizada na literatura antropológica para destacar que o patrimônio cultural, os elementos culturais, independentes de serem reconhecidos pelo estado, são fundamentais para a vida das pessoas, são referências para qualquer grupo social e indivíduo. Pensada a partir do viés das referências culturais, a cultura se torna um instrumento de ação social (ARANTES, 2000), como já observamos. Em outras palavras, as referências culturais se tornam um instrumento que confere legitimidade para determinados grupos e indivíduos reivindicarem o reconhecimento de suas práticas, de suas celebrações, de seus saberes, frente ao poder público e a sociedade civil mais ampla.

Ao voltarmos o foco das nossas atenções para as memórias da artesã sobre sua atuação na produção de artesanato local, juntamente com as memórias do outro artesão e da sua assistente, auxiliada pela literatura antropológica sobre o tema do patrimônio cultural, é possível refletir que o artesanato carrapicho é uma referência cultural central para os moradores da cidade de Santana do São Francisco, especialmente para os artesãos. Uma referência que confere uma posição de destaque para os artesãos na cidade.

Diante disso, é importante destacar, assim como Arantes (2000), que as referências culturais são divididas em cinco tipos:

1. Celebrações. Nesta categoria incluem-se os principais ritos e festividades associados à religião, à civilidade, aos ciclos do calendário, etc. São ocasiões diferenciadas de sociabilidade, envolvendo práticas complexas com suas regras específicas de distribuição de papéis, a preparação e o consumo de comidas, bebidas, a produção de um vestuário específico, a ornamentação de determinados lugares, o uso de objetos especiais, a execução de música, orações, danças, etc.
2. Formas de expressão. Formas não linguísticas de comunicação associadas a determinado grupo social ou região, desenvolvidas por atores sociais (individuais ou grupos) reconhecidos pela comunidade e em relação às quais o costume define normas, expectativas, padrões de qualidade, etc.
3. Ofícios e modos de fazer, ou seja, as atividades desenvolvidas por atores sociais (especialistas) reconhecidos como conhecedores de técnicas e de matérias-primas que identifiquem um grupo social ou uma localidade. Este item refere-se à produção de objetos e à prestação de serviços que tenham sentidos práticos ou rituais, indistintamente.
4. Edificações. Em diversos casos, estruturas de pedra e cal estão associadas a determinados usos, a significações históricas e de memória ou às imagens que se tem de certos lugares. Essas representações as tornam bens de interesse diferenciado para determinado grupo social, muitas vezes independentemente de sua qualidade arquitetônica ou artística. Nesses casos, além dos aspectos físico-arquitetônicos, são relevantes do ponto de vista do patrimônio as representações sociais a eles associadas, as narrativas que se

conservam a seu respeito, eventualmente os bens móveis que eles abrigam, determinados usos que neles se desenvolvem.

5. Lugares. Toda atividade humana produz sentidos de lugar. Neste inventário serão incluídos especificamente aqueles que possuem sentido cultural diferenciado para a população local. São espaços apropriados por práticas e atividades de naturezas variadas (exemplo: trabalho, comércio, lazer, religião, política, etc.), tanto cotidianas quanto excepcionais, tanto vernáculas quanto oficiais (ARANTES, 2002, p. 31-32).

Ao nos debruçarmos sobre o artesanato de Santana do São Francisco é possível perceber que ele se encaixa, pelo menos, em duas categorias estabelecidas pelo INRC: a categoria ofícios e modos de fazer e a categoria formas de expressão.

Como um ofício e modo de fazer, o artesanato de Santana tem sido uma prática que vem sendo passada de geração em geração, em diferentes famílias da cidade. Isso é possível de ser observado quando retomamos o diálogo ente dona Cristina e seu filho. Independente de ela ter aprendido este saber fazer com sua vizinha, que no nosso entendimento, era praticamente uma pessoa da família, ela aprendeu este ofício e passou para seus filhos e filhas. Esse modo de fazer se consolidou como uma marca da cidade, uma forma de expressão central para os artesãos da cidade, levando o nome do artesanato Carrapicho para diferentes regiões pelas quais circulam as peças de artesanato produzidas na cidade.

Como forma de expressão, os objetos de artesanato funcionam como agentes de comunicação da cultura local, materializada nas peças que representam a história da cidade como a própria planta carrapicho. Também a relação da cidade com o rio São Francisco e suas águas que ainda hoje povoam o imaginário local de mistérios relacionados às águas. Materializam também a representação da cultura sertaneja, do Cangaço.

É importante perceber, assim como observa Arantes (2000), Fonseca (2000), que essas categorias não são excludentes, ou seja, as referências culturais circulam com facilidade de uma categoria a outra, ou, em grande medida, mobilizam outras categorias. Nesse sentido, os objetos de artesanato local, como forma de expressão e como ofício, conferem uma representação de lugar à cidade de Santana do São Francisco, uma representação da cidade como pólo cultural da região, um lugar central para o Estado de Sergipe, um lugar diretamente ligado à produção de artesanato.

Do mesmo modo, os artesãos se tornam também referências culturais centrais na cidade: mestres, detentores de um saber fazer, um ofício, uma forma de expressão central no imaginário local. Contribuem, portanto, para manter viva essa prática tão

característica da cidade, além de divulgá-la para outras cidades e regiões do Nordeste do Brasil.

3.5 Notas sobre as memórias locais e as referências culturais

Ao organizar suas memórias, fruto de lembranças e silenciamentos, a artesã dona Cristina e o artesão procuram se apresentar como detentores de um saber específico, especial, pelas suas qualidades de referência cultural da cidade. Do mesmo modo, quando o artesão começa a evocar as lembranças de sua companheira, ele também apresenta estas lembranças de modo a consolidar a imagem da artesã como detentora de um saber legítimo, uma referência cultural para a cidade. Estes jogos de memória configuram uma tática, no sentido De Certeau (2001), que lhes confere legitimidade social, dentro do grupo de artesãos do qual eles fazem parte.

Quando o filho da artesã, por exemplo, coloca em xeque as memórias de que a artesã foi autodidata no aprendizado do artesanato, e que a olaria é um ofício passado de geração em geração dentro de sua família, assim como quando a assistente do artesão observa que o modo como ele relembra dos ensinamentos da sua esposa, sobre um estilo específico de fazer artesanato de barro, não são bem como o modo como ele evocou por meio da sua lembrança, eles estão trazendo à tona justamente os processos por meio dos quais se constrói uma memória. Seu questionamento à mãe nos permite refletir a construção do passado no presente, nos ajudando a argumentar que a memória é um complexo de relações entre exatidão e inexatidão.

Mais ainda: convida-nos a pensar que, ao trabalharmos com memória social na atualidade, não devemos procurar a veracidade ou não das memórias da artesã. Mais interessante do que isso é observarmos quais processos individuais e sociais são mobilizados por ela, e como ela seleciona o que deve ser enfatizado e o que deve ser apagado. Exaltado, ou pouco exaltado. Também o que deve ser dito e o que deve ser silenciado.

O interessante deste diálogo entre mãe e filho, e também do diálogo entre a assistente e o artesão, é perceber justamente a memória em movimento, no processo de construção da memória de uma pessoa que tem sido construída como uma referência cultural local, detentora de um saber fazer milenar.

Estes fragmentos de entrevistas nos auxiliam a perceber que, nesse contexto em que os artesãos e artesãs têm sido apontados como referências culturais da cidade, eles

mobilizam elementos de exatidão e inexatidão com o intuito de produzir uma narrativa sobre a história da produção do artesanato local. Em outras palavras, suas narrativas são produzidas, como observam Voigt (2017) e Rodrigues e Mélo (2018), com o intuito de produzir autoestima social, ou seja, falas que vão ao encontro de lhe legitimar socialmente para falar sobre este saber fazer: o artesanato local.

Suas narrativas, independente de trazer ou não elementos de exatidão ou inexatidão, auxiliam na própria construção deste saber fazer como uma referência cultural central para a cidade de Santana de São Francisco, ainda que não seja reconhecida pelas instituições públicas, locais ou federais.

4 CIRCULAÇÃO DO ARTESANATO DE BARRO E A PRODUÇÃO DE PEÇAS *FAKES*

Neste capítulo procuramos refletir sobre o tema da circulação do artesanato de barro de Santana de São Francisco em diferentes esferas de valor e de atribuição de significados, a partir da abordagem teórica sugerida por Appadurai (2008), sobre a vida social das coisas, e seu método de biografia dos objetos materiais.

Sobre essa perspectiva teórico-metodológica, o autor chama atenção para o fato de que,

[...] Mesmo que nossa abordagem das coisas esteja necessariamente condicionada pela ideia de que coisa não tem significados fora os que lhes conferem as transações, atribuições e motivações humanas, o problema, do ponto de vista antropológico, é que esta verdade formal não lança qualquer luz sobre a circulação das coisas no mundo concreto e histórico. Para isto remos de seguir as coisas em si mesmas, pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias. Somente pela análise destas suas trajetórias podemos interpretar as transações os cálculos humanos que dão vida às coisas (APPADURAI, 2008, p. 17).

Numa crítica à moderna constituição da produção de conhecimento científico, que coloca em lugares distintos conhecimentos do campo das ciências sociais e conhecimentos do campo das ciências naturais, o autor propõe relacionarmos estes dois campos de produção de conhecimento, estendendo a categoria humana de biografia para

pensar os objetos materiais. Isto, segundo o autor, permite que identifiquemos relações sociais por meio das esferas em que os objetos materiais circulam.

Appadurai (2008) sustenta a ideia de que é chegado o momento de voltarmos nossas atenções para os objetos materiais e o modo como eles participam e, muitas vezes, agenciam a vida social.

Esta discussão não é de todo nova, Mauss (2003), no *Ensaio sobre o Dom* já destacava que os objetos materiais carregam uma imensa carga de significado e simbolismo, agregando parte do espírito (hau), ou da força vital (mana), de seus donos. Nesse sentido, Kopytoff (2008) chama atenção ainda para o fato de que o tema das biografias dos objetos tem sido abordado já há algum tempo pela antropologia, mesmo que de forma pouco sistemática. Por exemplo, “no artigo intitulado *The genealogical method of anthropological inquiry* (O método genealógico de pesquisa antropológica), W. H. R. Rivers sugere que, ao tentar descobrir a lógica de circulação de propriedades em uma determinada sociedade, seria conveniente ao antropólogo comparar, por meio de um diagrama genealógico, as regras de herança estabelecidas pela tribo com o movimento real dos objetos desta mesma tribo, especialmente os lotes de terra, notando concretamente como eles passam de mão em mão” (KOPYTOFF, 2008: 92).

