



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

PAULA LAYANE PEREIRA DE SOUSA

Objetos que são:

As peças da Cerâmica Serra da Capivara e suas relações

CAMPINAS

2022

PAULA LAYANE PEREIRA DE SOUSA

Objetos que são:

As peças da Cerâmica Serra da Capivara e suas relações

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas como parte do requisito exigidos para a obtenção do título de Doutora em Ciências Sociais.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Artionka Manuela Góes Capiberibe

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELA ESTUDANTE PAULA LAYANE
PEREIRA DE SOUSA E ORIENTADA PELA
PROFESSORA DOUTORA ARTIONKA
MANUELA GÓES CAPIBERIBE

CAMPINAS

2022

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

So85o Sousa, Paula Layane Pereira de, 1989-
Objetos que são : as peças de cerâmica Serra da Capivara e suas relações
/ Paula Layane Pereira de Sousa. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Artionka Manuela Góes Capiberibe.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Cultura material. 2. Patrimônio. 3. Cerâmica. 4. Parque Nacional da
Serra da Capivara (PI). I. Capiberibe, Artionka Manuela Góes, 1970-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: *Objects beings* : the pottery pieces of Cerâmica Serra da Capivara
and their relationships

Palavras-chave em inglês:

Material culture

Heritage

Pottery

Parque Nacional da Serra da Capivara (PI)

Área de concentração: Ciências Sociais

Titulação: Doutora em Ciências Sociais

Banca examinadora:

Diego Jair Vicentin

Marcia Bezerra de Almeida

Luiz Antônio de Oliveira

Antônio Augusto Arantes Neto

Christiano Key Tambascia

Data de defesa: 15-12-2022

Programa de Pós-Graduação: Ciências Sociais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-7653-0524>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7707515533610305>



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

A comissão julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelas(os) Professoras(es) doutoras(es) a seguir descritas(os), em sessão pública realizada em 15 de dezembro de 2022, considerou a candidata Paula Layane Pereira de Sousa aprovada.

Prof. Dr. Diego Jair Vicentim (UNICAMP – presidente)

Prof(a). Dr(a). Marcia Bezerra de Almeida (UFPA – Titular)

Prof. Dr. Luiz Antônio de Oliveira (UFDFPAR – Titular)

Prof. Dr. Antônio Augusto Arantes Neto (UNICAMP – Titular)

Prof. Dr. Christiano Key Tambascia (UNICAMP – Titular)

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Agradecimentos

Uma vez me disseram que etnografia era uma experiência pessoal cuja a metodologia geram frutos uteis a uma ciência. Eu não sei bem que alcance terá essa etnografia, mas sei que o trabalho com os ceramistas me inspirou a retomar meus momentos de criatividade, momentos onde o trabalho manual, o desenho e a pintura ressurgiram como frutos da minha experiência pessoal. Por isto, pela gentileza que me conduziram e pelas boas risadas durante o trabalho de campo, sou imensamente grata aos ceramistas da oficina da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara. Obrigada a todos vocês que transformam barro em arte: Jozias, Manuel Paes, Eyé, Augusto, Danilo, Rogério, Dedê, Nilsinho, Albério, Adê, Manuel Nascimento, Rodrigo, Jackquinho, Gilmar Santos, Raimundinho, Juninho, Marlon, Felipe, Luan, Avelar, Hamilton, Valdeir, Gilmar, Dodô, Geovany, Adilson, Fernandinho, Mateus, Gilvan, Daniel, Jociano, Josenias, Nivaldo, Antônio e Marcos.

Escrever é uma tese não é um desafio solitário, mas envolveu muito mais pessoas e instituições, assim agradeço igualmente a...

Universidade Estadual de Campinas e a Fundação de Desenvolvimento da Unicamp pelo financiamento para a participação no VII Congresso da Associação Portuguesa de Antropologia.

Profª Drª Artionka Capiberibe pelas orientações e a liberdade de criação. E igualmente aos colegas de orientação pelas sugestões e palavras gentis, especialmente a Karina Assumpção e Durvan Murillo Escobar pelas leituras atentas dos capítulos 3 e 4.

Belisa Gaudereto e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unicamp pelos compartilhamentos. Em particular ao Prof. Dr. Antônio Arantes e ao Prof. Dr. Christiano Tambascia pelas aulas e considerações valiosas sobre este trabalho. E a secretária do PPGCS, Beatriz Tiemi, sempre tão solícita.

Universidade Federal do Vale do São Francisco, especialmente, aos colegas do colegiado de Antropologia da Univasf, campus Serra da Capivara – Bernardo Curvelano, Jaime Macedo e Joaquim Izidro – por segurarem a barra no trabalho, pela compreensão e

paciência nesta etapa tão difícil e em meio há anos tão turbulentos como foi o meu período de doutoramento e os últimos seis anos de incertezas do colegiado. Em especial a Natacha Leal e Camila Galan por partilharem as angustias do trabalho, da vida acadêmica e do cotidiano em São Raimundo Nonato.

Girleide Oliveira por me permitir realizar a pesquisa e por sempre se disponibilizar para as conversas mesmo quando não era hora. E aos demais simpáticos funcionários do complexo da Cerâmica Serra da Capivara.

Sr. Bonfim, Sr. Adolfo e D. Teresa por me receberem em sua casa de braços abertos em Coronel José Dias. A esta última, em especial, pelo afeto e o coração imenso. Também a Vanessa Costa pelas caronas no sol cegante de fim de tarde e por nossas trocas que me abriram alguns caminhos na tese.

Mariana Roncato e Lucia Setokas, mesmo com poucos meses dividindo a mesma casa vocês foram/são importantes. Nossas conversas na cozinha, as vezes regadas a comida, as vezes a vinho, foram impagáveis. Elas sabem, cuidaram de mim.

Daniela Caruza pelas horas de discussão e de descontração quando eu já não aguentava mais falar sobre objetos.

Ana Carolina Borges pelas palavras de motivação e leitura atenta.

Aos latidos e mordidas de Turina e Tapioca que me faziam levantar da frente do computador, depois de um dia longo de trabalho e em meio a uma pandemia, exigindo seus passeios ou que eu brincasse com elas. Elas não sabem, mas cuidaram de mim.

D. Lucia e Sr. Ercilio por fazerem o “conte com a gente” valer durante todo esse tempo.

Aos meus pais, Zuleide e Wilson, por me apoiarem mesmo quando eu achei que ir para longe era o melhor para mim. Sempre que vou, a volta para perto de vocês é sempre o melhor momento. A minha irmã Wirla. Amo vocês!

Ao Rainer, meu companheiro e confidente das ideias mais loucas. Por sempre estar disponível para conversar comigo ou só me escutar quando as vezes eu precisava apenas organizar as ideias; pelo amor expresso em paciência, apoio e no café sempre pronto, obrigada! Muito deste trabalho devo às nossas conversas.

Eu lhe conto: Dária, vou fazer o que sei fazer, vou fazer antropologia. E como se faz isso de antropologia?, pergunta ela me encarando com seus olhos travessos. Eu suspiro, você me aborrece com suas perguntas difíceis. Ergo os olhos para o céu, jogo fora meu cigarro, suspiro de novo. Não sei como se faz isso, Dária. Sei como eu faço. Você está ouvindo? Estou. Eu me aproximo, sou captada, eu me afasto ou fujo. Retorno, capto, traduzo. Aquilo que vem dos outros, que passa pelo meu corpo e que vai embora para não sei onde.

Nastassja Martin – Escute as Feras

RESUMO

O Parque Nacional da Serra da Capivara, localizado no sudeste do estado do Piauí, é um patrimônio cultural mundial que devido ao seu grande número de sítios arqueológicos tem sido um importante agente nas relações sociais na região da Serra da Capivara. O Parque vem buscando algumas formas de se preservar e integrar a comunidade. Uma dessas formas é a produção de peças de cerâmica pela Cerâmica Artesanal Serra da Capivara, localizada no município de Coronel José Dias, Piauí, nascida como um projeto social de geração de renda e integração da comunidade local com o Parque Nacional. Na perspectiva deste trabalho, as peças de cerâmica são agentes de relações que incluem, além do Parque Nacional, os ceramistas. As peças são entendidas como uma materialização dessas relações sociais e, portanto, o ponto de partida desta investigação. Para realizar este trabalho foi necessário entender que a produção das peças de cerâmica como objetos e como artesanato, ocorre em um contexto específico com uma forma própria de organização do trabalho e um modo de produção adaptado às condições objetivas do mercado. Esse momento de produção, aqui definido como gestação, quando as peças de cerâmica estão no momento de adquirir uma vida social, é quando as peças adquirem ao mesmo tempo uma forma física e um valor simbólico do patrimônio cultural. As peças de cerâmica tornam-se uma mercadoria que carregará consigo determinações culturais de sua localidade e outros saberes produzidos pelos ceramistas e por suas posições na cadeia de relações sociais. Assim, esta investigação teve como objetivo descobrir o que as peças de cerâmica produzidas pela Cerâmica Artesanal da Serra da Capivara contam sobre as relações sociais e culturais na região. Portanto, este trabalho busca compreender como as relações são estabelecidas e mantidas entre esses três agentes — o Parque Nacional, as peças de cerâmica e os ceramistas — demonstrando também seus papéis sociais. Como efeito, as peças de cerâmica, que também são objetos produzidos para promover o Parque Nacional e sua produção, ressignificam a relação com o patrimônio mundial. Através de um exercício etnográfico de reflexão sobre as peças de cerâmica foi possível compreender que o Parque Nacional da Serra da Capivara, patrimônio da humanidade, transformou a realidade dos ceramistas através da produção de cerâmica, produzindo uma nova ideia do que significa pertencer à região tensionando uma ideia de patrimônio.

Palavras-chave: Cultura Material. Patrimônio. Cerâmica. Parque Nacional Serra da Capivara (PI).

ABSTRACT

The Serra da Capivara National Park, located in the southeast of the state of Piauí, is a world cultural heritage site that due to its large number of archaeological sites has been an important agent in social relations in the Serra da Capivara region. The park has been looking for some ways to preserve itself and to integrate the community. One of these ways is the production of pottery pieces by the Cerâmica Artesanal Serra da Capivara (Sierra da Capybara handcrafted pottery), a local handicraft located in the municipality of Coronel José Dias, Piauí State, born as a social project seeking income generation and integration of the local community into the National Park. From the perspective of this work, the pottery pieces are agents in relationships that include, in addition to the National Park, the potters. The pieces are understood as a materialization of these relationships and therefore the starting point of this investigation. In order to carry out this work it was necessary to understand that the production of the pottery pieces as objects, as crafts, takes place in a specific context with its own form of labor organization and a mode of production adapted to objective conditions for the market. This moment of production, here defined as *gestation* when the pottery pieces are in the very moment of acquiring a social life, is when the pieces acquire at the same time a physical form and a symbolic cultural heritage value. The pottery pieces become a commodity that will carry with them cultural determinations from its locality and other knowledge produced both by potters and by their position in the chain of social relationships. Therefore, this investigation aimed to find out what the pottery pieces produced by the Cerâmica Artesanal da Serra da Capivara tell about the social and cultural relationships in the region. Therefore this work seeks to understand how relationships are established and maintained between these three agents — the National Park, the pottery pieces, the potters — demonstrating also their social roles. As an effect, the pottery pieces, which are also objects produced to promote the National Park as well as its production, have given new meaning to the relationship with world heritage. Through an ethnographic exercise of thinking about the pottery pieces it was possible to understand that the Serra da Capivara National Park, a world heritage site, has transformed the reality of the ceramists through the production pottery production, producing a new idea of what means to belong to the region straining an idea of heritage.

Keywords: Material Culture. Heritage. Pottery. Parque Nacional Serra da Capivara (PI).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Localização do Parque Nacional da Serra da Capivara _____	20
Figura 2 – Localização da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara _____	25
Figura 3 – Galpões de produção _____	82
Figura 4 – Família Oliveira _____	98
Figura 5 – Família Paes Landim _____	99
Figura 6 – Família Paes _____	100
Figura 7 – Caminho das peças no galpão _____	165
Figura 8 – Logomarca Cerâmica Serra da Capivara _____	200
Figura 9 – Relação de origem _____	224
Figura 10 – Relação de origem II _____	225
Figura 11 – Linha cronológica de acontecimentos do município de Coronel José Dias e do Parque Nacional Serra da Capivara _____	247

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Grade de madeira. Grade de madeira utilizado pelo Sr. Nivaldo na produção de telhas _____	67
Fotografia 2 – Visão do lado direito do galpão _____	118
Fotografia 3 – A preparação das peças em fôrmas _____	119
Fotografia 4 – Peça modelada na fôrma _____	120
Fotografia 5 – “Acabamento” de peça no torno _____	121
Fotografia 6 – “Acabamento” das peças _____	122
Fotografia 7 – A produção das alças _____	123
Fotografia 8 – Visão do lado esquerdo do galpão _____	124
Fotografia 9 – Primeiro forno da oficina _____	125
Fotografia 10 – “Biscoitos” _____	126
Fotografia 11 – Forno de “segunda queima” com peças prontas _____	127
Fotografia 12 – Tanques de preparação do barro _____	128
Fotografia 13 – “Beneficiamento” do barro _____	129
Fotografia 14 – Peças de cerâmica da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara _____	181
Fotografia 15 – Cumbuca da linha <i>Paleo</i> e prato de sobremesa da linha <i>Folha</i> _____	184
Fotografia 16 – Jarros da linha <i>Natureza</i> _____	185
Fotografia 17 – Conjunto de xícaras de chá. Ensaio fotográfico _____	187
Fotografia 18 – Canecas com desenho da autora _____	188
Fotografia 19 – Desenhos de pinturas rupestres _____	197

GLOSSÁRIO

A

Acabamento – Retirada dos excessos de barro da peça nas fôrmas ou quando a peça já está modelada.

B

Barbotina – Ver Golda.

Barraqueiros – Eram os donos de comércio que compravam o látex e por vezes financiavam a sua extração.

Barreiros – Espaços que parecem pequenas lagoas que acumulam água no período de chuva.

Beneficia(r) – Limpar o barro retirando as suas impurezas.

Beneficiador – Pessoa que faz o processo de beneficiamento do barro.

Beneficiamento (etapa) – Momento de limpeza e preparação do barro para a produção.

Biscoitos – Peças queimadas em primeira queima e sem coloração.

Bicos – Trabalhos temporários.

B.R.O-Bró – Período mais quente do ano no estado do Piauí. Consistem nos meses de setembro, outubro, novembro e dezembro que tem terminação -bro.

C

Caboco brabo – Termo utilizado para se referir aos indígenas.

Cagado – Estrutura de madeira retirada do interior do mandacaru (*cereus jamacaru*) que tem a curvatura parecida com um telha.

D

Desbastar – Ato de retirar o excesso de argila e modelar as peças com o desbastador (ver Desbastador).

Desbastador – Instrumento com uma ponta em formato de gancho, usado pelos torneiros para retirar os excessos de argila e modelar as peças.

De fora – Expressão que se refere a pessoas não nascidas na região da Serra da Capivara, o que inclui inclusive pessoas que são de outras regiões do estado do Piauí.

E

Enfornamento ou enforar – Momento no qual se colocam as peças de cerâmica no forno.

Esmaltar – Ato de colorir as peças com esmalte.

Esmaltação (etapa) – Momento da produção onde se esmalta as peças e se reproduz a pintura rupestre.

Empacotamento – Setor de separação, etiquetagem e de empacotamento das peças.

G

Golda – Barro em estado semilíquido.

H

Homens de antigamente – Denominação dada pelos ceramistas aos seres humanos que desenharam as pinturas rupestres.

L

Lixar – Ato de passar lixa (material de superfície abrasiva) nas peças de cerâmica.

Lixamento – Ver Lixar.

Louceiras – Ver Poteiras.

M

Maniçobeiros – Pessoas que extraíam o latex da maniçoba.

Maromba – Também chamada de extrusora. É uma máquina usada em olarias para transformar o barro em estado de massa em rolos de argila mais homogêneos e compactos.

Mateiro – Pessoa que por conhecer os caminhos pelas matas orienta, guarda ou faz trabalhos nela.

Molde – Fôrma de gesso no formado da peça desejada. Também pode ser considerado uma etapa, ver Modelagem.

Modelagem (etapa) – Momento de colocar o barro semilíquido nas fôrmas nos moldes (ver Molde) e retirar, posteriormente, o excesso de barro das peças de cerâmica. Também faz parte a secagem da peça no sol ou sombra.

N

Neguinho – Denominação dada pelos desenhistas as figuras rupestres que representam os seres humanos.

P

Parafina – São hidrocarbonetos saturados sólidos. Substância usada nas peças para evitar que o esmalte pegue em determinada região da peça.

Parafinada (peça) – Peça de cerâmica com parafina.

Parafinar – Ato de passar parafina na peça (ver Parafina).

Poteiras – Pessoas que fabricavam potes de barro para armazenamento de água.

Povos de antigamente ou povo antigo – Denominação dada aos grupos humanos que não existem mais.

Primeira queima (etapa) – Processo no qual a peça é queimada a aproximadamente 800°.

R

Retração – Redução do esmalte na peça.

Roça – Lugar de cultivo agrícola e de criação de animais.

S

Segunda queima (etapa) – Processo no qual a peça esmaltada é queimada pela segunda vez a aproximadamente 1240°.

T

Tocas – Casas de barro improvisadas usadas como abrigo na mata.

Torno – Equipamento usado para modelagem do barro em formato redondo. Pode ser considerado uma etapa igual ao momento de modelagem.

Torneiro – Ceramista que trabalha no torno (ver Torno) produzindo exclusivamente peças em formato redondo.

V

Véio – Velho.

SIGLAS

BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento

CEA – Centro de Educação Ambiental

FUMDHAM – Fundação Museu do Homem Americano

FUNDEB – Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica

GLP – Gás Liquefeito de Petróleo

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IBAMA – Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis

ICMbio – Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade

INCRA – Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária

IPHAN – Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LDB – Lei de Diretrizes e bases da Educação Nacional

MuNa – Museu da Natureza

MUZAB – Museu do Antigo Zabelê

NAC – Núcleo de Apoio à Comunidade

Nrs – Normas Regulatórias

PARNA – Parque Nacional

SNUC – Sistema Nacional de Unidades de Conservação

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

TBC – Turismo de Base Comunitária

UC – Unidade de Conservação

UNESCO – Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

Introdução	18
Capítulo 1 - “(...) se não fosse essa cerâmica tava todo mundo no mundão, quebrando a cabeça”	57
O começo da produção	66
A grande transformação	71
A oficina de cerâmica hoje	78
“Aqui todo mundo é primo”	84
Os primos	88
Capítulo 2 - “Sempre tem alguma coisa pra aprender sobre a cerâmica”	110
Do barro ao artesanato: a <i>gestação</i> das peças	114
Por uma descrição mais que densa	130
“Beneficiamento” do barro	130
“Moldura” das peças	135
“Primeira queima”	142
“Esmaltação” e “segunda queima”	144
Modo de produção e organização	149
O artesanal	166
<i>Regimes de valor</i>	176
Capítulo 3 - “Quem vê assim, não imagina por onde ela anda” ou “Quem vê assim, não imagina como gera dinheiro”	179
Estabelecendo rotas	180
A visualidade das peças de cerâmica	191
Dois traços iniciais – cores e formato	191
Pinturas rupestres e a marca <i>Serra da Capivara</i>	193
A consolidação da peça da Cerâmica Serra da Capivara	202
Entre sentidos e agência	204

Os sentidos da mercadoria _____	204
Intenção, causa e efeito – a agência das peças de cerâmica _____	220
Capítulo 4 - “Se não fosse o Parque, não tinha mais ninguém morando aqui” _____	230
Sobre o conceito de patrimônio, parque nacional e unidade de conservação _____	231
Os sentidos do “Parque” _____	247
Algumas considerações _____	279
Considerações finais _____	281
Bibliografia _____	292

INTRODUÇÃO

Uma experiência com as peças de cerâmica



A região conhecida atualmente como Serra da Capivara leva o nome de um animal, a capivara¹. A explicação para esse nome aparece resumidamente de três formas nas histórias contadas por moradores mais velhos. A primeira justifica simplesmente que na região havia muitas capivaras. Já a outra versão diz que o nome está ligado a um senhor que morava há muito tempo na região e que tinha o mesmo nome. Por último, a terceira explicação diz que o nome surgiu porque havia um lugar chamado Capivara que, em algum momento da história da região, era um ponto de encontro de pessoas mais jovens. Todas as versões apontam um fato comum: hoje em dia, não existe mais o animal capivara na região. A prova de que elas existiram em algum momento da história do lugar é encontrado em registros arqueológicos no território do parque nacional localizado na região e que leva o mesmo nome, o Parque Nacional da Serra da Capivara (Figura 1, pag. 20).²

O Parque Nacional da Serra da Capivara foi criado e delimitado, respectivamente, pelos Decreto de nº 83.548 de 5 de junho de 1979 e Decreto nº 99.143 de 12 de março de 1990. A criação do Parque Nacional da Serra da Capivara aconteceu em 1979 por iniciativa do grupo de pesquisadores da Missão Arqueológica Franco-Brasileira (Universidade de São Paulo (USP) – Brasil e Ministério das Relações Exteriores – França), que incluía a arqueóloga

1 Conhecido cientificamente como *Hydrochoerus hydrochaeris*.

2 Para esta pesquisa, refiro-me como “região” ou “região da Serra da Capivara” aos municípios que estão no Parque Nacional da Serra da Capivara, quais sejam: São João do Piauí, São Raimundo Nonato, Coronel José Dias e João Costa. Todos os municípios estão localizados no sudeste do estado do Piauí, nordeste do Brasil. Essa delimitação se difere do chamado “Território Serra da Capivara”, que é uma divisão feita pelo governo estadual dos territórios de desenvolvimento do estado de acordo com os potenciais econômicos das regiões.

Niède Guidon³. O grupo de pesquisadores, que também criou a Fundação Museu do Homem Americano (FUMDHAM)⁴ em 1986, empenhou-se na criação do Parque Nacional na tentativa de preservar os sítios arqueológicos e a paisagem da região do impacto da presença humana. Segundo consta na dissertação da historiadora Adriana Martins (2011), a primeira delimitação do Parque se deu de forma irregular, pois não houve pesquisa fundiária e social, o que ocasionou o entendimento de que não havia pessoas morando na região. Essa primeira delimitação incluiu um grande território e colocou os moradores em posição ilegal frente ao Estado, provocando assim conflitos entre eles e a Fundação. Diante disso, estabeleceu-se uma nova organização territorial que culminou na retirada das pessoas dos lugares mais populosos, o que contrariamente não evitou mais conflitos no território do Parque Nacional.