Ao relacionar estes autores, é possível observar que Appadurai (2008) parte de uma argumentação sólida de que é possível refletirmos o modo como se costuram as relações sociais a partir da biografia dos objetos e de uma ampla articulação entre conhecimentos complexos de técnicas sociais e de técnicas estéticas. Sendo as primeiras a base para se mapear as relações sociais e, as segundas, um guia para reflexão sobre o modo como determinados grupos sociais produzem seus padrões estéticos e dão forma aos seus objetos.

Reforçando este argumento de que é possível investigar as dinâmicas socioculturais por meio da vida social dos objetos, Rodrigues complementa que,

[...] assim como nós, seres humanos, os objetos que produzimos e utilizamos no dia a dia também possuem uma biografia. Esta biografia pode ser mapeada para nos auxiliar no melhor entendimento das dinâmicas socioculturais, mas também político-econômicas (RODRIGUES, 2017, p. 116).

Adotamos como princípio o argumento de que a biografia de cada objeto é feita a partir de alguma concepção prévia sobre o que deve ser focalizado. Por exemplo: aceitamos que cada pessoa tenha mais de uma biografia: psicológica, profissional,

política, familiar, econômica e assim por diante. Desse modo, os objetos materiais também têm mais de uma biografia. Por exemplo, ao observamos o artesanato de barro de Santana do São Francisco, cada peça produzida por um artesão local tem mais de uma biografia: familiar, econômica, profissional, política, etc. Nesse sentido, cada objeto circula por diferentes esferas de valores ou de significados.

É precisamente sobre essas esferas de circulação pelas quais transitam as peças de artesanato de barro que vamos tratar neste capítulo. Para nos auxiliar a refletir sobre essas diferentes esferas de circulação dos objetos a partir da proposta de Appadurai (2008), autores como Halbwachs (2006), Bourdieu (2007), De Certeau (2001), Gell (2001), Braga Júnior (2019) e Rodrigues (2017) serão fundamentais.

Por exemplo, para compreendermos o modo como os objetos adquirem status de mercadoria, o modo como lhes são atribuídos valores de mercado, e o modo como eles circulam no comércio local vamos colocar em diálogo Appadurai (2008), Halbwachs (2006) e Bourdieu (2007).

Ao argumentar sobre a importância dos objetos materiais como aportes de memória, Halbwachs (2006) propõe uma interessante reflexão para pensar o modo como estes objetos adquirem valor social, um elemento essencial que lhes confere uma biografia. Nesse sentido, os objetos são analisados como se fosse um tipo de marco temporal da memória social, que confere normalidade à nossa vida cotidiana, organizando a nossa memória e evitando um estado de doença social, ou anomia, nos termos utilizados pelo próprio autor.

Trazendo Bourdieu (2007) para esse debate, podemos argumentar, como será observado mais adiante, sobre o modo como os objetos circulam por diferentes campos, como, por exemplo, o campo da arte e do artesanato. O autor lança elementos para pensar o modo como o campo da arte erudita, pautado na escrita e no conhecimento abstrato de história da arte, se relaciona com o campo da arte popular, ou melhor, com o consumo de arte popular, caracterizada pelo autor como um saber pautado na oralidade, que tem como princípio efetivo a função prática do objeto de arte. Além, dele também trazemos para o debate De Certeau (2001), com seu argumento de que a separação entre arte erudita e arte popular é um empecilho para analisarmos o princípio basilar da produção de arte, que são os modos de fazer, fruto de apropriações e trocas culturais de diferentes campos de produção de arte, seja do campo popular, seja do campo erudito, seja por meio das transformações advindas com a urbanização e crescimento das cidades. Nesse sentido, o autor sugere que, mais importante do que medir o grau de

pureza, autenticidade de uma peça, é necessário olharmos para os modos de fazer e de produzir arte, focando nos princípios e nas lógicas locais. Por meio desta abordagem, é possível observarmos uma pluralidade de princípios estéticos e de ideologias no modo como se produz arte.

Focando nas esferas de valor artístico, é importante pontuar as contribuições de Gell (2001), sobre os sistemas de ideologias que subjazem à produção de determinados objetos como arte. Ou seja, para além das réplicas das peças, ou da autenticidade das peças, o autor propõe observarmos os modos como os grupos sociais produzem discursos sobre suas estéticas locais, sobre seus processos de categorização e classificação do que é a arte e sobre os princípios que regem e orientam aquele grupo a classificar sua produção de objetos, na qualidade de objetos de arte.

Estes autores vão nos auxiliar a pensar as diferentes esferas de circulação destes objetos: familiar, econômica, política, artística, articuladas à ideia de Braga Júnior (2019) de arte de subsistência. Ou seja, para pensar a produção de artesanato de Santana do São Francisco como uma arte de subsistência que articula em torno de si diversas relações sociais, diversas biografias e diversos sentidos.

Dito isto, convidamos o leitor para refletir estas questões por meio da produção de artesanato de Santana do São Francisco. Iniciamos o capítulo refletindo o modo como o artesanato adquire o *status* de mercadoria que conecta valor econômico e simbólico. Depois disso, focamos no tema da produção e peças *fake* de artesanato de barro, articulando questões sobre reprodução das peças, criatividade, autenticidade e identidade local.

4.1 Artesanato e mercadoria

Ao desenvolver seus estudos sobre a biografia dos objetos, Appadurai (2008) argumenta que, a partir da atribuição de significados por meio das relações sociais nas quais estão inseridos, os objetos ganham status de coisa, ou seja, passam a agregar uma gama de sentidos sociais. Ele sugere uma nova base conceitual para pensar que os objetos não são apenas influenciados por trocas econômicas, mas também por trocas simbólicas.

Através das entrevistas com os artesãos, o primeiro sentido social que o artesanato de barro adquire é o status de mercadoria, mesmo que não seja um sentido de caráter permanente. Durante o período da Pandemia da Covid-19 os artesãos deixaram claro que, mesmo impedidos de receber os seus compradores que geralmente vêm até a cidade, com carretas para comprar artesanatos de todos os artesãos da cidade de Santana do São Francisco, se sentiram frustrados e paralisados quando as suas atividades profissionais foram interrompidas. Uma narrativa muito comum é de que eles sentiam “uma espécie de tédio por ficar sem fazer nada no período da pandemia, já que ninguém entrava na cidade pelas vias terrestres e nem aquáticas”.

Durante uma entrevista com Wilson de Noé em sua olaria, enquanto ele estava produzindo suas peças, ele reflete:

Foi aqui que criei meus filhos, tenho dois filhos. Tem vários valores eu é que na mente agora [...] isso aí é uma terapia todos os dias, eu trabalho de domingo a domingo, se eu tiver encomendas, eu trabalho de domingo a domingo. Porque eu sou daquele tipo, eu tenho os meus clientes certos, porque se eles marcam a data de vir, eu entrego. Eu trabalho de noite, eu trabalho no domingo, eu trabalho a hora que for porque eu tenho que entregar a mercadora. Porque o freguês vem de longe para pegar a mercadora e chegar aqui, e não ter?

Partindo do princípio de que os objetos são promotores de relações sociais e ao mesmo tempo bases para leituras da vida social, um primeiro ponto para destacar na narrativa acima é o fato do artesanato ser encarado como uma profissão. A disciplina para com o trabalho, o senso de responsabilidade para com os prazos e as demandas dos clientes são as relações sociais possíveis de serem destacadas quando lançamos nosso olhar para a produção de artesanato em barro local.

Outro ponto que merece destaque nesta discussão é que, ao atribuir este primeiro sentido ao artesanato, ele coloca as peças de barro numa esfera de significado, a esfera econômica. O objeto, preenchido de significado pelo artesão, é alçado à categoria de mercadoria, que é adotada levando em consideração princípios econômicos básicos, como oferta e demanda. Isto fica evidente quando olhamos para seu senso de responsabilidade para cumprir os prazos da entrega das peças.

Um leitor menos atento ficaria restrito à essa discussão, argumentando que o artesanato é uma mercadoria, e que os artesãos têm um senso de economia. Mas um leitor mais atento observa que, para o artesão, o artesanato também adquire uma série de outros significados. Por exemplo, essa disciplina e cuidado para com os clientes, para além da relação econômica pautada na oferta e na demanda, também externaliza um senso de responsabilidade com a própria imagem que Wilson de Noé construiu para si, e que tem sido representada na mídia e no Museu do Homem Sergipano: de artesão, que concede entrevistas sobre a produção de artesanato local, ciente da importância cultural do artesanato para a cidade. Desse modo, o artesanato transita por esferas de significados em que são atribuídos valores de mercado, pautados em princípios básicos da economia, assim como em esferas em que são atribuídos valores simbólicos, referentes ao cultivo de boas relações sociais com seus clientes e fregueses, ou seja, as boas relações sociais com clientes e fregueses são também base para o valor do artesanato como mercadoria as quais Bourdieu (2007) denomina de capital social.

Fazendo uma associação com o tema da memória social, não podemos deixar de perceber que o trabalho com o artesanato ainda é apresentado como terapia. É importante destacarmos essa expressão terapia no seu sentido de manter a normalidade. Olhando para esta expressão com esse sentido, é possível refletirmos, assim como Halbiwachs (2006), que os objetos materiais ainda são aportes de lembranças e de memórias, que auxiliam na organização em uma rotina, possibilitando inclusive que os indivíduos e o grupo social mantenham sua saúde social, evitando um possível estado de anomia, ou seja, de doença social. Nesse sentido, os objetos ainda podem ser observados ocupando o espaço de outra esfera: a da organização social por meio da memória.

Ainda refletindo esta posição do artesanato de barro, na esfera econômica, especialmente no mundo das mercadorias, procuramos saber como funciona a atribuição dos preços de suas peças.

Sobre este tema, Joenilson, destacou que os preços de suas peças são variados. Por exemplo, quando os seus compradores vêm do estado de Sergipe, o artesanato é vendido por um preço e quando os seus compradores vêm do outro lado do rio, do Estado de Alagoas, o artesanato é vendido por outro preço. O argumento do artesão é de que:

[...] se eu vender para o comprador daqui de Sergipe mais caro eu sei que com esse valor ele vai demorar a voltar a me comprar, porque ele vai querer vender mais caro e isso vai demorar, diferente dos compradores que vão atravessar o rio que logo vão voltar para me comprar de novo.²⁷

Joenilson foi um dos artesãos que participaram da cooperativa que não deu certo na cidade. Atualmente a sede da cooperativa ainda existe, sendo um espaço em que os artesãos continuam trabalhando na produção de artesanato, mas por conta própria. Diariamente homens e mulheres se encontram nesse estabelecimento para produzir e modelar as peças de barro. Aprofundando o tema da atribuição de preços, ele explicou em mais detalhes a variação e os preços dos objetos:

Veja bem o seguinte: por que eu divido os preços? As cidades como Aracaju, eu sei o preço como vende. Arapiraca eu sei o preço que é, que revende. Maceió, eu sei o preço que revende e outras, e outras cidades que eu tenho ido eu sei [...]. Por isso que eu falo com convicção o preço que o pessoal volta, porque eu faço um precinho mais ou menos para o pessoal voltar entendeu? Porque eles sabem que eles estão ganhando dinheiro entendeu? Aí essa é a minha técnica, né? De trabalho, eu estou com vinte e cinco anos que trabalho. Tem a cidade de Penedo que eu tenho cliente ali, pertinho, né? Eu faço o meu joguinho de cintura com eles, e eles me entendem aí eles vão e me ligam, quando eu posso eu levo, quando não, eles vêm pegar levar para Penedo, entendeu? Agora tem outras cidades aqui para cima também que agora me falhou o nome né? Mas, esse é o meu jeito de lidar assim com as pessoas de não explorar porque isso não leva a nada [...].²⁸

Na fala de Joenilson é possível observar que o principal elemento mobilizado para atribuir o preço das peças é a relação com o freguês, ou seja, as relações sociais e as redes de compradores que se formam em torno dos objetos de barro. Um leitor desatento poderia argumentar que isso ilustra a falta de critérios para atribuir os preços, e que eles não seguem um padrão. Mas para um leitor mais atento, o modo como ele atribui o preço das peças abre portas para compreender as relações sociais que subjazem a venda de artesanato de barro na região.

O modo como ele atribui valor de mercado às suas peças está pautado no que Appadurai (2008) chama de conhecimentos complexos sobre a mercadoria. Como já foi dito, estes conhecimentos são pautados em dois princípios. Primeiro o princípio da técnica social, segundo, o princípio da estética. Estes princípios integram o

²⁷ Entrevista concedida em 13/ 03/ 2020.

²⁸ Entrevista concedida via whatsapp em 11/12/2020.

conhecimento do artesão relacionado ao consumo da mercadoria e também à importância do artesanato como referência cultural da cidade. Estes princípios expressam, mais uma vez, o modo como os objetos circulam em diferentes esferas de valores, no campo econômico, como também no campo simbólico.

Na fala do artesão, é possível observar que o artesanato é vendido em grande quantidade para outros revendedores, que trabalham em cidades vizinhas da Região Nordeste. Joenilson mobiliza conhecimentos complexos, pautado no princípio da técnica social, observando, classificando e analisando, primeiro, a demanda dos revendedores e a oferta de artesanato de sua olaria, mas também de toda a cidade de Santana do São Francisco; a demanda e a oferta do artesanato em barro em diferentes cidades da região Nordeste (Maceió, Penedo, Sergipe), ao mesmo tempo em que analisa a própria técnica social de atribuição e preços dos outros comerciantes de artesanato. A partir da mobilização deste conhecimento complexo das relações sociais que envolvem a produção, circulação e consumo das peças de barro, ele atribui um preço específico para cada revendedor.

No que se refere aos princípios estéticos dos objetos na qualidade de mercadorias, Joenilson esclarece seu gosto estético pela produção e pela modelagem do artesanato de barro:

Eu gosto bastante e me dedico aquilo que faço. Para mim, ele é mais que uma arte, ele não é só uma arte não, é uma vida inteira, porque para eu dizer que é só uma arte é pouco para esse tipo de trabalho que a gente faz em Santana, para dizer que é só uma arte é o dia a dia vinte e quatro horas a pessoa ligada nessa profissão. Porque quando não se está fazendo na máquina, que é o torno, outros estão pintando, outros estão assando a mercadoria [...], no dia seguinte já tem que tirar as mercadorias quentinhas do forno, e lá se vai encaixar, lá se vai separar. Então, quero dizer assim: é toda uma vida, aquele trabalho não tem dia de domingo, não tem feriado, eu mesmo, a minha sogra fala muito, né? Porque é feriado, dia santo [...], mas está na gente mesmo, está no sangue da gente mesmo de gostar de estar com a mão na massa [...]. Homem vicia demais! Olhe se você chegar assim de manhã, umas 8:00 horas [...], você sair nas ruas de Santana, você olha assim e diz: “Aquele rapaz não tomou banho não! Melado com a lama do trabalho” [...], 60% ou 70% de Santana você vê logo as mãos meladas de laminha que trabalham no artesanato, a identificação é essa, a mão melada de barro, as bermudas rabiscadas de barro sempre a laminha. Quer dizer, está no clima de Santana porque é a cidade do barro, é a cidade do artesanato então é por aí, se não estiver melado de barro não vale a pena! Eu mesmo, quando eu saio para qualquer canto, eu gosto de ir meladinho de barro: “Rapaz você vai assim? Eu vou assim” [...] não tenho porque me limpar para ir ali em um

mercadinho, se quando eu voltar vou me melar de novo, então, eu vou assim [...]. As críticas ne? [...]”²⁹.

Apesar de não aprofundar sua narrativa nos motivos estéticos que guiam a confecção das peças, a fala de Joenilson evidencia que, para além da importância econômica, o artesanato de barro tem uma grande importância social, cultural e histórica para a cidade.

Para ele, o artesanato não é apenas uma mercadoria, com valor agregado a partir das relações sociais entre os comerciantes e os fregueses, também não é apenas uma arte de fazer, mobiliada por interesses de distinção. O artesanato é um estilo de vida. É possível argumentar que a produção de artesanato é um fato social total maussiano, no sentido de agregar diversas instituições sociais, como por exemplo, política, religião, gastronomia, as relações com a paisagem, especialmente o Rio São Francisco, que fornece o barro e também conecta as cidades vizinhas, compradoras das peças.

Seguindo a argumentação de autores como Appadurai (2008) e Rodrigues (2017) é possível observar que as peças de artesanato são documentos, que permitem ao antropólogo identificar e interpretar relações sociais das mais diversas. Além disso, permite ao antropólogo identificar relações sociais de caráter econômico, de reciprocidade, permite também realizar uma leitura não só dos indivíduos em interação social, como de suas histórias de vida com a cidade, com a região na qual esta se localiza.

Um ponto destacado pelos nossos interlocutores é o fato de que, à medida em que o artesanato vai sendo transportado de cidade em cidade, o preço das peças passa a ser modificado. Por exemplo, quando o artesanato em barro sai da cidade de Santana do São Francisco e entra em circulação em lugares como rodoviárias e aeroportos, o preço tende a aumentar significativamente. Segundo a análise do artesão Valdemiro,

[...] a gente chega lá naquela pedra em Carrapicho, é porque a gente parou de fazer agora, mas uma peça hoje em Carrapicho [...], aquelas peças importantes, são peças caríssimas, são peças caras, tem peças ali que você compra a 50,00 contos e lá em Maceió, Recife ou Feira de Santana/ BA, Salvador, ela custa 150,00 ou 200,00 contos, o valor varia. A mercadoria de

²⁹ Entrevista concedida no dia 17/06/2021.

barro, por pequena de seja, se você chegar em Carrapicho, essa peça aqui é 5,00 reais, aí você chega em Maceió é 15,00, 20,00, e olhe lá, e na rodoviária é que é caro, agora nunca mais eu fui em Rodoviária e no Aeroporto é que é mais caro ainda. Eu saía daqui e vendia em Benedito Bentes, na Bomba do Gonzaga, Jacintinho, lá na Levada eu vendia, o feche de artesanatos em Maceió é lá na Levada que tinha muitas bancas, eu saía com as mercadorias e vendia nas feiras”³⁰.

Um ponto importante de ser notado é a relação que existe entre o artesanato de barro na qualidade de mercadoria, as cidades turísticas e o seu preço. Quando olhamos para as políticas de patrimônio cultural, seguindo o argumento de Rodrigues (2017), é possível observar que elementos culturais como a produção de artesanato da cidade são geralmente utilizados como recurso para o setor turístico. A fala de Wilson expressa justamente este argumento, de que os lugares turísticos agregam outro valor de mercado às peças. Este valor é fruto da propaganda do poder público e privado, do setor de turismo, como também das estratégias dos próprios comerciantes de artesanato de barro, para enfatizar a autenticidade das peças produzidas nas olarias do Nordeste do Brasil, especialmente exportada de uma cidade às margens do rio São Francisco.

Todas estas estratégias sociais estão por trás da atribuição de valor de mercado às peças e, logo, na atribuição do preço de cada objeto de barro produzido nas olarias do município.

Ainda sobre a atribuição de preços às peças, Wilson de Noé aborda um pouco a questão:

“O preços são variados, as minhas mercadorias eu entrego tudo aqui, eu não saio daqui, para entregar as minhas mercadorias não, as minhas peças são mais caras, bom [...], caras não! Eu quem dou valor às minhas peças. Até os meus clientes chegam aqui e dizem: rapaz as suas peças são as mais caras! Mas eu digo: olhe a qualidade de uma para a outra[...]. Porque eu mesmo faço tudo, dou o acabamento, eu mesmo sou quem faço isso. Aí minhas peças têm qualidade, é o que eu falo para eles. Quando é atravessador já vai aumentando o valor, eles vêm de caminhão de carreta[...]. Às vezes, os preços aqui em Sergipe são mais caros do que daqui para Alagoas, dependendo da região, né? A cidade que tem mais recurso e vem aqui direto é a cidade de Minas Gerais e o estado da Bahia; são os que mais compram mais mercadorias aqui em Santana ³¹” [...].

³⁰ Entrevista concedida no dia 11/05/2021.

³¹ Entrevista concedida no dia 19/11/2020.

A fala do artesão apresenta um dado interessante: o modo como ele atribui preço é definido pelo fato dele ser o único a realizar todas as fases da produção de uma peça. Desde a produção inicial até o acabamento final. Isso confere às peças, segundo Wilson de Noé, um maior valor econômico, no sentido, de compensar todo o trabalho em diferentes esferas de produção do artesanato.



Imagem 07: Fruteira. Acervo Pessoal: Silva, Valdineide. Foto: em 21/06/2019.

Ao olharmos a peça produzida por Wilson na imagem acima, é possível observar os detalhes do acabamento, e os motivos com detalhes em flores. Segundo o artesão todos estes detalhes são trabalhados por ele, o que, ainda segundo o artesão, confere uma identidade para a peça.

Já para Valdemiro, o preço é atribuindo seguindo critérios como a sua marca nas peças. Segundo ele, o artesanato

[...] é o trabalho para quem não tem outra profissão, eu mesmo nunca quis outra profissão a não ser trabalhar no artesanato, porque quando eu estava lá em Carrapicho [...], eu vou com a mulher para lá, e nós fazemos cinquenta ou sessenta galinhas por semana, dá um troco mais ou menos razoável e outra profissão não tem que dê esse dinheiro, hoje em dia mesmo emprego só na prefeitura, os trabalhos hoje são poucos só o comércio, então o serviço que dá resultado para mim é a olaria, é o artesanato [...] para mim é uma arte que pouca gente faz, pouca gente trabalha, e eu tenho esse orgulho comigo de trabalhar em artesanato. Porque aqui o povo peleja, os índios daqui pelejam para trabalhar em artesanato, mas nunca conseguiam, e eu ficava tão satisfeito com aquilo ali, os índios Xocós [...], porque eu fazia e ninguém sabia fazer, se batia para aprender e hoje acho que ainda tem gente que se bate para fazer, para aprender. Teve gente que comprou o torno, colocou no terreno deles para aprender e não conseguiu, aí abandonou o material, o torno que faz as peças deixou para lá porque não conseguiu aprender o artesanato, então com isso eu me orgulho³².