3 Niède Guidon é personagem que tem grande reconhecimento na história da região e do Parque Nacional. Ela é arqueóloga e fez parte da equipe que descobriu, na década de 70, os primeiros vestígios do homem pré-histórico e indígena na região que hoje é o Parque Nacional da Serra da Capivara. Atualmente ela é presidente emérita da Fundação Museu do Homem Americano (FUMDHAM).

4 A Fundação Museu do Homem Americano (FUMDHAM) é uma entidade civil sem fins lucrativos e científica. Ela foi por muito tempo a entidade gestora do Parque Nacional Serra da Capivara. Ela foi criada com duas frentes: uma de pesquisa e outra de integração da comunidade. Pela primeira frente, na figura de sua presidente Niède Guidon e outros pesquisadores, a Fundação tem realizado uma inegável contribuição para as pesquisas arqueológicas e sobre o meio ambiente no âmbito mundial. Na segunda frente, buscando a preservação do Parque Nacional, a entidade elaborou projetos tanto de conscientização como de atividades de subsistência para incentivar a apropriação e preservação do patrimônio por parte da comunidade.

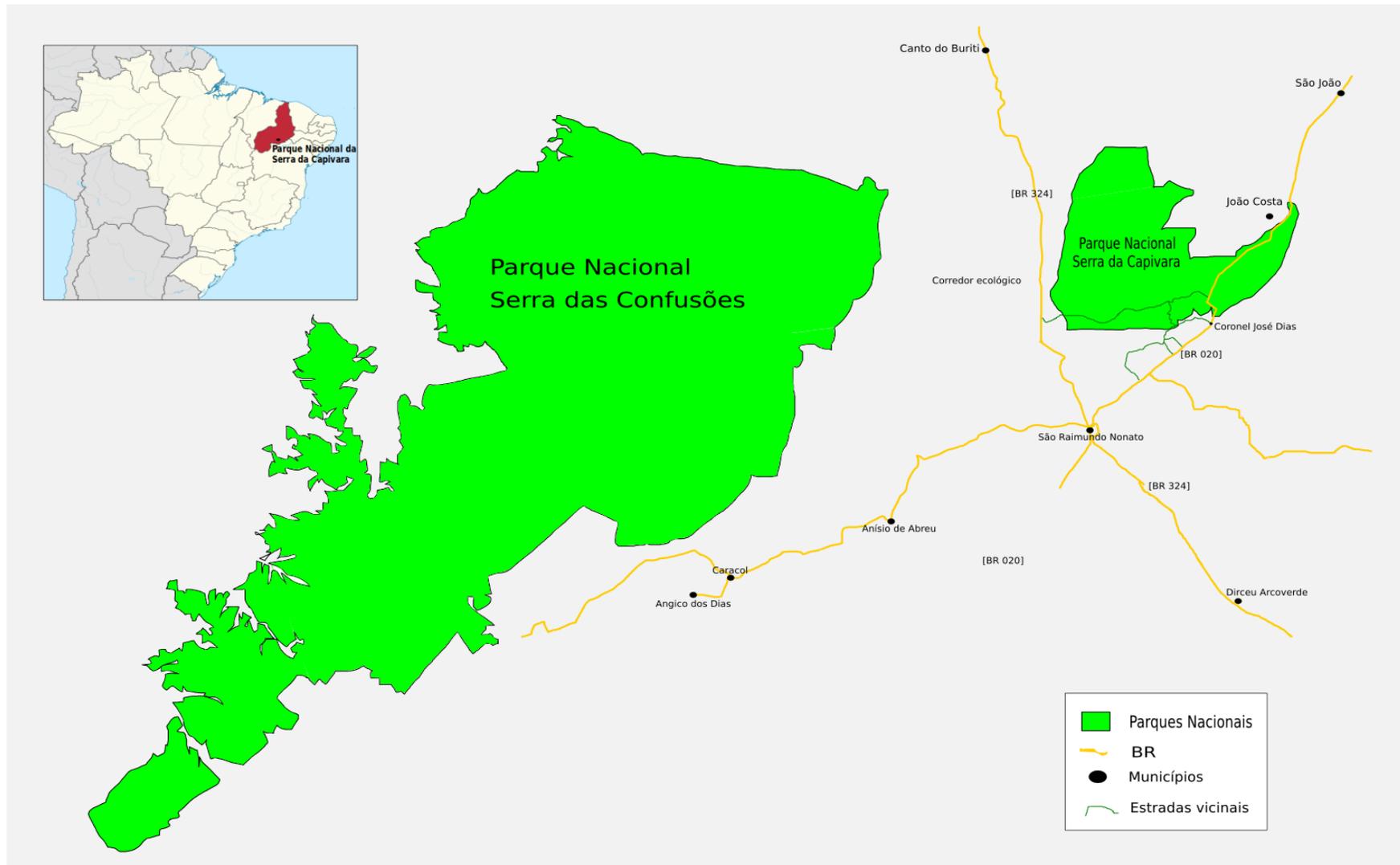


Figura 1 – Localização do Parque Nacional da Serra da Capivara. O mapa consiste em pontos aproximados de localização. Fonte: elaborado pela autora a partir do site Wikipedia e Google Maps, acessado no dia 22 de junho de 2020, e do programa Inkscape.

O território do Parque Nacional Serra da Capivara soma atualmente 100.764,19 ha. de proteção ambiental de paisagens variadas (entre serra, vale e planície), do bioma da caatinga e de uma vegetação diversificada. O Parque⁵ também tem como principal objetivo proteger uma grande concentração de sítios arqueológicos e promover o turismo como forma de desenvolvimento na região.

Dada sua importância cultural, o Parque Nacional Serra da Capivara tornou-se em 1991 reconhecido como patrimônio mundial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e, em 1992, foi registrado como patrimônio nacional e arqueológico pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Enquanto um patrimônio mundial, ele é um importante bem cultural para a humanidade. Apesar do seu grande território e da sua variada fauna e flora, o Parque é reconhecido como patrimônio cultural da humanidade devido aos mais de 600 sítios arqueológicos com pinturas rupestres que datam entre 6 e 12 mil anos. Sua importância se dá principalmente na contribuição em pesquisas arqueológicas sobre a história da humanidade.

Ser um parque nacional significa ter uma legislação própria de criação e de funcionamento. No Brasil, a legislação determina, entre outras coisas, que não haja pessoas morando dentro do território do parque nacional (com exceção de comunidades tradicionais), e isso acarreta uma série de consequências. No caso da Serra da Capivara, a categoria de parque nacional permitiu que se retirassem os moradores do território que se delimitou como Parque Nacional. Essa retirada, como descrito na tese da arqueóloga Marian Rodrigues (2011), aconteceu de forma abrupta, sem orientação, sem consentimento e, em alguns momentos, com o uso de violência. Isso ocasionou uma quebra nos sentidos que eram dados ao lugar. Se antes era possível reviver e produzir memórias através das práticas cotidianas, no momento seguinte, restaram somente as memórias, dado que os antigos moradores já não

5 Farei uso da palavra Parque Nacional ou Parque, com a primeira letra maiúscula, para me referir ao Parque Nacional Serra da Capivara. Em outros momentos, a palavra parque ou parque nacional, com letra minúscula, será usada para os parques nacionais e para os aspectos que englobam seus territórios.

tinham acesso às suas antigas moradas.

Há novos desdobramentos quando o lugar passa à categoria de patrimônio, pois, outra vez, os sentidos do lugar mudam. O distanciamento físico continua, mas o fato de o lugar ter se transformado em um patrimônio permitiu que algumas pessoas se reaproximassem novamente do território. Visto que agora o lugar deveria ser preservado e não mais estar à disposição para o livre desenvolvimento de atividades de extração, de lazer ou de subsistência⁶, para os antigos moradores, ainda é possível ter acesso ao território ou aos seus antigos lugares de morada por meio de passeios turísticos ou de projetos educacionais.

É notável que, mesmo o Parque tendo sido criado em 1979, somente quase 10 anos depois, com a expectativa da existência de um patrimônio na região, é que há uma tentativa de integração dos moradores com o Parque Nacional. Chama atenção também que os investimentos no Parque Nacional e em programas de integração só são realizados a partir desse período. Arrisco dizer, ao observar o período de criação de projetos sociais, que isso tenha acontecido por dois motivos. O primeiro motivo pode estar relacionado ao retorno de Niède Guidon da França ao ser convidada pelo governo brasileiro para gerir a FUMDHAM e o Parque Nacional, e provavelmente em esforços e parcerias da arqueóloga. E o segundo, porque, sendo um patrimônio, a Convenção para a proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (UNESCO, 1972) enfatiza que o Estado se esforce em integrar a população através de programas de educação e informação. Ou talvez tenha sido a união de esforços e interesses entre Niède Guidon e o Estado que tenha efetivado a criação do Parque Nacional e do patrimônio.

Uma das tentativas de reaproximação realizadas pela FUMDHAM aconteceu com os projetos sociais e atividades que foram elaborados na década de 90, cujo intuito foi

6 Incluo aqui o lazer porque, segundo relatos, os moradores frequentavam o território antes da criação do Parque para fazerem atividades de lazer, como piqueniques. Como Parque Nacional, o lugar continua sendo turístico e de lazer, mas a visitação é condicionada ao acompanhamento e pagamento do guia turístico. O valor do guia é por vezes alto para os moradores da região, por isso muitos nunca visitaram o Parque Nacional como turistas.

principalmente a educação ambiental e patrimonial. Apesar dos projetos estarem direcionados para pessoas que estavam no entorno do Parque, houve uma reintegração dos moradores por meio dos projetos sociais.⁷ Tais projetos promoviam a educação ambiental e patrimonial e atividades que incentivassem a sustentabilidade e a produção para subsistência.

Um dos principais projetos que buscou a integração da comunidade foi a implantação dos Núcleos de Apoio às Comunidades (NACs). Os NACs ofereciam serviços essenciais e escolas que, além da educação formal, educação ambiental e patrimonial, também incentivavam atividades de cunho sustentável e de subsistência (MARTINS, 2011).

O primeiro NAC surgiu na década de 90, seguido pela implantação de mais cinco Núcleos, todos distribuídos nas comunidades no entorno do Parque onde a assistência e as escolas se faziam mais necessárias. Com o fim dos projetos dos NACs, por volta dos anos 2000, mas ainda no intuito de integrar as comunidades locais ao Parque, derivou-se desse projeto maior, outros projetos sociais menores. O intuito desses projetos menores foi proporcionar geração de renda, valorização dos saberes das pessoas da região e o investimento na produção de produtos regionais, como foram os casos da Cooperativa de Produtores de Mel e a Cerâmica Artesanal Serra da Capivara. De todos os projetos sociais, em que se incluíam ainda a produção de papel reciclável e de camisetas, para citar mais exemplos, apenas as produções de cerâmica e de camisetas continuam nos dias atuais.

A causa de um ou outro empreendimento ter tido mais sucesso é por vezes justificada pela forma como os projetos foram geridos. Em realidade, as explicações quanto ao sucesso ou não dos projetos são incertas. Uma delas coloca que a ideia dos projetos era os próprios

7 Vale destacar que os projetos não foram direcionados para pessoas atingidas diretamente pela delimitação do Parque, pois elas já não moravam mais na região; os projetos sociais eram voltados para os moradores que haviam permanecido no município de Coronel José Dias. Como o município pertencia ao território de São Raimundo Nonato até 1994, não é possível ter uma estimativa do trânsito de pessoas na região de Coronel José Dias, contudo, como registrado pelo trabalho da advogada Maria Sueli Rodrigues de Sousa (2009), com a desterritorialização da comunidade Zabelê, pelo menos 700 pessoas (80 famílias) se mudaram da região que é hoje Coronel José Dias.

artesãos ou produtores de mel administrarem os negócios uma vez estabelecidas as cooperativas. No caso da Cooperativa de Mel, algumas justificativas apontam que a tentativa de transformar os produtores em autônomos fez com que eles se dispersassem e perdessem o interesse na produção pela cooperativa. Já a oficina de cerâmica, como veremos, tomou maiores proporções devido às experiências com os outros projetos. No caso da oficina, Niède Guidon buscou uma pessoa que pudesse assumir a responsabilidade da administração. Foi assim que Girleide Oliveira, personagem importante no contexto deste trabalho e da qual falaremos melhor no primeiro capítulo, assumiu a Cerâmica⁸.