No fragmento de entrevista acima é possível observar que Valdemiro encara o artesanato como uma profissão. Ele reconhece as dificuldades de ser um profissional autônomo, mas tendo o artesanato como fonte de renda, dedicou-se inteiramente à sua produção. Dentro das suas condições de possibilidade, ele produz um número de peças semanais visando atender a demanda dos seus fregueses. Apesar de não ter entrado em detalhes sobre os motivos estéticos de suas peças, ele destaca que dentro de seu grupo, os Kariri-Xocós de Sergipe, ele é um dos poucos, senão o único, que detém este saber fazer. Inspirados no argumento de Appadurai (2008) e Bourdieu (2007) é possível observar que ele utiliza uma série de conhecimentos complexos sobre a produção do artesanato de barro como mercadoria, como, por exemplo, princípios sociais de distinção.

Já para Maria José, o artesanato tem, além do valor econômico, um valor simbólico:

Ele para mim é uma terapia, no dia que eu não venho aqui, que eu viajo, eu fico agoniada. Meu marido me critica porque diz que eu sou viciada em trabalho, mas não é viciada é porque eu gosto e se eu tivesse mais tempo, mais coisas eu faria mais na área da arte, porque eu gosto de pintar, eu gosto de bordar, eu gosto de fazer alguma coisa no barro, mas eu prefiro mais a pintura, eu faço cursos na área da pintura, vou modificando.³³ [...].

Para a artesã, o cuidado estético com a confecção das peças fica evidente. Mesmo que ela não aborde, assim como nosso interlocutor anterior, os princípios estéticos que guiam a confecção de suas peças, ela reconhece o potencial artístico que as peças têm. Nesse sentido, é possível refletir que há um interesse da minha interlocutora em se especializar neste campo para conferir às suas peças elementos que possam qualifica-las como obras de arte.

É importante notar que o artesanato de barro adquire para ela um valor terapêutico, no sentido de colocá-la em contato com pessoas, tanto as que estão diretamente na produção do artesanato, como as que também estão envolvidas

³² Entrevista concedida no dia 12/05/2021 na Aldeia Kariri-Xocó.

³³ Entrevista concedida em sua loja de estoque no dia 21/ 11/2020.

indiretamente. Isso reforça o argumento de Appadurai (2008), de que os objetos, no caso do nosso estudo, o artesanato de barro, são excelentes referentes empíricos para se analisar as relações sociais, os sentidos que costumam as associações entre pessoas, grupos e diferentes agentes comerciais.

Uma reflexão também que poderia se abrir a partir da fala da minha interlocutora trata mais especificamente das esferas de circulação dos objetos entre o campo da arte e o campo do artesanato. Sobre esta discussão, é interessante ressaltar, assim como Bourdieu (2007), que estes campos já foram tratados de modo distinto, estando o campo da arte geralmente relacionado ao campo das estéticas eruditas, em que conhecimento sobre história da arte vai treinar o senso estético para o consumo de arte, e o segundo para os modos de atribuição e sentido característicos do saber popular, mais pautado na oralidade, no que se refere à assimilação estética dos saberes e fazeres locais, e senso estético voltado para a utilidade imediata das peças.

Na atualidade, Bourdieu (2007), juntamente com De Certeau (2001), propõem que estes campos sejam tratados de modo relacional, procurando focar não no modo como estes campos se distinguem, mas sim no modo como eles se relacionam, dando atenção, por exemplo, ao modo como esses diferentes campos, arte e artesanato, se relacionam, e como os grupos sociais se apropriam de elementos estéticos destes diferentes campos. Olhando para nosso objeto de estudo, estes autores permitem observar como este campo do saber popular, o artesanato em barro da cidade de Santana de São Francisco, também se utiliza de conhecimentos estéticos do campo da arte para produzir suas peças, assim como para agregar mais valor de mercado à suas peças.

Esta discussão sobre a relação entre estes dois campos de produção de estéticas, arte e artesanato, também pode ser encontrada em Gell (2001), especialmente na sua análise sobre os sistemas de ideologias, como já dito algumas linhas atrás. Sobre este tema, o fragmento abaixo do artesão Caco pode nos auxiliar a lançar algumas reflexões:

Para mim é muita coisa, porque antes disso aqui eu trabalhava para os outros aí eu me dediquei, e hoje estou trabalhando para mim e gosto do meu trabalho com certeza! Gosto assim, porque cada dia que se passa eu faço coisas diferentes e o pessoal gosta e para mim isso é uma felicidade, aí é que eu gosto mesmo. O artesão é assim, quanto mais a gente faz coisas diferentes, mais coisas a gente gosta de fazer, assim [...], essas coisas difíceis, quanto mais eu quebro a cabeça, enquanto eu não fizer, eu não sossego. Todos os

artesãos são insistentes com certeza[...], ele tanto faz manual quanto naquela roda que se chama torno. Aí, se não sair perfeito, o artesão desmancha e faz de novo, até acertar [...]³⁴.

Este relato ilustra as categorias locais utilizadas pelos artesãos para atribuir sentido à produção de artesanato. As categorias que destaco a partir de sua fala são: “coisas diferentes”, “coisas difíceis” e “insistência”. Elas permitem observar o modo como se constrói o “sistema de ideologias” (GELL, 2001) dos artesãos a respeito da arte. Elas ilustram o conjunto de valores locais para classificar o modo como eles produzem o artesanato de barro, ou seja, o grau de criatividade, na medida em que eles inovam na produção de peças diferentes, também o grau de complexidade e dificuldade que eles encaram no seu processo de produção e a insistência, ou grau de dedicação à produção de uma peça. Estas categorias podem ser sintetizadas em uma única categoria: criatividade. A criatividade e o senso prático de utilização das peças são as categorias que fundamentam o senso estético das peças. Isso nos permite refletir, assim como Gell (2001), que existe uma pluralidade de ideologias e de princípios que guiam a atribuição de significado ao artesanato local, em outras palavras, existe uma pluralidade de formas locais de atribuição de sentido ao artesanato, à arte e à estética das peças.

4.2 O artesanato e a produção de peças *fake*

Até aqui observamos que o artesanato circula por diferentes esferas de significados: são tratados como mercadorias, no sentido de que são um bem material que garante a renda de toda uma cadeia de trabalhadores, são tratados como objetos terapêuticos, como objetos de arte.

Agora vamos aprofundar um pouco esta dimensão do artesanato de barro. Trazendo Braga Júnior (2019) para dialogar com Appadurai (2008), Gell (2001), Bourdieu (2007) e De Certeau (2001), é possível observar que o artesanato de barro está entre a mercadoria e a arte local, ou seja, uma “arte de subsistência” (BRAGA JÚNIOR, 2019).

³⁴ Entrevista concedida em sua Olaria no dia 19/06/2021.

Trazendo mais especificamente De Certeau (2001) para este diálogo, o artesanato em barro não deve ser pensado a partir do princípio da pureza e da autenticidade de elementos estéticos, mas sim como um saber fazer relacional, que cria em cima das condições de possibilidades oferecidas socialmente, em outras palavras, é possível refletir que a produção de artesanato é fruto da fusão entre saberes locais e outros saberes compartilhados por meio de oficinas de pintura, ou mesmo por meio das redes sociais digitais.

Sobre esta fusão, chama atenção as narrativas de que os artesãos, principalmente as mulheres, têm levado em consideração as redes sociais como o *Youtube*, para dar vazão à sua criatividade no acabamento ou decoração das peças. A partir disso, elas lançam as peças no mercado de compra e venda de artesanato para sentirem a aprovação dos fregueses.

A cópia de objetos é um tema recorrente nos estudos de história da arte (RODRIGUES, 2017), e podem em até nada diminuir o valor das peças, se consideramos a argumentação De Certeau (2001). O importante para esta dissertação é adotarmos como princípio a ideia de os objetos materializam as relações sociais de uma cultura em determinado local (APPADURAI, 2008; BRAGA JÚNIOR 2019). Isso nos permite abrir portas para refletirmos sobre a representação de diferentes sociabilidades a partir dos motivos que são utilizados nas confecções das peças. Em outras palavras, o que importa aqui são os diferentes imaginários e a pluralidade de estéticas que subjazem à produção do artesanato em diferentes contextos.

Através das falas dos artesãos de Santana do São Francisco, é possível observar que há uma admiração, entre eles, para com o trabalho dos colegas envolvidos na produção e modelagem do artesanato de barro, especialmente quando surgem novos motivos estéticos nas peças produzidas localmente.

Entretanto, há alguns tabus, ou seja, algumas regras que estruturam a produção de artesanato local e os limites da cópia das peças dentro da própria cidade. Estes limites são traçados a partir de um controle social sobre a desvalorização econômica das peças. Por exemplo, quando os artesãos criam determinadas peças e estipulam um valor de mercado local, há um controle para que outro artesão não faça uma cópia da peça por encomenda em um valor abaixo do preço original da peça. Isso gera um mal estar entre

os colegas artesãos da cidade. Para estabelecer este controle os artesãos evocam, entre eles, a Lei de Direitos Autorais, Lei n. 9610 de fevereiro de 1998.

Sobre este assunto, apresento, agora, algumas narrativas para lançarmos luz ao tema das peças *fakes* e o modo como os artesãos estabelecem mecanismos de controle locais. Wellington de Noé, por exemplo, argumenta que:

O artesão de argila é ciumento, quer dizer ele nem é [...], a inveja é tão grosseira, eu digo assim [...], eu nem sei como classificar, por exemplo, se Wilson faz essa peça aqui, a minha maldade é tão grande que o cliente quando vai comprar a ele ao invés de comprar a ele tira as fotos para outros artesãos fazerem. Aí a peça de Wilson era para ir 100 pecinhas dessas por 130,00 reais, porque 30,00 é do taxi, mas eu não tive tempo[...], é feita por outro artesão por um preço mais baixo. Porque quando a dele começa a vender já começa a outra pessoa a fazer as peças e, por exemplo, as dele é 1,30 a do outro vai para 0,30 centavos entendeu? Aí quem vem de Maceió [...], você sem entender vem aqui, sem saber se a peça tem qualidade ou não, aí compra de qualquer jeito entendeu? Chega lá no mercado desmancha porque a peça dele é bem queimada não tem nada cru lá dentro, e as outras peças de Carrapicho são queimada de qualquer jeito. O turista, o lojista vem de fora e não tem respeito por eles mesmos [...], você comprando as peças com um tempo assim danifica [...], você não compra nunca mais em Carrapicho porque não trabalham direito. Você não compra nunca mais naquela loja porque pensa que é de Wilson, porque não entende ela direito, é complicado trabalhar em Carrapicho, [...]. Tem compradores da feira logística da Torre de Brasília que compram aqui hoje e nem me conhecem porque foi através da minha pessoa que eles compram mercadorias hoje aqui. Eu fui para Brasília e levei artesanatos de todo mundo aqui com os nomes de todo mundo. Foi uma feira com a comemoração dos 10 anos do SEBRAE, aí levei as peças de Wilson e coloquei o nome e o telefone de todo mundo. Tem certos clientes que me dão até náuseas quando eu vejo eles. Tem uma carreta, ele começou com um caminhão fretando, depois a carreta. Ele não respeita o seu fornecedor, o artesão. Ele quando começa [...], você abre as portas para ele e ele deixa você, ele não sabe dizer: olha bicho tem outro artesão, ele disse que vai fazer outro preço pelo menos. Para ver se o cara baixa o preço um pouquinho [...], não vem dar uma satisfação fica pulando de galho em galho, e a turma vendendo para uma pessoa dessa. Há três meses eu estava levando o barro para Maceió, aí estava ele e a esposa, aí ele disse: rapaz você ficou mal de mim foi? [...] eu, de mal de você? Simplesmente eu não gosto do seu comportamento como você age com as pessoas de Carrapicho, mas dê pelo menos uma satisfação quando você vai deixar de comprar ao pessoal de Carrapicho: “Eu achei um artesão melhor que ele baixou o preço, assim [...], assado [...]”. Se a pessoa não tiver condições de baixar o preço, dê ao menos uma satisfação [...]”³⁵.

Este relato aponta para uma desconfiança para a produção de peças *fake*. Eu mesma, quando da minha entrada em campo, tive de lidar com a desconfiança dos artesãos com quem eu estava travando um contato inicial, justamente por causa das fotografias que eu fazia das peças, como parte do material de pesquisa.

³⁵ Entrevista concedida em 19/11/2020.

No relato acima fica claro, mais uma vez, a preocupação dos artesãos com a identidade de suas peças. Apesar do material ser produzido, muitas vezes, em escala comercial, claro, de acordo com as condições de cada olaria, existe no conhecimento local o reconhecimento de elementos que conferem identidades às peças (BRAGA JÚNIOR, 2019).

Fica claro, ainda no relato acima, o modo como eles estabelecem controle sobre os comerciantes que vêm de outras cidades, fotografam as peças e levam para outros artesãos reproduzirem; ou seja, os artesãos de Santana do São Francisco deixam de fazer comércio com quem é pego fazendo esta prática de reprodução de peças. É interessante notar, a partir do trecho acima, que, muitas vezes, são os próprios comerciantes que corrompem outros artesãos a reproduzirem as peças em larga escala cobrando preços menores do que os estipulados pelo primeiro criador das peças.

Quando este arranjo de produção de cópias de artesanato em outra cidade é feito, uma cadeia de trabalhadores de Santana do São Francisco deixa de tirar lucro da produção do artesanato de barro, como por exemplo, os carroceiros, que tiram o barro dos barreiros e levam até as olarias, os carroceiros que transportam lenha das terras da fábrica de tecidos Peixoto Gonçalves³⁶ também os que atuam propriamente nas “pisas de barro”, ou seja, os chamados preparadores de barro que trabalham nos barreiros com a irrigação e preparação do barro.

O que preocupa os artesãos locais é a desvalorização do seu trabalho decorrente da produção de peças *fake*. Isso é possível de observar na narrativa tratada anteriormente, especialmente quando o artesão faz referência à produção das cópias de modo mais rápido do que o necessário, acarretando problemas na secagem do barro das peças e a posterior quebra delas. Como uma tática local para lidar com o problema os artesãos da cidade de Santana recorrem à Lei de Direitos Autorais, como foi dito algumas linhas atrás.

Como o exemplo de Wilson de Noé, que registrou as suas peças em cartório para não serem copiadas. Nas palavras do nosso interlocutor,

[...] Eu tenho peças que são carimbadas, com o meu nome e telefone, e eu não tenho problema com os meus compradores. Tem pessoas aqui que

³⁶ Empresa de tecelagem de fios e algodão na fabricação de tecidos, localizada na rodovia entre as cidades de Neópolis e Santana do São Francisco/ SE.

carimbam as suas peças [...] porque essa peça eu registrei ela, sabe? Foi uma invenção minha, eu fui no cartório e registrei, entendeu? Aí as pessoas aqui me respeitam, entendeu? Aí, não copiam as minhas peças, as fruteiras [...]. É um tipo de registro que não pode copiar as peças e foi pago no valor X de reais. Eu mesmo tive a ideia de ir ao cartório e registrar, porque já teve pessoas aqui que já foram no cartório e registraram as suas mercadorias. Porque aqui as mercadorias que eu inventava, aí os outros todos copiavam, aí veio na mente fazer isso!³⁷

Ainda sobre este tema dos direitos autorais de suas peças, outros artesãos também refletem sobre o tema. Nina, por exemplo, relembra:

[...] A minha mãe me mandou muitas vezes colocar o nome, mas eu nunca coloquei. A minha mãe muitas vezes colocava o nome dela no fundo dos artesanatos, aí ela colocava o nome dela, mas é tanta galinha para colocar o nome [...]³⁸.

Já Valdemiro apresenta um argumento diferente sobre o registro das peças de artesanato em cartório:

Registrar em cartório não, uma que eu não vivo direto em Carrapicho [...], temos vizinhos lá que registraram em cartório, e outra que eu não sou profissional com peças grandes, quem é, é o meu filho, Valdemiro Filho. É uma ilusão registrar as peças de barro em cartório, uma porque se eles não quiserem fazer as cópias das peças [...], meu filho Miro não copia, mas se quiser copia aqui [...], não fazem para eles verem em Carrapicho, mas faz aqui, agora lá registrado em Carrapicho não. Agora ninguém faz as galinhas dela, do jeito dela. Ninguém trabalha igual, a técnica é só dela, a louça que ele faz é só a dele. [...], A mãe dela, dona Cristina, fazia galinha, mas não é a galinha que minha esposa faz, e nem ela faz a galinha da mãe, e nem a mãe fazia a galinha dela. E a artesã Nina disse que a sua mãe dizia o seguinte: a minha mãe dizia que as minhas galinhas estavam mais bonitas do que as dela olha! A mãe dizia de vez em quando [...], quando estava com aquelas paixões: “as galinhas da minha filha estão mais bonitas do que as minhas! O artesanato alguém copia, mas não faz, e é por isso que eu tenho tanto orgulho de fazer artesanato, tanto orgulho de trabalhar com artesanato que aprendi a fazer as peças menores, por que as peças maiores [...], porque como artesão subir no torno não é fazer qualquer peça não, não é o meu forte não³⁹

Sobre esta dinâmica de compartilhamento de motivos e estéticas narrada acima por Valdemiro, talvez seja interessante observarmos de perto os diferentes estilos a

³⁷ Entrevista concedida em sua olaria no dia 19/11/2020.

³⁸ Entrevista concedida na Aldeia dos índios na cidade de Porto Real de Colégio/ Alagoas, no dia 12/05/2021.

³⁹ Idem

partir da produção de galinhas de barro, por parte de Cristina, já falecida, e de sua filha Nina

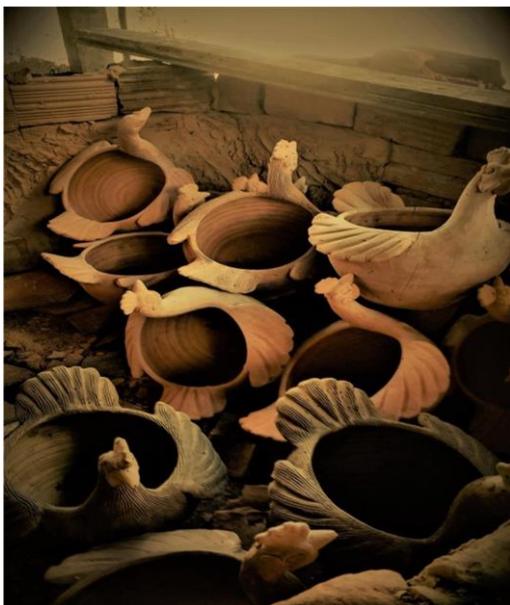


Imagem 08: Galinhas confeccionadas por Nina.
Fonte: Acervo da Autora



Imagem 09: Galinhas confeccionadas por dona Cristina.
Fonte: Acervo da Autora

Para a maioria dos artesãos copiar as peças dos outros colegas de profissão se tornou um problema. Ao mesmo tempo, é possível perceber que existe entre eles, os artesão de Santana do São Francisco, um entendimento de que é necessária a manutenção de modelos, mesmo com a incorporação de novos temas para construir objetos, inclusive os apreendidos por meio de videoaulas no *Youtube*, para além do domínio das técnicas ou das descobertas individuais. Esta repetição de modelos entre os artesãos locais é base de criação técnica da produção de artesanato local. A importância em registrar e demarcar no nome em uma peça, para além de demarcar uma identidade individual, representa uma marca da identidade do artesanato da cidade como um todo, ainda servindo como um tipo de precaução contra possíveis comerciantes de reproduzirem as peças com má qualidade e a culpa recair nos artesãos locais.

Assim, o problema das peças *fake* não está relacionado apenas à regulação dos preços e à manutenção no mercado interno de produção e venda de cerâmica na cidade, mas também da própria constituição da identidade das peças e da identidade da

cerâmica Carrapicho. Nesse sentido, uma questão interessante seria: como os direitos autorais individuais de saberes e fazeres coletivos se configuram?

Tentando lançar luz a essa questão, existem motivos e técnicas que são marcas de alguns artesãos da cidade. Quando perguntado sobre essa reprodução de peças, o artesão Valdemiro filho (Mirinho) filho do casal de artesãos Nina e Valdemiro (pai) que também é artesão, o mesmo destaca que,

[...] Mas se for barrar quem não copia? [...] tem bobeiros em Carrapicho, oficial não, mas bobeiros sim, peças mal feitas, e aqueles vizinhos da gente vendem, mas eu não faço questão de copiar. Você pode não entender, mas pegue um conjunto bem feito e pegue os conjuntos de uns de Carrapicho, aí você vai ver quem é o bem feito, o bem acabado, né? Aí um homem daquele diz que é oficial [...], oficial? Tá ganhando dinheiro, vive disso, disso só não vive da pesca, porque se fosse viver só de louça tava lascado, vive da pesca, mas em fazer negócio de louça bem feita não [...]. Eu nunca trabalhei na correria não, não confio na correria não, não funciona o negócio, faço um pouco ligeiro, senão sai mal feito de mais e não da regue não [...] ⁴⁰.