A Cerâmica Artesanal Serra da Capivara está localizada no povoado Barreirinho, na zona rural do município de Coronel José Dias (PI)⁹. Esse município faz parte da grande região da Serra da Capivara (Figura 2, pag. 25). O espaço no qual funciona a oficina de cerâmica era uma antiga escola do NAC. No local onde fica o galpão de produção da oficina há ainda o Albergue Serra da Capivara, um restaurante, a Lojinha de Cerâmica e o Ateliê e Oficina de Camisetas, todos com o nome Serra da Capivara.

8 O termo Cerâmica, iniciado com letra maiúscula, se refere a Cerâmica Artesanal Serra da Capivara ou Cerâmica Serra da Capivara, esta última gravada nas peças de cerâmica. Mas quando grafado com letra minúscula se refere aos objetos produzidos com barro pela oficina.

9 Antes chamado de Várzea Grande, o município de Coronel José Dias tem aproximadamente 4685 pessoas e cerca de 70 a 75% vive na zona rural. Segundo o Censo de 2010, último realizado na região, para 56% da população, a renda é de em média um salário mínimo e meio entre trabalhos formais e informais. Entretanto, a grande maioria da população vive de agricultura de subsistência. Além disso, em sua maioria a população possui baixa escolaridade, havendo somente 13% de pessoas com ensino médio e superior completo (IBGE, 2010). Os dados do levantamento socioeconômico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística já têm mais de 10 anos e, por isso, é plausível inferir que houve uma mudança nessa realidade. É possível observar na região que o incentivo ao turismo tem estimulado a criação de pequenos negócios.

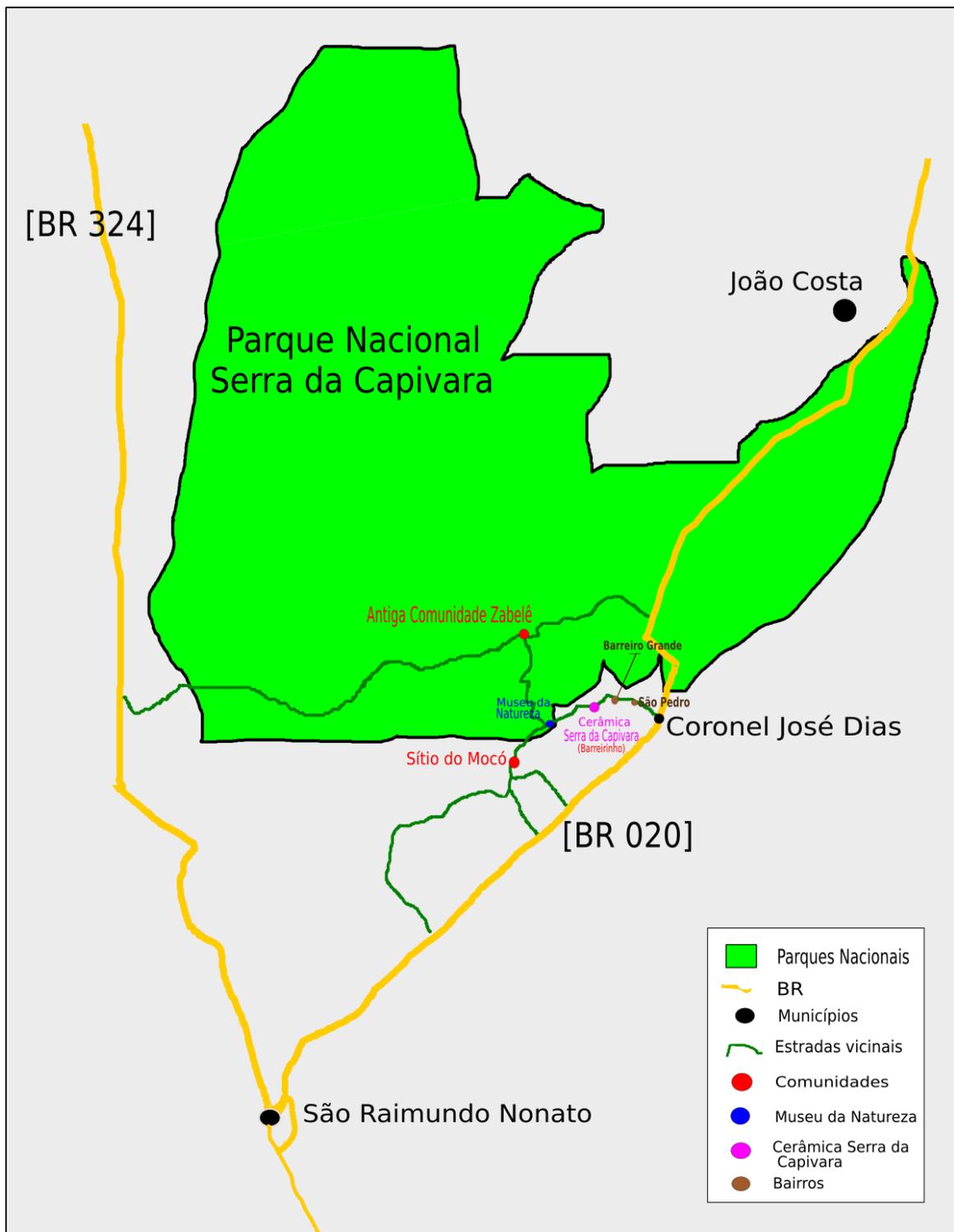


Figura 2 – Localização da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara. O mapa consiste em pontos aproximados de localização. Fonte: elaborado pela autora a partir do site Wikipedia e Google Maps, acessado no dia 22 de junho de 2020, e do programa Inkscape.

Apesar de ter se transformado em uma microempresa, a Cerâmica Artesanal Serra da Capivara manteve seu caráter social. Ela tem se destacado por aliar produção artesanal, sustentabilidade, inclusão social e geração de renda. A microempresa empregava na oficina de cerâmica, no período do trabalho de campo, cerca de 34 homens, moradores do entorno do Parque ou da zona urbana de Coronel José Dias e que participam ativamente na produção das peças. Além disso, gerava indiretamente renda na compra de produtos secundários no comércio e oferecia diretamente pelo menos mais 30 oportunidades de emprego no Ateliê e Loja de Camisetas, no restaurante, no Albergue e nas lojas próprias. A atuação da oficina manteve o intuito de conscientização dos moradores da região sobre o patrimônio mundial e sua preservação através do compromisso firmado pelo vínculo empregatício, que só é realizado com moradores da região.

A oficina de cerâmica produz inúmeras possibilidades de peças de cerâmica artesanais que variam em cor, tamanho, formato e desenho. Elas são, de forma geral, utilitários como: xícaras, pratos, canecas, panelas, entre outros. Visualmente, levam em seus corpos pinturas rupestres de sítios arqueológicos do Parque Nacional Serra da Capivara, divulgando, assim, o patrimônio existente na região. Quanto às vendas, as peças de cerâmica são consumidas principalmente por turistas que visitam a região da Serra da Capivara e vendidas, sobretudo, para lojistas do sul e sudeste do país.

A produção das peças é fundamentada pelo que a Cerâmica define como artesanal, isto é, por meio de uma produção manual. As principais matérias-primas utilizadas são o barro, abundante na região, e os minérios que dão cor às peças de cerâmica. Estes últimos não são prejudiciais à saúde. O barro é retirado de “barreiros” no período da seca, ajudando na limpeza dos locais para a espera de novas chuvas. Isso colabora com o conceito de produção sustentável que ajuda a preservar o meio ambiente e produz o mínimo de impacto ambiental, uma vez que a matéria-prima é retirada de lugares específicos e fiscalizados pelos órgãos oficiais de proteção do meio ambiente.

A ideia de produção artesanal, bem como o objeto artesanal, têm sido discutidos pela estreita relação com a sobrevivência de comunidades, a manutenção da memória e da tradição, a subjetividade ou outros aspectos específicos de práticas sociais, como é, por exemplo, o artesanato *tonalteca* (FREITAG, 2015), o *torino de Pucará* (ARAÚJO, 2014), a boneca *ritxoco* (SILVA, 2015) e mesmo a tecelagem e olaria *asuriní* (RIBEIRO, 1982). No entanto, embora uma ideia de artesanal seja acionada na produção da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara, há outros elementos que as fazem existir. Junta-se à ideia de artesanal o objetivo de proteção ambiental de um parque nacional, a divulgação científica e cultural das pinturas rupestres e a geração de renda, principalmente, para a população do município de Coronel José Dias.

Esses elementos — produção artesanal, proteção ambiental, divulgação científica e cultural e geração de renda em Coronel José Dias — têm apontado também para a existência de uma relação que se faz essencial entre moradores, oficina de cerâmica e patrimônio. Uma relação que tais agentes procuram se manter, seja através da preservação e divulgação ou nas oportunidades de trabalho. Como se pode imaginar, essa relação não acontece com base em simples acordos. O vínculo, que surgiu propositalmente de uma linha de acontecimentos — reconhecimento do Parque Nacional e criação de projetos sociais —, envolve uma trama de práticas e outras *relações sociais* que permitem saber mais sobre a realidade da região da Serra da Capivara.¹⁰

Como demonstrado, a tentativa de integração da comunidade ao Parque Nacional deu origem à oficina de cerâmica. Assim, desde o seu surgimento, a oficina mantém estreita

10 As *relações sociais* são, em algumas perspectivas, o objeto de estudo das ciências sociais. No caso da antropologia, como aponta Strathern (2017), a *relação* foi uma apropriação pelo conhecimento antropológico daquilo que é uma ligação entre um construto abstrato e a pessoa concreta. A *relação* é uma conexão que pode variar tanto na sua forma como pode variar na maneira como são concebidas e demonstradas. Além disso, ela precisa que haja outros elementos que a contemplem. Assim, a *relação* tem sido percebida de formas diferentes na antropologia, como, por exemplo, pelas relações de parentesco e formas de organização ou como objeto de conhecimento. Do mesmo modo, elas também têm sido codificadas de variadas maneiras, seja como sistemas ou através de objetos materiais ou não-humanos.

relação com o Parque Nacional Serra da Capivara, uma vez que ela e a FUMDHAM buscam aliar a preservação do território e promover um meio de sobrevivência à população. Essa relação possibilita conhecer uma realidade que permeia a existência de um parque nacional e a forma como a população do seu entorno o significa. Ou melhor, esse vínculo permite entender, através das práticas e *relações sociais*, como as pessoas que moram no entorno do Parque vivenciam e significam cotidianamente um espaço que anteriormente era lugar comum e familiar, mas que foi renomeado e ganhou *status* de patrimônio mundial.¹¹

A busca por um significado produzido cotidianamente pelos moradores segue, dentro da relação entre parque e população, pelas práticas e *relações sociais* estabelecidas e mantidas a partir da produção das peças de cerâmica. Neste caso, as *relações sociais* mantêm a produção das peças de cerâmica. E a produção na região gera um produto que tem relevância para a própria região, tanto porque é resultado de um trabalho conjunto que objetiva preservar o parque nacional quanto porque, enquanto trabalho individual, conta com a fundamental participação dos ceramistas, como veremos no Capítulo 2. O resultado dessa prática são as peças, entendidas aqui como a materialização das *relações sociais*. Sendo assim, é pelo caminho inverso, de partir do resultado, ou melhor, de entender as peças de cerâmica, que sigo neste trabalho.

A possibilidade de analisar a materialização dessas relações se deve ao fato de que os objetos estão presentes de forma inegável na vida dos seres humanos. Como explica Gonçalves (2007), “(...) os objetos materiais circula[m] significativamente em nossa vida social por intermédio das categorias culturais ou dos sistemas classificatórios dentro dos quais os situamos, separamos, dividimos e hierarquizamos” (p. 14). Dessa maneira, é que áreas de conhecimento têm se dedicado aos estudos dos objetos materiais, como o fazem a arqueologia, museologia, história e antropologia em diferentes contextos e perspectivas. Esses

11 Para fins de compreensão e clareza do texto, utilizarei graficamente o uso da formatação itálica tanto para os conceitos fruto de discussões teóricas da academia assim como para título de textos e livros; estarão entre aspas as ideias e conceitos dos interlocutores; e em negrito, os destaques no texto.

estudos têm permitido entender que os objetos são representantes e constituintes da vida humana.

Amiria Henare, Martin Holbraad e Sari Wastell (2007) ao se preocuparem com o lugar dos objetos e da materialidade na análise antropológica apontam uma opção para o entendimento das *coisas*. A coletânea organizada pelos autores parte do princípio de que humanos e objetos se afetam mutuamente, por isso propõem que se *pense através das coisas*. A proposta, que consiste em uma proposta metodológica, é que na análise antropológica se faça uma abordagem heurística em vez de analítica, pois a primeira permite que as coisas se expliquem por si mesmas, deixando de lado a sobrecarga de conceitos da coisa analítica que pode promover um binarismo conceitual — ou seja, a definição de realidades a partir de duas unidades conceituais com noções preconcebidas, como as tão discutidas ideias de natureza e cultura.

Os autores não consideram que esteja errado pensar o mundo de forma binária, como o fazem, por exemplo, as abordagens simbólicas, mas eles lembram que as noções não são universalmente compartilhadas e, por isso, certos conceitos podem não corresponder a determinadas realidades. Para essa defesa, os autores se baseiam em discussões já existentes como as de Bruno Latour, Eduardo Viveiros de Castro, Alfred Gell, Marilyn Strathern e Roy Wagner. Os referidos autores discutem, cada um à sua maneira, o redirecionamento das questões do conhecimento e da epistemologia para questões ontológicas.

A sugestão de Henare, Holbraad e Wastell coloca em evidência a importância de se considerar na elaboração das análises, fundamentalmente, as ideias, definições e princípios presentes nos próprios contextos, evitando o excesso de conceituação que pode destoar da realidade estudada. Nesse sentido, no que diz respeito às *coisas*, é essencial que tanto a cultura material quanto os indivíduos envolvidos com ela tenham relevância na análise para que se evitem os binarismos e uma vez que o próprio fenômeno é capaz de oferecer luz sobre si mesmo. Em outros termos, essa proposta metodológica/epistemológica é considerada por

muitos como uma nova perspectiva que se justifica no entendimento de que é necessário evitar dualidades na análise antropológica. A ideia é quebrar as barreiras conceituais e etnocêntricas que têm acompanhado a produção antropológica sobre o *outro*.

Entendo as contribuições e críticas quanto ao que se denominou virada ontológica, mas compartilho com Graeber (2015) a visão de que, ao discutir epistemologia, ontologia e semiótica, a virada ontológica retorna para o mesmo ponto de discussão. Ou seja, diante dessas novas concepções, que são reduções de conceitos anteriores, o entendimento deles passa a afirmar aquilo que se quer deixar para trás, ou seja, os binarismos. Mesmo que a observação dos autores da coletânea seja para que estejamos atentos ao ponto de partida da elaboração dos conceitos em determinados contextos, a fórmula continua a mesma em um contexto de trabalho antropológico que busca traduzir os contextos diminuindo as tensões etnocêntricas, qual seja: conceito 1 (ponto de partida dos interlocutores) + conceito 2 (conceitos antropológicos) = conceito 3. Ou seja, o trabalho antropológico busca entender o ponto de partida dos interlocutores (conceito 1) sem deixar de lado o que antropologicamente se discute conceitualmente, muitas vezes exigência da própria academia (conceito 2), o que gera, através da combinação, o conceito 3. Por isso, ao me inspirar na proposta de Henare, Holbraad e Wastell, faço uma delimitação da sugestão dos autores; assim, o trabalho se limita a manter em um mesmo nível as coisas e pessoas, considerando que pessoas e coisas se afetam mutuamente.¹²

Igualmente, Marylin Strathern (2017) chamou atenção para a importância da não dualidade da análise antropológica ao discutir a forma como as categorias *relações, sociedade e indivíduo* são trabalhadas nos contextos etnográficos. Para a autora, categorias preconcebidas devem ser descentralizadas e repensadas em seus contextos. Sua proposta incide sobre uma antropologia por uma perspectiva de *escalas*, isto é, que as categorias sejam

12 Para leituras mais aprofundadas sobre a proposta da virada ontológica, sugiro a leitura de Anthony Seeger, Eduardo Viveiros de Castro e Roberto da Matta (1979), Eduardo Viveiros de Castro (1996, 2002, 2004), Roy Wagner (2010) e Marylin Strathern (2017).

colocadas em níveis relacionais. As *escalas* são formas diferentes de observar um fenômeno, ou ainda, permitem perceber outras dimensões de um mesmo fenômeno em contrapartida a outras lógicas. Disso, conclui-se que um determinado fenômeno não pode ser analisado na *escala* de forma isolada, ele possui continuidade com outros fenômenos. A sugestão é reconhecer que o modo de produzir conhecimento é feito de forma parcial, o que significa uma mudança de *escala* sempre que há mudança de perspectiva de um fenômeno. A proposta de Strathern é que o antropólogo se volte tanto para as *escalas* que surgem na prática de campo quanto para as *escalas* do próprio antropólogo. Isso significa admitir que o trabalho de campo e a escrita pertencem à mesma rede de relações. Ou seja, a produção de conhecimento pode e deve ser também explicativa para o campo e seus interlocutores, e isso muda um corriqueiro modo de produzir antropologia.

Tanto Sthathern (2017) quanto Henare, Holbraad e Wastell (2007) inspiram uma proposta na qual os objetos materiais são parte primordial na análise. Partindo disso, e com o intuito de entender as relações entre moradores, oficina de cerâmica e patrimônio, esta proposta consiste em um **exercício etnográfico com as peças de cerâmica**. Etnográfico porque busquei entender e descrever densamente as peças de cerâmica e suas relações, e consiste em um exercício porque pensei as peças de cerâmica como fundamentais nessa relação, levando em conta sua atuação enquanto sujeito social que possui *vida social* (APPADURAI, 2016) — explico esse conceito mais à frente — e no intuito de buscar os outros fenômenos relacionais. Fazer um exercício etnográfico neste caso é lembrar do que Clifford Geertz (1978) nos coloca sobre um esforço intelectual que não nos leva a um refinamento do debate. A discussão do autor aponta para um exercício etnográfico que nos leva para uma experiência pessoal que, no caso desta tese, permitiu observar as peças de cerâmica junto ao seu contexto e que permitiu experimentar uma outra forma, igualmente densa e analítica, de pensar um objeto de estudo um pouco inusitado, as peças de cerâmica.

Assim sendo, busquei investigar o que as peças de cerâmica produzidas na Cerâmica

Artesanal da Serra da Capivara nos dizem sobre as relações na região da Serra da Capivara. Através de um exercício etnográfico com as peças de cerâmica, foi possível entender quem são os agentes envolvidos nessas relações e de que forma eles se articulam com a ideia de patrimônio e com a região. Além de entender qual o percurso e continuidade do discurso oficial sobre o patrimônio para os ceramistas.

O exercício proposto buscou olhar como se dá a existência social das peças de cerâmica partindo de sua produção e considerando sua forma de inserção no meio social, investigando o que está além dos sentidos da visão. Do mesmo modo, observei as peças igualmente como campo de pesquisa, ou seja, considerando sua existência material. Assim, foi por meio das técnicas de observação, entrevistas e conversas informais com os atores da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara que foi possível a realização desse exercício.

Entre objetos

Antes de passar para o que de fato é o tema deste trabalho gostaria de situar o caminho teórico que realizei, por isso, peço licença antes de tudo para expor um percurso das contribuições que a antropologia tem dado aos estudos dos objetos. Tal percurso me ajudará a deixar mais claro o que pretendo neste exercício, os termos que utilizo e a opção, dado o objeto de estudo, de não utilizar somente uma perspectiva teórica nesta análise.

É interessante ressaltar que mesmo diante de um panorama dos estudos dos objetos nas ciências sociais e, especialmente, na antropologia, as contribuições para esses estudos partem não só dos antropólogos e cientistas sociais, mas também de arqueólogos, historiadores, etnolinguistas, museólogos, entre outros. Os estudos têm debatido os objetos em seus inúmeros contextos e temporalidades formando um campo inter e multidisciplinar que tem fortalecido a relevância dos debates dos objetos, seja na forma de aportes em um contexto ou como documentação. Contudo, parto aqui sobretudo de uma discussão antropológica por

ser um caminho mais próximo de formação, mas sempre que possível e ou necessário busco aportes nesse campo inter e multidisciplinar.

O objetivo do panorama é de demonstrar uma parte da história e da complexidade que se apresentam nos estudos ligados aos objetos. Essa complexidade está relacionada aos tipos de objetos, aos contextos e, metodologicamente, ao ponto de partida e de chegada em que se tem pensado os objetos. Soma-se a isso o fato de que uma certa divisão nos estudos sobre os objetos — da forma como apresento aqui — não é algo tão delineado nas investigações, sobretudo, antropológicas. Em realidade, parece que os objetos só recentemente, por volta da virada do século XXI, tornaram-se efetivamente um campo de estudo nas ciências sociais. Dado à complexidade dos estudos dos objetos, o intuito é demarcar o que este trabalho teve como orientação.

Os estudos da cultura material são aqueles que tratam direta ou indiretamente os objetos em seus contextos, levando em consideração também a sua relação com as pessoas. Vale destacar que entendo neste trabalho que os estudos da cultura material se referem aos estudos dos objetos e que esses são englobados por uma expressão disciplinar genérica que é a antropologia dos objetos. Por uma perspectiva antropológica, o estudo da cultura material acompanha os problemas e as mudanças de paradigmas teóricos ao longo da história da disciplina, por isso entendo igualmente que pensar o percurso da antropologia enquanto campo de conhecimento por meio dos objetos seria uma forma de pensar a própria antropologia. Dependendo do momento da disciplina, muda-se a chave de entendimento dos objetos colocando-os ora no centro das discussões, ora como elemento secundário em seus contextos. Apesar dos diversos olhares sobre os objetos, que levaram a diferentes pontos de partida da análise dos objetos, bem como formas de abordagem, o que há de comum em todos esses olhares é que se admite uma relação entre humanidade e objetos. Como aponta Hans Peter (2008), “a cultura material contribui para a antropologia: (1) como inovação metodológica; (2) através de novos campos empíricos; e (3) como um meio de superar alguns

de seus problemas epistemológicos fundamentais”¹³ (p. 09).