A artesã e risqueira Nice também confirma a mesma percepção acima, entre o profissional que cria o artesanato e faz as peças específicas, e os profissionais que copiam as peças dos outros, enfatizando que:

[...] Eu não gosto não, eu acho isso uma coisa muito chata, teve gente que já foi até a minha cerâmica mesmo para ver, tá entendendo? Para fazer mas não conseguiu não, entendeu? Porque cada um tem o seu jeito de fazer [...] Porque a gente colocando essas rosas assim fica mais caro e a peça lisa fica mais barata e a gente colocando esse trabalho tem mais saída. Quando eu coloco é porque nem todo mundo sabe colocar e nem todo mundo sabe fazer [...] já tiraram fotos, já peguei assim tirando fotos aqui. Aí fica dizendo que vai mandar para outros clientes, mas foi para fazer e não conseguiram não [...] ⁴¹

Nas palavras de Nice, para as pessoas que atuam com campo de produção, compra e venda de artesanato, há como se distinguir as peças originais das peças *fake*, especialmente entre os artesãos de Santana do São Francisco. Nas palavras dela é

⁴⁰ Entrevista concedida na Aldeia dos índios na cidade de Porto Real de Colégio/ Alagoas, no dia 12/05/2021.

⁴¹ Entrevista concedida em seu Box no Centro Cultural em 18/06/2021.

possível observar o jogo relacional que costura a identidade individual na produção de artesanato à identidade da Cerâmica de Carrapicho.

É interessante notar que existe um esforço de alguns artesãos em produzirem novas formas e motivos estéticos para suas peças. Segundo Marisa,

[...] aí chega os outros, gostou porque foi bem trabalhado, aí vai fazer, mas não copiar, porque ninguém faz nada igual [...]. Você pode, eu posso dar um parecer, mas não igual. Mas aqui eu faço quase igual e tem gente aqui que faz quase igual e baixa o valor e isso me entristece, baixar o valor do produto. E o pessoal que conhece uma arte vai procurar você, porque você é quem principiou e utilizou tudo direitinho nos conformes, mas eu que copiei você e você que fez uma ou duas peças é sua capacidade de fazer a coisa certa como todo mundo. Eu faço logo uma carrada e vendo a peça por 50,00 reais, aí o outro: “eu vou é vender por 20,00 reais[...]”. Aí a gente vive é numa luta constante querendo colocar na mente das pessoas o trabalho das pessoas que não se dão conta. Olha, chegou um carro com um monte de louças, aquele monte de dinheiro[...], você trabalhou de graça? Você se sacrificou de graça? Sabe todo o seu trabalho foi em vão, e aquele dinheiro só deu para empregar no barro, na lenha e na matéria prima que isso você não faz mas os pincéis como se diz o ditado “você pode forjar” [...], eu via aquele pessoal que pegava aqueles rabos de cavalo cortava e fazia o pincel. Hoje em dia você não tem mais aquela mentalidade de fazer essas coisas, porque você vai ali e compra essas coisas, então, todo o dinheiro que aquela pessoa fez foi lançado e o seu trabalho ficou, porque vendeu. Eu participei de uma feira lá em Aracaju, financiado pelo Sebrae e pela Codevasf, então foi muita gente e eu gostava de ir até porque você trabalha aqui o ano todo né? E quando tem, são três dias, às vezes quando a gente ia para essas feiras aqui, o bom senso caía em si [...]. Bom, não vamos pegar a peça que está sendo vendida em Santana por 6,00 reais, vamos vender por 10,00 reais para poder valer a pena, porque a gente precisa para comprar comida e outras coisa e tal, né? Então a gente precisa disso e trazer o lucro para cá, né?[..]⁴²

A legitimação entre os artesãos envolve uma disputa por autoria e primazia sobre determinadas peças, ou estéticas de determinado artesanato de barro. Nesse sentido, inovação não estaria relacionada apenas à novidade, mas também com a transformação própria das peças pelos outros artesãos, com base em seus estilos e técnicas próprias. Assim como observa De Certeau (2001), nas suas artes de fazer, o artesanato surge como um saber fazer que se apropria de diferentes elementos, por meio, inclusive, das redes sociais, e recriam em cima deles, fazendo emergir uma peça única, fruto da criatividade local.

⁴² Entrevista em sua olaria no dia 20/11/2021.

Colocando De Certeau (2001) em diálogo com Braga Júnior (2019), o importante não está na ideia de autenticidade em si, mas na mudança, na transformação das peças por meio desse jogo de assimilação de procedimentos estéticos e técnicas universais juntamente com as técnicas locais, acumuladas e passadas de família em família, ou mesmo por meios de outros tipos de relações sociais locais.

Nesse sentido, a artesão ainda destaca que não tem intenção de registrar suas peças porque “a vida passa tão rápido e porque não passar os meus conhecimentos para os outros” [...] “eu só não queria que esses outros baixassem os preços das peças, pois é como desvalorizar o meu trabalho e criatividade”.

Outro problema que emerge desta discussão sobre as peças *fake* está relacionado ao atendimento das vendas em atacado e ao anonimato da maioria dos artesãos da cidade. Segundo Palula,

O nosso foco é trabalhar e fazer as nossas vendas. Se alguém quiser sujar o nome, né? Problema de quem quer forjar o próprio nome. A gente coloca o nosso nome aqui, mas problema de quem quer colocar o nome dele para lá, então, nós vendemos a ele aqui, lá eles fazem o que querem tá entendendo? Se eu pego essa peça e vendo a você, e aí você diz que foi você quem fez, você forja que a fábrica é sua desse jeito, e faz o comércio dele lá. [...], chega aqui, aí você fabrica mais e faz para aquela pessoa e a pessoa faz o que quer. Quase todo mundo aqui é assim e o nome da gente fica preso, né? Muitos são assim e outros quando querem divulgar com a pessoa faz a reportagem como o meu nome que nunca foi divulgado, o de várias pessoas já foram aqui, mas eu nunca tive esse interesse de estar divulgando não, e também não tenho condições de fabricar muito e o que eu faço é o básico para sobreviver [...]⁴³

A partir desta fala surge outra questão: o problema com a intensa reprodutibilidade das peças e também com a apropriação indevida das peças que não são registradas e assinadas. Alguns artesãos encaram com naturalidade essa compra de peças em atacado e o modo como elas são apresentadas em mercados de artesanatos externos, em outras cidades, como é possível observar na narrativa do artesão Caco abaixo:

⁴³ Entrevista concedida em sua olaria em 21/06/2021.

Não tenho problema com isso não, se eu trabalho com isso aqui, os meus amigos também trabalham, aí se chegar alguém aqui e eu não tenho, aí ele chega e vai para o outro. Nós não assinamos não, nada, nada [...]. Para você ver, nós vendemos aqui em Penedo/AL, lá tem três mercados, e se você chegar lá, qualquer peça dessas aqui, eles colocam lá: Lembrança de Penedo mas ninguém se incomoda [...] Aracaju a mesma coisa: Lembrança de Aracaju. E isso não é ruim não? É! Porque é a gente quem faz e quem está pegando a fama é Penedo e Aracaju. Aí tem gente que não pergunta de onde venho, aí tem uns que tem curiosidade demais aí pergunta de onde venho? Onde é a fábrica, mas tem pessoas que compram e vão embora. Porque tem turistas ali, agora não por causa dessa doença, que chegam diretamente nos mercados e eles não procuram quem fabrica e nem informam porque se chegar aqui compram mais barato, e também querem ver fazendo o artesanato”.⁴⁴

Apesar de não assinar as peças ele se sente incomodado quando o tema é o reconhecimento à identidade coletiva da cerâmica de Carrapicho, que ao sair da cidade e ir para outros mercados, é apropriada pelo comércio local como estratégia de vender lembranças para os turistas. É interessante notar, assim como Appadurai (2008), que, no caso da cerâmica Carrapicho, ela pode ser apropriada como mercadoria para agregar valores simbólicos diferentes de acordo com as demandas de cada cidade em que a cerâmica é comercializada.

Essa relação com os comerciantes que vêm de outras cidades é bastante conflituosa e envolve uma série de táticas de convencimento, mas também de controle sobre a venda e a comercialização das peças. Segundo Wellington,

Tem um senhor que tem uma loja em uma cidade próxima daqui, e fica mentido dizendo que Wilson já morreu e dizendo: olhe só tem essa peça dele aqui viu! É para valorizar mais ainda do que as peças dos outros, só que ele é muito mentiroso, aí o pessoal vê as outras peças e diz: mas não é daquele fulano que já morreu? É que ele tinha um estoque e o irmão dele começou! É engraçado aqui em Carrapicho, tem muitas histórias aqui, tem um monte de morto eu sou morto também [...]. Quando foi um dia na loja desse velho, a mulher foi comprar uma bomba para fonte, aí era o meu castelo, mas aí quando o motorista dela entrou aí disse: Oxente! E essa peça aqui? O senhor não disse que ele morreu? Olhe o artesão aqui, a peça não é igual? Aí o velho disse: a peça é idêntica, mas o artesão é esse aqui (outro artesão), as peças são tudo igual. Aí ele disse: Mas o velho vendeu muito caro, ele vendeu a peça a essa senhora a 500,00 reais, e na loja de aquários tava por 80,00 reais [...], aí a mulher disse: eu vou lá devolver, aí o rapaz disse: não vá não que o velho é brabo [...].⁴⁵

⁴⁴ Entrevista concedida em sua olaria em 19/06/2021.

⁴⁵ Entrevista concedida em sua olaria em 19/11/2020.

Segundo Braga Junior (2019), esses compradores são conhecidos como os “marchand” pelo fato de descobrirem os artesãos. No entanto, há uma relação bastante desigual entre os comerciantes e os artesãos, pois alguns comerciantes não querem que os seus fregueses saibam quem são os artesãos de Santana do São Francisco. Além disso, as técnicas de valoração empregadas por eles para valorizar as peças e obter maior lucro, muitas vezes são fundamentadas em interesses escusos, como no exemplo acima, em que um comerciante se utiliza de mentiras sobre a morte de um dos artesãos, para agregar maior valor às peças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objetivo desta dissertação de mestrado foi analisar a produção de artesanato da cidade de Santana do São Francisco, localizada no Estado de Sergipe, Brasil. Procuramos refletir sobre os processos antropológicos e sociais mobilizados pelos artesãos da cidade na construção de uma memória social, sobre a produção de artesanato de barro local. Além disso, procuramos refletir sobre o modo como a memória social da produção de artesanato da cidade auxilia na compreensão da produção de referências culturais da cidade. Por fim, analisamos os diferentes significados atribuídos aos objetos de barro quando eles circulam por diferentes esferas de valores, como, por exemplo, na qualidade de mercadorias, de objetos de arte e de artesanato.