Lembro que os estudos dos objetos foram apresentados no decorrer dos anos, às vezes de forma concomitante e entrelaçada, às vezes manifestadamente de forma contrária e posicionados em abordagens diferentes, além de boa parte deles não ser voltada de fato para os estudos dos objetos. Diante disso, considero que não é uma tarefa fácil traçar um caminho para pensar as peças de cerâmica do ponto de vista teórico e metodológico nas ciências sociais. Pensá-las se colocou como um desafio diante da multiplicidade de questões colocadas pelas peças de cerâmica. Sendo assim, foi necessário deixar que as peças me guiassem. Enfrentando as *escalas* de Strathern (2017) e, antes que me perdesse em meio a sua complexidade, foi preciso *seguir* as peças para *pensar através* delas.

A antropologia dos objetos

Desde a formação da antropologia enquanto disciplina, os objetos estão presentes enquanto parte do que se considerou *cultura*. As mudanças da forma de trato metodológico e teórico com o objeto podem ser observadas desde os primeiros estudos antropológicos até os dias atuais. Eles ganharam relevância analítica inicialmente com o objetivo de produzir materiais sobre outras sociedades no começo da disciplina antropológica e museológica, mas têm sido investigados por diferentes abordagens e posicionamentos teóricos.

De forma breve, o percurso dos objetos dentro da disciplina antropológica passa inicialmente por uma perspectiva evolucionista e difusionista, que considerou a cultura material como *objetos etnográficos* ou *arte primitiva*. Os *objetos* ou *artes* eram expostos em museus e/ou eram colecionados por especialistas para comprovarem, em certa medida, que a cultura consistia nesse aglomerado de objetos. A cultura material era classificada de forma a explicar os estágios da evolução humana, pois acreditava-se que todos os grupos humanos

13 Tradução livre.

evoluíam ao mesmo estágio — o da civilização (GONÇALVES, 2007; TILLEY, 2006).¹⁴ O marco divergente a esse posicionamento é de Franz Boas (2004) ao salientar que era necessário estudar a cultura material junto ao detalhamento dos costumes e da relação com a cultura praticada. Ou seja, era necessário saber seus usos, funções e significados para buscar as relações sociais existentes em determinados grupos.

O método comparativo de Franz Boas foi uma grande contribuição para estabelecer uma separação da classificação das sociedades por estágios. Esse método buscava entender os vínculos existentes entre sistemas socioculturais, negando a classificação de estágios e buscando leis gerais. Segundo o autor, não se pode dizer que os fenômenos etnológicos têm uma mesma origem ou que a mente humana obedece às mesmas leis em todos os lugares, pois há causas internas e externas que podem causar variações. O que se deve fazer é buscar as causas a partir das quais o fenômeno se desenvolveu e restringir as comparações aos fenômenos que são comprovadamente ligados às mesmas causas. Nas palavras do autor: “O objetivo de nossa investigação é descobrir os *processos* pelos quais certos estágios culturais se desenvolveram” (grifo do autor, p. 33).

Franz Boas observa que é necessário também um estudo detalhado dos costumes e da sua relação com a cultura praticada. Seus argumentos chamaram atenção para o deslocamento dos objetos de seus contextos sem que fosse possível explicar as suas funções e seus significados. Mesmo com as críticas em torno desse método, o que inclui o seu uso de forma moderada, foi a partir desse marco que a antropologia teve outro olhar sobre a cultura material. Agora era necessário saber usos, funções e significados dos objetos para buscar as

14 No período do evolucionismo e do difusionismo, período conhecido como *era dos museus*, temos que a cultura material é o principal objeto de estudo dessas perspectivas, no entanto, sem os elementos culturais. As análises eram feitas com base na matéria, estética e evolução tecnológica dos materiais recolhidos pelos viajantes e entregues por vezes a terceiros — fossem antropólogos ou colecionadores. Como mencionado, a cultura material era tratada como objeto exótico e ficava exposta em coleções particulares ou museus. Ou seja, grande parte do que era recolhido se tornava algo de interesse particular e/ou restrito aos estudos do que era considerado *primitivo* ou *exótico*.

relações sociais existentes em determinados grupos.¹⁵

Na medida em que a antropologia se fortaleceu enquanto disciplina, o que foi corroborado pela consagração da observação participante, houve o distanciamento da antropologia dos museus e a sua aproximação dos departamentos das universidades.¹⁶ Os objetos foram relegados aos espaços museológicos ou aos estudos folclóricos que objetivavam manter as criações artísticas e o passado vivo. Geralmente, eles eram incluídos nas análises como **demarcação** de posição social — sem atenção para descrição, forma e técnica — e são pensados como meios funcionais em um sistema de comunicação (GONÇALVES, 2007). A partir da década de 60, com a *virada simbólica*, como define Christopher Tilley (2006), os objetos ganham uma nova ênfase. Via de regra, eles estão na vida cotidiana, ritualística e mitológica como meios de **experimentar** e **perceber** identidades e posições sociais. Aqui, admite-se mais enfaticamente uma relação dos seres humanos com os objetos e retoma-se a importância das descrições, das técnicas e das formas. O destaque está para o entendimento

15 A perspectiva de Boas gira ainda entorno do difusionismo no que diz respeito à admissão de ligações históricas de grupos em diferentes lugares. No entanto, a abordagem difusionista foi criticada por Boas e pouco explorada na antropologia, mas relevante para debates arqueológicos. Essa abordagem surge a partir da necessidade de reconstituição da cultura material presente nos museus e de processos históricos. A cultura material era vista pela transmissão e, raramente, como uma invenção independente. Considerava-se a distribuição de elementos da cultura material ou mesmo de práticas sociais e ideias por uma vasta área por meio de métodos que levavam a entender a difusão dos processos e dos traços culturais. Exemplos desses métodos são o *círculo concêntrico*, no qual havia um centro de difusão onde estava o objeto em sua forma original, e o *modelo onda*, em que a difusão acontecia por proximidade. O avanço da cultura material seja no *círculo* ou na *onda* levaram a uma maior complexidade dos objetos. A crítica direcionada ao difusionismo incluía tanto a falta de elementos da cultura específica do objeto como as ideias etnocêntricas incorporadas à abordagem (GONÇALVES, 2007; RIBEIRO, 1986b).

16 Contribuindo para a constituição da disciplina antropológica, bem como para o debate sobre objetos, mesmo que não intencionalmente, muitos outros trabalhos nas ciências sociais tiveram em seus textos e contextos a presença de objetos. Eles contribuíram para uma perspectiva teórica da sociedade na qual apareciam como secundários em contextos de análise. Os objetos eram aportes inertes do contexto social. São exemplos a escola francesa de Émile Durkheim (1989), que inaugurou uma forma de entender a cultura material como representação de aspectos da sociedade, como era o caso do *churinga* enquanto representante dos *totens*; Bronislaw Malinowski (1976) na escola britânica, que contribuiu significativamente demonstrando através do sistema do *kula* a relevância dos objetos como pilares para a organização da sociedade trombriandesa; e a obra clássica de Marcel Mauss (2003), que permite entender no contexto das *dádivas* os objetos enquanto *atos sociais totais* — já que eles possuem implicações nos diferentes níveis da realidade social.

dos objetos não mais como **demarcações**, mas como **meios de interação**.¹⁷

Assim também, sob influência do estruturalismo e da semiótica¹⁸, inaugura-se um movimento de análise simbólica dos objetos. Surgem obras com perspectiva sociológica, como a de Jean Baudrillard (1993), e na psicologia social, como a de Abraham Moles (1991); mas é somente com Mary Douglas e Baron Isherwood, em *O mundo dos bens* (2004), que a antropologia encontra uma ponte com a semiologia. A antropologia simbólica, também associada à linguística, buscava a valorização do objeto enquanto signo e sistema de comunicação.

Contudo, uma discussão mais recente, de investigação da agência dos objetos, propõe outra perspectiva de estudos. Ela tem direcionado as discussões na antropologia e contribuído igualmente para outras áreas de conhecimento.¹⁹ Na nova perspectiva, admite-se olhar os próprios objetos sem que eles sejam um meio para estudar sistemas de pensamentos. Se antes buscavam-se os objetos pela natureza discursiva, a nova proposta entende a importância dos estudos na articulação entre sujeitos e coisas.

Com o marco, que possibilitou novos estudos sobre o que chamaram de *coisas*²⁰, os estudiosos da agência buscaram os protagonismos das coisas e suas atuações nas relações. Em outros termos, os estudos trataram os objetos enquanto sujeitos e investigaram a capacidade de ação dos objetos enquanto *coisas*. Além disso, mudou também o campo de estudo, agora é possível estudar os objetos que são próximos aos pesquisadores. Aparecem nessa linha, por exemplo, a obra inaugural de Alfred Gell (1998) e as discussões de Daniel Miller (2013).

17 Hans Peter Hahh, em *Material Culture* (2018), chama atenção ainda para uma corrente do estudo da cultura material que manteve interesse nos objetos, mesmo quando a antropologia os relegou ao plano secundário. A *ecologia cultural* foi a corrente que buscou os objetos materiais como evidências da adaptação ao meio ambiente. Ela teve crescente interesse a partir da década de 50 com a integração de contribuições da arqueologia e história cultural, e somente após a década de 60 entrou no campo da antropologia.

18 Para uma exposição detalhada dos estudos dos objetos pela semiótica, ver Alfredo Cid Jurado (2002).

19 Algumas discussões têm contribuído, por exemplo, para a história, como apontam Carlos Henrique Armani (2020) e Marcelo Rede (2012).

20 Explico mais à frente o termo 'coisas' e sua diferença para o termo 'objeto'.

Também é possível mencionar como contribuições aos novos olhares sobre as *coisas* a obra organizada por Arjun Appadurai (2008). Inspirando-se em contribuições teóricas da economia, Appadurai contribuiu para um olhar diferenciado elaborando o conceito de *vida social das coisas*. A obra foi considerada fundamental e um ponto de partida para as novas discussões por ter demonstrado que os objetos estão inseridos em uma ideia mais ampla de materialidade.

Por último, a *virada ontológica* contribuiu de diferentes formas para as discussões teóricas e metodológicas. Como aponta Carlos Henrique Armani (2020), a *virada* buscou debater três questões: o “antropocentrismo kantiano, a convicção da necessidade de um retorno aos objetos e às coisas em si mesmas e, por fim, a necessidade de se desenvolver novos modos (e desafios) de pensar” (pag. 40-41). De forma resumida, a ideia principal era visualizar um horizonte de pesquisa e debates que permitissem uma forma menos centralizada ocidentalmente de entender as diferentes cosmologias.²¹ Assim, a partir de uma problemática epistemológica na qual se debate o problema das dicotomias conceituais, principalmente na disciplina antropológica, destacaram-se obras como a de Henare, Holbraad & Wastell (2007) e Tim Ingold (2012, 2013, 2015), que foram fundamentais ao sugerirem metodologias para os estudos com os objetos.

Os estudos sobre os objetos permitiu uma ramificação temática na disciplina antropológica a partir também de uma interdisciplinaridade. Essa subdivisão de temas buscou individualizar os objetos em categorias classificatórias independente da sua abordagem, sobretudo a partir da *virada simbólica*. Assim, surgiram temas como consumo, mercadoria e arte que deram origem a subdisciplinas que até os dias atuais apresentam sua continuidade com novos estudos e perspectivas. É possível citar alguns exemplos como os estudos sobre consumo de Jean Baudrillard (1972), Pierre Bourdieu (1974), Mary Douglas e Baron

21 As discussões são fruto dos debates sobre o animismo, o perspectivismo ameríndio e a simetria, discussões elaboradas respectivamente por Philippe Descola, Eduardo Viveiros de Castro e Bruno Latour.

Isherwood (2004) e Daniel Miller (2007); estudos da mercadoria incentivados pela perspectiva de Karl Marx (2011), a partir da escrita de *O capital*, e posteriormente por estudos do Marshall Sahlins (2003) e Arjun Appadurai (2008); estudos sobre a arte indígena com Berta Ribeiro (1982, 1983, 1986a, 1986b) e Els Lagrou (2003); objetos museológicos com James Clifford (1993, 2009) e Lucia van Velthem (2012); estudo sobre a relação objetos e patrimônios com Manuel Ferreira Lima Filho (SILVA, 2015), dentre outros.

Metodologicamente, entendo que a forma como se estudavam os objetos se dividiu basicamente em dois momentos — os estudos simbólicos e os estudos agentivos. Essa imaginária fronteira metodológica, mesmo que um tanto quanto fluída, examina (1) da perspectiva simbólica, os objetos como **meios** e, (2) da perspectiva agentiva, tem as *coisas* como **propósitos** da análise.

Tratar os objetos enquanto **meios** significa que eles estão presentes nos contextos etnográficos, mas são aportes secundários das relações sociais e/ou de sistemas de pensamentos, não sendo, portanto, um ponto de partida do estudo. Os objetos são admitidos enquanto complemento para o entendimento do contexto. Já o segundo e mais recente movimento admite de forma mais clara e pertinente uma posição relacional entre humanos e não humanos e tem defendido que as *coisas* podem e devem ser igualmente pesquisadas, ou melhor, são o **propósito** da análise. Nessa última abordagem, a forma de trato com as *coisas* parte do pressuposto de que a antropologia precisa retomar seus marcos teóricos e rever a forma de lidar com seus objetos de estudo, sistemas de pensamento e modos de vida envolvidos nesses contextos.

Outra mudança que acompanhou a história e os debates sobre os objetos está na forma referência a eles. Ainda relacionado ao que foi exposto acima, dependendo da perspectiva e da construção teórica a qual se reportam os autores, os termos variam entre *artefato*, *objeto* e *coisas*. Para explicar melhor os termos, como ponto de partida, farei uso de uma breve definição filosófica para esclarecer que entendo que aquilo que a antropologia definiu como

artefatos, *objetos* e *coisas* são inicialmente *corpos materiais externos ao sujeito* (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001). Parto dessa definição filosófica porque entendo que é a partir da matéria e da exterioridade que se inicia a discussão antropológica.

O termo *artefato* se refere aos *corpos materiais* produzidos ou modificados pelo ser humano, sendo aplicado largamente em tempos mais remotos pela arqueologia e pela antropologia em um momento em que esses *corpos* eram estudados a partir de uma perspectiva estética ou evolutiva. Com o avanço das discussões e elaborações teóricas, os *corpos materiais* ganharam a definição de *objetos*. Em Abraham Moles (1981), por exemplo, os *objetos* são aquilo que é externo ao ser humano e que tem caráter artificial, ou seja, aquilo que está fora da natureza e é produzido pelo *Homo Faber*²². No sentido dado pelo autor, é *objeto* aquilo que está inserido no universo de referência social, caso contrário, o *corpo material* é definido como coisa. Em geral, o termo *objeto* é usado quando se desconsidera a matéria e busca-se sua materialidade. Em realidade, a mudança no termo aconteceu principalmente quando houve a confluência em aportes teóricos inter e multidisciplinares que contribuíram significativamente para ampliar a ideia de que os *corpos materiais* não são apenas frutos do trabalho mecânico, mas possuem significados e sentidos.

Dentro dos estudos antropológicos, é possível observar ainda uma especificação das categorias dos objetos. Johannes Fabian (2004), ao distinguir *artefatos étnicos* e *objetos etnográficos*, explica que tais *artefatos* estão relacionados a conceitos e narrativas estéticas, aquilo que foi feito com ou pela arte, além de estarem ligados a suas narrativas de produção. Já os *objetos etnográficos* podem ser classificados como artefatos, mas estão na ordem de aplicação de um método de estudo — o método etnográfico, atribuído à antropologia; ou melhor, surgem na relação de etnólogos/antropólogos com instituições como os museus. A discussão do autor demonstra uma diferenciação nas narrativas ligadas aos *corpos materiais*

22 O termo *Homo Faber* é discutido por Henri Bergson. No entanto, Abraham Moles utiliza o termo sem referência.

que partem da forma de sua abordagem.

Por fim, mas provavelmente não como último desfecho, a nomenclatura *coisas* tem aparecido em uma abordagem mais contemporânea. Tal termo é usado por autores como Ingold (2012), Appadurai (2008) e Henare, Holbraad e Wastell (2007), indicando uma perspectiva diferenciada para abordar aquilo que era anteriormente nominado como *objeto*.

Para Tim Ingold (2012), as *coisas* são algo inacabado e em constante transformação, pois possuem uma capacidade ativa no mundo, podendo se manifestar e reagir às outras coisas ativas. Isto é, as *coisas* são algo não exteriores ao mundo e que estão em constante relação com esse mundo. Na perspectiva de Ingold, o ser humano não aparece necessariamente como mediador, ao contrário de Appadurai. Em Appadurai (2008), o termo *coisas* aparece para se referir a *corpos materiais* que participam de transações sociais mediadas pela *política*. Nesse sentido, considera-se que todo e qualquer objeto pode, dentro das transações, tornar-se *coisa*. O termo ainda é apresentado por Henare, Holbraad e Wastell (2007) para demonstrar uma teoria alternativa das *coisas*. Assim, eles afirmam que o termo deve ser entendido no sentido heurístico, ou melhor, o termo deve ser usado para fazer descobrir o que são tais *coisas* ou as relações das *coisas*, permitindo que haja descobertas que não expandem conceitos preconcebidos ou familiares, mas que permitem a elaboração de noções mais fiéis às realidades.

Mesmo tendo discussões e pontos de vista distintos, em geral, os autores utilizam o termo para apresentar uma teoria alternativa à *virada simbólica*. Eles apontam que o termo *coisa* indica uma perspectiva em que é possível pensá-la de forma única, como um fenômeno exclusivo de uma realidade. Isso denota pensar as *coisas* em seus contextos, buscar a *coisa* em si e em suas relações e, em certa medida, deixar de lado a expansão ou exploração de conceitos familiares ao pesquisador. Em outros termos, é pensar as *coisas* desconsiderando uma possível carga teórica e analítica sobre elas, para que se tenham novas noções. Em qualquer que seja o caso, a ideia de *coisas* leva a ampliar a materialidade no sentido de

englobar ainda mais os objetos. Há a aproximação das pessoas com as *coisas*, admitindo-se às últimas *vida e status*.

Em geral, a diferença entre *objetos* e *coisas* tem sido traçada pela forma passiva ou ativa em que os *corpos materiais* se apresentam nos contextos estudados. O termo *objetos* é utilizado por estudos que buscam significados e representações. Já *coisas* é usado para demonstrar que os *corpos materiais* sofrem constantes mudanças nas realidades devido às interações com os seres humanos ou por terem uma natureza humana. Nesse caso, a *coisa* se apresenta de forma ativa e dinâmica.

Os termos *objetos* ou *coisas* são construções teóricas de uma disciplina que busca, em sentido geral, estudar o ser humano e suas quase infinitas possibilidades de relações. No entanto, entendo diante dessas movimentações que haja um cálculo um tanto simples e óbvio: *objetos* e *coisas* são sempre *corpos materiais*, pois, por uma orientação material, tudo o que se tem tratado nos estudos sobre os *objetos* e as *coisas*, afirmo, possui matéria. A complexidade está em dois fatos. Primeiro, no fato de que os *corpos materiais* só são relevantes quando estão em oposição e quando são externos ao ser humano. E, mesmo no caso de ser atribuído vida às *coisas*, ou seja, dos corpos materiais se transformarem analogamente ao ser humano, entendo que há, em realidade, apenas uma **aproximação** dos seres humanos e não humanos. O segundo fato está na afirmação de Moles (1981) de que o *objeto*, e acrescento as *coisas*, estão dentro de uma dimensão social. Entendo que as tentativas teóricas — simbólicas e agentivas — apresentam pontos convergentes que ajudam a compreender melhor essa afirmação e complexidade.

Mesmo que uma percepção agentiva do objeto atribua capacidades humanas aos não humanos, ela apresenta nada mais que uma **similaridade** ou uma **aproximação** entre *corpos materiais* e seres humanos e, dessa forma, os *objetos* ou as *coisas* continuam sendo algo externo ao ser humano. É possível conceber isso da perspectiva de que mesmo na interação entre a matéria e o ser humano, em que “matéria e sociedade criam-se mutuamente” (REDE,

2012, p. 145), tem-se um processo dialético entre dois elementos distintos, e se não fosse assim não seria possível uma interação.

Em um exemplo mencionado por Igor Kopytoff (2008) sobre a mercantilização dos escravos, é possível observar que o movimento literal de transformar o ser humano em mercadoria coloca escravos em oposição aos seres humanos. Ou seja, o ser humano transformado em escravo só é *coisa* quando em um contexto de mercantilização. É importante observar que, embora a mercantilização seja uma atividade inventada pelo ser humano, ela acontece como uma relação externa e praticada somente por ele. Assim, o ser humano enquanto escravo e mercadoria só o é pelo sentido social atribuído que o deixa fora das relações sociais humanas.

Igualmente, é possível dialogar com Lucia Hussak van Velthem (2007) em seu texto sobre as casas de farinha na Amazônia. De forma brilhante, a autora analisa os objetos da casa de farinha e como elas formam também uma família, da mesma forma das famílias humanas que promovem a farinhada. Ao se atribuir agência aos objetos da casa de farinha é possível captar as relações estabelecidas entre os objetos e entre os seres humanos, o que dá origem ao parentesco entre os objetos. Mas se observamos as denominações que são atribuídas aos objetos, é interessante perceber que a agência está na similaridade que os objetos têm com as atividades e com seres humanos, tanto pelas funções que desempenham quanto pela sua matéria. Assim, por exemplo, as definições em “[...] a faca ‘rapa’, ou melhor, esfola os tubérculos, pois estes possuem ‘pele’” (p. 625), diz respeito à casca da mandioca que corresponde a uma matéria humana, a pele. Do mesmo modo se pode falar, dentre outros, da *prensa de varão*, objeto utilizado para a prensa da massa triturada da mandioca, que tem na atribuição da agência o paralelo com os órgãos sexuais masculinos e femininos. Tudo isso nos mostra uma ação humana cuja denominação de objetos à semelhança de si tem sido entendido como *agência*.

O que ressaltado é que *coisas* e *objetos* são termos atribuídos a perspectivas teóricas que acabam por partir de um mesmo ponto: a oposição e exteriorização dos *corpos materiais*, e a impossibilidade de ser considerado como *objeto* ou *coisa* sem nenhuma atribuição social. Ou seja, voltamos ao ponto de partida de uma necessidade antropológica de análise da relação sujeito-objeto, em que o humano continua a ter seu papel central. Mesmo quando “coisas constroem pessoas e pessoas constroem coisas”²³, o homem ainda é central como construtor e o *objeto* ou *coisas* é aquele que permite essas construções. Há aqui uma relação dialética que só é possível quando se admitem os dois elementos, ao mesmo tempo em que há uma impossibilidade de admiti-los como iguais.