Para o alcance dos objetivos propostos, foi utilizada uma metodologia qualitativa, de caráter etnográfico, pautada na coleta de dados primários e secundários. É importante dizer que a pandemia e as medidas de isolamento social contribuíram para o atraso na coleta dos dados, e também atrapalharam o próprio andamento da dissertação. O que foi minimizado graças à montagem de um banco de dados sobre a produção do artesanato da cidade. Isto me permitiu rever dados já coletados e catalogados em momentos anteriores à pandemia.

A partir desta pesquisa foi possível observar questões teóricas-epistemológicas de dois tipos.

As primeiras, mais específicas, do método etnográfico. Por exemplo, a partir de um diálogo com historiadores sergipanos, foi possível refletir sobre a história da cidade, a partir da Vila de Carrapicho, até o seu reconhecimento como município. Colocando o material historiográfico em diálogo com as falas dos mestres de artesanato foi possível observar o modo como eles ressignificam a história local a partir da produção de artesanato em barro. Ainda dentro desta seara, foi possível refletir sobre os percalços da minha entrada no campo de pesquisa. A partir de um diálogo com autores da antropologia, reflito sobre as possibilidades e as limitações que o corpo (sexo, gênero, sexualidade) impõe para realização do trabalho de campo etnográfico, em circunstâncias que envolvem o medo e o risco que nós antropólogas enfrentamos em situações da coleta dos dados.

Dando continuidade, a partir de trechos do meu diário de campo e de entrevistas, foram apresentados os meus interlocutores nesta pesquisa. Além de apresentá-los, suas

narrativas são importantes para refletirmos temas ligados às discussões sobre patrimônio cultural, especialmente, os temas referentes à memória social, referências culturais, circulação de objetos etnográficos, implantação de políticas culturais. É curioso notar que há uma desarticulação do poder público no sentido de apresentar aos artesãos políticas culturais básicas a eles têm direito de usufruir, como no exemplo da Lei Aldir Blanc.

Depois disso, foi apresentada uma reflexão sobre o modo como as memórias dos artesãos se articulam para a construção do artesanato de Santana do São Francisco como uma referência cultural para cidade. A partir de um diálogo entre autores clássicos como Halbwachs (2006), e contemporâneos, como Pollak (1989), refletimos temas como exatidão e inexatidão da memória. Em outras palavras, analisamos o modo como a produção de memórias articulam diferentes estratégias de valorização de conhecimentos locais e de promoção da autoestima social.

Por fim, lançamos uma reflexão sobre dois temas fundamentais na antropologia contemporânea: as diferentes esferas de circulação dos objetos produzidos pelos artesãos da cidade e a produção de peças *fake* de artesanato de barro. Discuto o modo como estes objetos transitam por diferentes esferas de significados, agregando sentidos de mercadoria, arte, artesanato, saúde, aportes de memória por meio da rotina. Procuro refletir, ainda, sobre a produção de peças de artesanato *fake*, ou seja, sobre o mercado cópia e venda de peças falsificadas para fora da cidade.

REFÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, Regina. Patrimônio Cultural : tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. In: Lima Filho, Manuel; Eckert, Cornélia; Beltrão, Jane (Orgs.). **Antropologia e Patrimônio Cultural – diálogos e desafios contemporâneos**. 2007 (pp. 263-286).

APPADURAI, Arjun. “**A Vida Social das Coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Ed. UFF. Nitéroi, Rio de Janeiro, 2008.

ARANTES, Antônio A. Como ler o INRC. In. **Inventário Nacional de Referências Culturais**: manual de aplicação. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre Literatura e Historia da Cultura. São Paulo; Brasiliense, 1993, pp. 197 a 221.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BRAGA Junior, Amaro Xavier. **Entre o barro e a mão**: técnicas e processos criativos no artesanato de barro em Capela-Al.(Dissertação de Mestrado em Antropologia Social)PPGAS, Universidade Federal de Alagoas, Maceió.2019.

CORSINO, Célia M. Apresentação. In. **Inventário Nacional de referências Culturais**: manual de aplicação. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000, pp.27-32.

DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

DIAZ, Raul. Personaje e identidad narrativa: una aproximacion metodologica. In: **Horizontes Antropológicos**, nº 12, Cultura oral e narrativas. Porto Alegre: PPGAS, 1999, pp.37-58

DURKHEIM, E. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Paulinas, 1989.

FONSECA, C. **O anonimato e o texto antropológico**: dilemas éticos e políticos da etnografia “em casa”. In: SCHUCH, P.; VIEIRA, M. S.; PETERS, R. (Eds.). **Experiências, dilemas e desafios do fazer etnográfico contemporâneo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, pp. 205–227.

FONSECA, C. Que é ética? Que ciência? Que é sociedade? In: FLEISCHER, Soraya; SCHUCH, Patrice. (orgs). **Ética e Regulamentação na Pesquisa antropológica**. Brasília: Editora: Universidade de Brasília, 2010.

FONSECA, Maria Cecilia Londres. Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio. Em: **Manual de Aplicação do INRC**. Brasília, Iphan/DID , 2000, pp.11-21.

FLEISCHER, S. R.; BONETTI, A. Etnografia Arriscada: Dos limites entre vicissitudes e “riscos” no fazer etnográfico contemporâneo. **Teoria & Pesquisa**, v. 19, n. 1, 2007, pp. 7–17.

FAVRET-SAADA, J. Ser afetado (tradução de Paula de Siqueira Lopes). **Cadernos de Campo**, n. 13, 2005, pp. 155-161.

GAMA, Fabiene. Sobre emoções, imagens e os sentidos: estratégias para experimentar, documentar e expressar dados etnográficos. **RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 15, n. 45, p. 116-130, dezembro de 2016.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Revista do Programa de Pos-Graduação em Artes Visuais EBA.UFRJ**, 2001, pp. 175-191.

GONÇALVES, José Reginaldo. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**, vol.11, n. 23, Porto Alegre, ano 11, 2005, pp. 15-36.

GÓIS, José Cristian; et al. História dos Municípios Sergipanos. **Revista: Cinform**, Aracaju, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

LIMA Filho; Abreu, Regina. **A antropologia e o Patrimônio Cultural no Brasil**. In: LIMA F. Manuel; BELTRÃO, Jane F; ECKERT, Cornelia (orgs.). *Antropologia e Patrimônio Cultural: Diálogos e Desafios Contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007.

MALINOWSKI, Bronislaw. Argonautas do Pacífico Ocidental. **Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 17-34.

MATOS, Silvia Maria Santos. **Desenvolvimento Sustentável e Arranjos Produtivos Locais: O caso da cerâmica artesanal do município de Santana do São Francisco-SE** (Dissertação de mestrado) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristovão, 2004.

MAUSS, M. 1974 [1923-24]. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In :_____. **Sociologia e Antropologia**. v. II. São Paulo : Edusp, 2003.

MENESES, Paulo. **Etnocentrismo e Relativismo Cultural**: algumas reflexões: Revista Symposium, Recife, ano 3, n. Especial, pp. 19-25, Dezembro de 1999, pp.19-25.

MORENO, E. Estupro em campo: Reflexões de uma sobrevivente. **Cadernos de campo**, v. 26, n. 1, 2017, pp.236–266.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, pp. 3-15.

PORTELLI, Alessandro. 2001. **História Oral Como Gênero**. Tradução: Maria Therezinha Janine Ribeiro. Projeto História, Nº 22. São Paulo: PUCSP. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

RODRIGUES, Rafael de Oliveira. Repensando as representações acerca do patrimônio histórico: olhares sobre o tombamento de uma antiga base de atracação de zeppelins. In LIMA FILHO, Manuel Ferreira; TAMASO, Izabela (Orgs.). **Patrimônio cultural: trajetórias e conceitos**. Brasília. ABA Publicações, 2012, pp 319 - 342.

RODRIGUES, Rafael de Oliveira. **Nos tempos dos “Charutos Prateados”**: um olhar etnográfico sobre a construção de uma antiga base de atracação de zeppelins como um lugar de referência do Recife. Dissertação (mestrado em Antropologia Social), UFSC, Florianópolis, 2011.

RODRIGUES, Rafael de Oliveira; MÉLO Roberta de Sousa. Nos tempos dos charutos prateados: ressonâncias em torno do reconhecimento do Campo do Jiquiá como um patrimônio histórico do Recife. **Revista Mundaú**, 2018, n. 5, p. 101-120.

RODRIGUES, Rafael de Oliveira; MÉLO, Roberta de Sousa. Patrimônio cultural na sala de aula: reflexões a partir da utilização de metodologias participativas em ações de extensão universitária. **Revista NUPEM**, Campo Mourão, v. 13, n. 28, 2021, p.142-158.

SEGATA, Jean; THEOPHILOS, Riffotis (orgs). **Políticas Etnográficas no Campo da Cibercultura** Brasília/ Joinville: ABA, ED. Letradágua, 2016.

VOIGT, Lucas. **O devir e os sentidos das memórias de descendentes de alemães em Santa Catarina**: um esboço de sociologia da memória, Porto Alegre, Luminária Academia, 2017.

APÊNDICE

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado (a) para participar da pesquisa intitulada **Memória Social e Referências Culturais**: Um estudo etnográfico sobre a produção de artesanato em barro em Santana do São Francisco, Sergipe, sob a responsabilidade da pesquisadora e Antropóloga pela **Universidade Federal de Alagoas**. Nesta pesquisa nós estamos buscando entender e como objetivo analisar a produção de artesanato da cidade de Santana do São Francisco, localizada no Estado de Sergipe, Brasil. Trata-se de refletir sobre temas como memória social, referências culturais e circulação de objetos, a partir dos significados atribuídos à produção de artesanato local pelos artesãos.

O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido será obtido pela Antropóloga Valdineide Maria da Silva, na cidade de Santana do São Francisco em Sergipe. Na sua participação junto com os demais artesãos serão entrevistados através de questionários, e suas vozes serão gravadas com mini gravador de voz e *smarthphone*, e analisadas e transcritas com a participação observante sendo feita análises de conteúdos com os questionários e suas falas similares com as discussões e experiências de outros autores da Antropologia e demais áreas interdisciplinares. E as suas imagens e filmagens serão capturadas em máquina fotográfica para a divulgação e reconhecimento através de artigos científicos e através do intitulado Blog: <https://colecaocarrapicho.wordpress.com/>.

Você não terá nenhum gasto ou ganho financeiro por participar na pesquisa. E o benefício será a divulgação da produção e modelagem do barro, e as suas criatividade na produção dos artesanatos que fazem parte do Inventário Nacional das Referências Culturais (INRC) junto com o reconhecimento de cada artesão que ainda vive no anonimato e através da divulgação serem reconhecidos através dos seus artesanatos específicos. Você é livre para deixar de participar da pesquisa a qualquer momento sem nenhum prejuízo ou coação.

Uma via original deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido ficará com você. Qualquer dúvida a respeito da pesquisa, você poderá entrar em contato com: Valdineide Maria da Silva (79)988296867, e também poderá entrar em

contato no endereço do Comitê de Ética em Pesquisa que está localizado no térreo do prédio do Centro de Interesse Comunitário (CIC), entre o Sintufal e a Edufal, no Campus A. C. Simões, Cidade Universitária. Maceió/Alagoas.

Alagoas/Maceió, dede 20.....

Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

Pais ou responsável pela participante do menor na pesquisa

Santana do São Francisco/ Sergipe, 20. de 06. de 2021.

Valdineide Maria da Silva
Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

Valdemir Freitas Cerqueira
Participante da pesquisa

Santana do São Francisco/ Sergipe, 19. de 06. de 2021.



Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.



Participante da pesquisa

Santana do São Francisco/ Sergipe, 20 de 06 de 2021.

Goldeneide Maria da Silva
Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

Eurídice Vitorino dos
Participante da pesquisa

Centro de Interesse Comunitário (CIC), entre o Sintufal e a Edufal, no Campus A. C. Simões, Cidade Universitária. Maceió/Alagoas.

Porto Real de Colégio, Alagoas, 12 de 05 de 2021

Raldineide Maria da Silva
Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

Mario Jose Vânia Sims
Participante da pesquisa

Centro de Interesse Comunitário (CIC), entre o Sintufal e a Edufal, no Campus A. C. Simões, Cidade Universitária. Maceió/Alagoas.

Santana do São Francisco/ Sergipe , 20. de 06. de 20.21

Salmeida Maria da Silva

Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

** Jose Wilson Lima Souza*

Participante da pesquisa

Santana do São Francisco/ Sergipe, 20. de .06. de 20.21.

Edineide Maria da Silva
Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

Wellington Lins Souza
Participante da pesquisa

Santana do São Francisco/ Sergipe, 20 de 06 de 20..21

Waldineide Maria da Silva

Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

Genival Santos Souza

Participante da pesquisa

Santana do São Francisco/ Sergipe, 19. de 06 de 2021.

Valdineide Maria da Silva
Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

Valdilene Cardoso Santa Rita
Participante da pesquisa

Santana do São Francisco/ Sergipe, 20 de 06 de 2021.

Valdineide Maria de Silva
Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

Mariza dos Santos Silva
Participante da pesquisa

Santana do São Francisco/ Sergipe, 19. de 06 de 2021.

Valdineide Maria da Silva
Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

Valdilene Cardoso Santa Rita
Participante da pesquisa

Santana do São Francisco/ Sergipe, 19. de 06. de 20.21

Waldineide Maria da Silva

Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

Leonilson Andrade dos Santos

Participante da pesquisa

Santana do São Francisco/ Sergipe, 20. de 06. de 20.21.

Valdineide Maria da Silva

Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

Antonio Carlos Silva

Participante da pesquisa

Santana do São Francisco/ Sergipe, 19. de 06. de 20.21.

Saldineide Maria da Silva
Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

José Carlos Barreto da Costa
Participante da pesquisa

Centro de Interesse Comunitário (CIC), entre o Sintufal e a Edufal, no Campus A. C.
Simões, Cidade Universitária. Maceió/Alagoas.

Porto Real de Colégio, Alagoas, 11. de 05. de 20.21

Waldemir de Moura da Silva
Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido
devidamente esclarecido.

Waldemir de Moura da Silva
Participante da pesquisa

Centro de Interesse Comunitário (CIC), entre o Sintufal e a Edufal, no Campus A. C. Simões, Cidade Universitária. Maceió/Alagoas.

Santana do São Francisco/ Sergipe , 19. de 06. de 2021

Saldinide Maria da Silva

Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

Renaldo de Jesus Feitosa

Participante da pesquisa

Centro de Interesse Comunitário (CIC), entre o Sintufal e a Edufal, no Campus A. C.
Simões, Cidade Universitária. Maceió/Alagoas.

Porto Real de Colégio, Alagoas, 11. de 05. de 20.21

Waldemir de Moura da Silva
Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido
devidamente esclarecido.

Waldemir de Moura da Silva
Participante da pesquisa

Centro de Interesse Comunitário (CIC), entre o Sintufal e a Edufal, no Campus A. C.
Simões, Cidade Universitária. Maceió/Alagoas.

Porto Real de Colégio, Alagoas, 11. de 05. de 20.21.

Valdineide Maria da Silva

Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido
devidamente esclarecido.

Valdemiro José Moreira Júnior

Participante da pesquisa

Santana do São Francisco/ Sergipe, 19. de 06. de 20.21.

Saldineide Maria da Silva
Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

José Carlos Barreto da Costa
Participante da pesquisa

Centro de Interesse Comunitário (CIC), entre o Sintufal e a Edufal, no Campus A. C. Simões, Cidade Universitária. Maceió/Alagoas.

Santana do São Francisco/ Sergipe, 22 de 06 de 2021

Valdineide Maria da Silva

Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

Emmanuel Augusto da Silva

Participante da pesquisa

Centro de Interesse Comunitário (CIC), entre o Sintufal e a Edufal, no Campus A. C. Simões, Cidade Universitária. Maceió/Alagoas.

Santana do São Francisco/ Sergipe, 22 de 06 de 2021

Valdineide Maria da Silva

Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

Emmanuel Augusto da Silva

Participante da pesquisa

Santana do São Francisco/ Sergipe, 19. de 06. de 20.21

Waldineide Maria da Silva

Assinatura dos pesquisadores

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

Leonilson Andrade dos Santos

Participante da pesquisa



**Universidade Federal de Alagoas – UFAL
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social –PPGAS
Instituto de Ciências Sociais - ICS**

ROTEIRO PARA A PESQUISA EMPÍRICA EM SANTANA DO SÃO FRANCISCO-SE.

1º FAZER O CONTATO INICIAL

Iniciar pegando os nomes, grau de escolaridade, idade, profissão... Enfim, questões de identificação.

1.1- Apresentar através do contato inicial para que os artesãos entendam quem sou eu, e o que estou fazendo com essas entrevistas (levar cópias impressas da Declaração do Mestrado em antropologia Social).

1.2- Entrevistar a família da Dona Christina que é a matriarca local, e com isso ser enviada a outros artesãos.

Perguntar: há quanto tempo ela trabalha com artesanato, porque ela começou a trabalhar com artesanato, se ela gosta de trabalhar com artesanato, se ela é reconhecida pelo seu trabalho com o artesanato, se ela acha que poderia ser melhor reconhecida pelos eu trabalho, se ela vende o artesanato, como se dá a venda do artesanato, se há intermediários ou mediadores (pessoas que compram e revendem, ou que tiram uma quantia do valor para distribuir em outras

localidades), perguntar como elas fazem as peças, ou seja, quais as inspirações dela para fazer as peças, se ela se identifica com o que as peças representam (cenas locais, cultura local), ver se ela se sente importante por produzir artesanato (repetir essas perguntas nos pontos 1.3 e 1.4).

1.3- Analisar através das entrevistas que significado tem o artesanato na vida dessas pessoas.

1.4- Procurar entender a percepção que os artesãos tem sobre o artesanatos além do valor de comercialização inicial do produto.

1.5- Analisar como o artesanato ganha o status de mercadorias turísticas no mercado local.

Ver, através de observação, mas também da entrevista o que o artesanato representa (cenas da cultura local, relação com o rio, enfim, ver o que é representado através do artesanato); perguntar onde o artesanato é vendido (na cidade ou em cidades vizinhas), se o artesanato vai para outras cidades vizinhas, se há intermediários no deslocamento do artesanato para outros lugares de venda. Perguntar como se dá a atribuição de preço ao artesanato produzido por eles, o quanto eles acham que vale, quanto ele é vendido quando vai para outras cidades, se eles são procurados por alguém pela sua produção no artesanato, enfim, se há movimento turístico ligado à produção do artesanato por eles, ou, caso não haja, se há alguém interessado em promover algo parecido na região por causa da produção de artesanato.

1.6- Analisar com os artesãos no momento atual de “crise” do país se houve alguma diminuição nas exportação dos produtos modelados em barro.

Perguntar como os preços têm se comportado diante da crise que o país tem vivido, se tem havido alguma mudança nas exportações do artesanato, perguntar como é feito o acerto entre os artesãos e as pessoas que exportam na atribuição do preço, como funciona a partilha do preço, em quais cidades, ou lugares o artesanato é vendido, perguntar como é feita esse processo de exportação, ou seja, como é deslocamento do artesanato quando ele sai de Santana do São Francisco

até essas cidades onde o artesanato é vendido, quais são os intermediadores, quais meios eles utilizam para levar o artesanato para outra cidade, como eles escolhem as cidades e os locais de venda. Se eles falarem, como penso, que são locais turísticos, perguntar por que esses locais são escolhidos, quais expectativas eles têm em levar esse artesanato para ser vendido nesses locais.

2 ° PESQUISAR O CENTRO CULTURAL

2.1-Pesquisar o objetivo do Centro Cultural da cidade e quais objetivos do centro para a população local.

Perguntar sobre há quanto tempo o centro cultural existe, qual o objetivo do centro cultural, se há algum projeto para a produção de artesanato na cidade, se sim, qual a relação que o centro tem com os artesãos.

2.2- Entrevistar os artesãos sobre o “Monumento” erguido na praça central da cidade para saber se houve a seleção entre os artesãos para a construção do Santo que representa a cidade.

2.4- Entrevistar os artesãos Cachoba e Chicô que são EXs ou atuais vereadores da cidade, sobre algum projeto de patrimonialização do saber fazer local reconhecido como patrimônio material e patrimônio imaterial no Livro de Registros (Decreto n ° 3.551, de 4 de agosto de 2000), e com isso entender se os mesmos tem conhecimento sobre o assunto.

Perguntar quais as propostas desses vereadores para os artesãos, se existe alguma intenção em divulgar o artesanato, se eles têm alguma relação com a venda do artesanato na cidade ou fora da cidade, se apresentaram algum projeto na câmara que trate da produção artesanal, no sentido cultural, ou mesmo de mercado, turístico econômico. (os artesãos não foram encontrados e não deu tempo devido a pandemia)

3° PESQUISAR NOS BARREIROS

1.1- Procurar saber quem são os Barreiros e se os mesmos também são artesãos.

1.2- Procurar entender com os Barreiros qual é o tipo de solo propício para a modelagem do artesanto e se já houve ou pode haver alguma escassez do mesmo para a comunidade dos artesãos.

Observações: para entender a realidade será preciso capturar a percepção dos artesãos e analisar esses dados com os discussos e análises de conteúdos com as falas, e para a capturação das mesmas a utilização do Gravador de voz para transcrever. Também a utilização da Máquina fotográfica para a capturação de imagens e produção de video para que seja capturado com a permissão dos mesmos a expressão, a emoção das pessoas para incluir no diário de campo com a transcrição de idéias para a dissertação.