Mesmo no caso da teoria da agência de Alfred Gell, essa separação pode ser identificada quando na relação há dois elementos: o *agente* e o *paciente*. Ao elaborar uma teoria da agência das obras de arte, o autor, ao explicar a *ação*, chama atenção para a *intenção* como uma “categoria especial de estado mental” (p. 50). Ao explicar o conceito de *agente social*, Gell admite que é o humano com *intenções prévias* que atribui aos artefatos uma mente semelhante ou mesmo idêntica ao ser humano. Ou, nos seus termos, em uma relação entre um agente primário e secundário, há uma *intenção* (do ser humano — *agente primário*) que, por meio da *abdução* (do objeto — *agente secundário*), assume a *agência* e a propaga, e aí está a proximidade com a ideia de objetos enquanto seres humanos. A questão que se coloca aqui está no ponto de *abdução*, pois os objetos recebem, a partir de uma atribuição, essa capacidade de *ação*. Assim, entendo que o objeto, ou artefato nos termos do autor, é fruto da ação humana — seja pelo seu trabalho orgânico ou pela atribuição de sentido. E me refiro à atribuição de sentido, tanto porque o próprio autor não descarta as “convenções simbólicas” quanto porque entendo que não existe ação que não seja direcionada por uma lógica estabelecida pelos contextos humanos. Isso leva a um segundo ponto de convergência teórica.

23 Premissa atribuída às ideias defendidas por Telma de Camargo Silva (2015).

A teoria de Alfred Gell coloca em segundo plano o sentido simbólico, inclusive quando afirma que não falará disso, pois é a *ação* e *intenção* que lhe interessa. Porém, ele não descarta totalmente a perspectiva semiótica quando define, por exemplo, o termo *abdução*. A *abdução* está, como ele explica, entre as “convenções semióticas” e as “leis naturais”. *Está entre* significa, no meu entender, que há tanto uma ação provocada pelo meio externo e pela intenção prévia do *agente*, como uma reação respondida e provocada também por um meio externo e por um código de linguagem. O *agente social*, nesse caso, só promove ação quando há um código de comunicação presente e interpretado entre agente e paciente, ou índice e destinatário, provocando assim uma reação. O próprio termo *agente social* já indica, como chama atenção Gell, no sentido da *agência*, ações que são definidas por *intenções prévias* que atribuem ao agente uma mente semelhante à de um humano, mente essa que só pode ser conhecida em um contexto social.

Igualmente, mas anterior a Alfred Gell, Abraham Moles (1981) já destacava o papel de mediador social dos objetos. A ideia dele é de que o objeto é mediador nos fenômenos de ação-reação e estímulo-resposta quando assumem uma função definida pela inserção na dimensão social, ou melhor, quando os objetos, mediadores funcionais, estão inseridos em um universo de referência social e, portanto, tendo sua *razão de ser* por uma enunciação humana. O ponto entre Gell e Moles está na atribuição do social ao ser humano, como não poderia ser diferente. Ser *social* significa que a realidade humana se constitui nas construções de códigos de comunicação como um conjunto de sinais que transmitem uma mensagem e provocam ação. Em outras palavras, o segundo ponto de convergência teórica está no fundamento das perspectivas: o social.²⁴

24 Como divergência teórica, Marcelo Rede aponta, ao explicitar sobre uma oposição entre perspectivas, que um problema pode estar na representação e significação limitada à manifestação humana e, neste caso, da exclusão e inadmissão de que os objetos e sua materialidade também reagem fisicamente às leis da física, produzindo assim também uma *agência*. Mesmo Alfred Gell apontando uma diferença entre acontecimentos (leis da física) e ação (intenções prévias), entendo que para além de uma centralidade no ser humano é significativo pensar que o mundo se constrói entre acontecimento e ação, não dependendo, portanto, somente dos seres humanos. No entanto, limito minhas considerações para uma perspectiva antropológica das relações

Fiz essa longa exposição também por entender que é rentável e significativo levar em conta os termos que são indicados pelo próprio *corpo material*. Assim, optei seguir o caminho que as peças de cerâmica me apontaram, começando pelos termos. Por serem as peças, peças de cerâmica artesanais da Serra da Capivara, o termo artesanal mostra um caminho que começa pelo objeto, passa pelo seu contexto de produção e finaliza na sua relação com um lugar e um patrimônio. Isso demonstra que o objeto material o qual analiso não é um objeto acabado e passível de ser uma *coisa* nos termos de Tim Ingold (2012)²⁵. Ou melhor, ele é um objeto material cuja literal materialização consiste em um processo fundamental para a sua criação e o seu entendimento. Portanto, a opção que fiz aqui é de entender as peças de cerâmica como *objetos*, ou seja, como *corpos materiais* que ganham sentido ou vida quando — apresentados de forma externa ao ser humano — estão inseridos em uma dimensão social.

Como dito, e tendo em mente as *escalas* de Strathern (2017), entendo que é importante considerar o termo peças de cerâmica. Ele é o termo pelo qual os ceramistas tratam o que produzem, pois é dele que parte a complexidade dos sentidos atribuídos. Se importa a nomenclatura que empregaremos aqui, há complementarmente uma outra consideração a ser feita: contextos permitem delimitar suas coisas materiais através de termos próprios ou mais apropriados. Com os *corpos materiais* criados pelos ceramistas da Cerâmica Serra da Capivara não é diferente, o contexto mostra uma opção: os *corpos materiais* não são *objetos* ou *coisas*, são peças de cerâmica. Isso se justifica pelo fato de ser assim como os próprios ceramistas têm definido o fruto de seus trabalhos, e de ser a partir desse ponto de partida que constroem sua materialidade. E essa definição parte tanto da forma como se concebem tais objetos quanto da sua relação com o lugar.

entre humanos e não humanos.

25 Entendo que a ideia de vida do autor é significativa para entender as coisas. A ideia de vida está relacionada com aquilo que tem expressão ativa e constante no mundo e isso exclui os processos intencionais de produção dos objetos, como são, por exemplo, os artefatos artesanais moldados já em um modelo direcionado em um sistema de pensamento.

O trabalho que desenvolvi aqui tem inspiração na discussão promovida por Arjun Appadurai (2008) ao considerar a *vida social das coisas*. Entendo que o ponto de vista do autor, ao discutir as mercadorias, é que as *coisas* ganham *vida* em transações sociais. Embora tenha acabado de dizer que entenderei as peças cerâmicas enquanto *objetos*, o debate feito pelo autor conduz em certa medida o que é apresentado neste trabalho, sobretudo no que diz respeito à importância do entendimento do processo de produção e às políticas de conhecimento consequentes do contexto. Contudo, como defendido, acredito que a exterioridade dos objetos aqui estudados é relevante. Assim, arrisco dizer que este exercício não diz respeito à *vida social das coisas*, mas sim à *vida social dos objetos*, uma vez que sigo as peças e elas se mostram no seu contexto não exatamente como *coisas*, mas como objetos.

Entendo que o objeto o qual analiso não se trata de um objeto no tempo ou em um espaço geográfico, trata-se de um objeto vivo no sentido de que tem sido, no presente, alvo de práticas e relações sociais. Para a análise das peças da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara, considero tanto a cultura material quanto matérias processadas e/ou que tiveram intervenção de sujeitos, ao mesmo tempo em que as confundo com *sujeitos*. Dito de outro modo, o caminho que percorri nas e com as peças foi de entender seus sentidos a partir dos enunciados produzidos no contexto do qual fazem parte, ao mesmo tempo em que busquei a agência diante do seu papel de mediadora social. E isso se justifica pelos pontos de convergência teórica. O intuito foi um caminho fluido uma vez que foi esse o caminho apontado pelas peças de cerâmica diante do seu contexto de produção e a partir do momento em que estão prontas.

Em suma, o que me sobrou depois dessa exposição foi não me amarrar àquilo que é tão somente simbólico ou unicamente agentivo, mas primeiro seguir um caminho metodológico apontado por Henare, Holbraad e Wastell (2007) ao sugerir que pensemos *através das coisas*, ou ainda, partir de outra *escala* nas relações (STRATHERN, 2017) e, assim, *seguir* as peças de cerâmica (APPADURAI, 2008). Portanto, parti das convergências apresentadas acima para demonstrar que, usando de uma perspectiva simbólica e agentiva das

peças, tais convergências — a exteriorização do objeto e o social — são complementares para as considerações deste exercício. Depois de demonstrar como as peças, os ceramistas e patrimônio se relacionam agentivamente, mostrarei que só é possível entender as relações quando se trabalham as representações, os sentidos e o imaginário sobre o parque nacional, o patrimônio e o lugar a partir dos ceramistas/moradores da região e da produção das peças. O resultado de tudo isso leva à compreensão de uma rede de sentidos e ações voltadas para manter uma relação que se apresentou rentável entre patrimônio, ceramistas e peças de cerâmica.

O trabalho de campo

Antes de explicar como o exercício foi realizado, destaco que serão usados os nomes peças de cerâmica e ceramistas para fazer referência, respectivamente, aos objetos analisados e aos interlocutores da pesquisa. As duas formas são a maneira como os ceramistas denominam o fruto do seu trabalho e como também definem a si mesmos no desempenho de suas atividades na oficina.²⁶

O período de pesquisa que me permitiu conduzir este exercício etnográfico aconteceu ao longo dos anos de 2017, 2018 e 2019. No que diz respeito à escrita do exercício, gostaria de chamar atenção para algo óbvio, mas que diante do contexto mundial do ano de 2020 precisa ser mencionado. O que foi relatado neste exercício se refere ao período de pesquisa entre 2017 e 2019. Devido ao período de pandemia ocasionado pela disseminação do vírus Covid-19, que impactou todo o mundo, as afirmações feitas aqui estão ligadas a um contexto que vai até o último ano de realização do trabalho no campo, período em que não havia nem mesmo previsão de uma crise mundial de saúde. Chamo atenção para esse fato porque são

26 Na oficina, a definição de ceramista é para aquele que sabe todo o processo de produção e que consegue, quando preciso, realizar tarefas em todas as etapas, diferente do ajudante de ceramistas que, pela lógica, atua em um só setor. No entanto, no dia a dia da oficina, todos os funcionários demonstravam vasto conhecimento sobre detalhes das etapas de produção, sendo, portanto, no sentido dessa definição, igualmente ceramistas.

inimagináveis as inúmeras consequências de uma crise mundial de saúde e, conseqüentemente, econômica para os contextos locais. As descrições que seguem e que dizem respeito à realidade do exercício não tinham nenhum intuito de pintar um retrato, como sugeriu Bronislaw Malinowski em seu clássico *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, e por isso tais descrições dizem respeito a uma realidade que é dinâmica, como se poderá ler nas próximas páginas. Assim, imagino que após esse período declarado de pandemia, o contexto e a realidade do mundo e, sobretudo, da oficina podem ter mudado radicalmente.

O início de tudo se deu em 2017 em visitas e conversas com algumas pessoas chave na oficina. Aquele foi um período para definir uma proposta de pesquisa que consistia inicialmente em estudar o sentido de valor nas peças de cerâmica. Como aparecia na oficina com o objetivo de conhecer o lugar, por vezes, era direcionada para as pessoas com mais tempo de trabalho ali, para que me ajudassem no primeiro mapeamento. Foi naqueles momentos que conversei, principalmente, com Marcos, Jozias, Antônio e Nivaldo²⁷.

Após algumas mudanças na proposta de pesquisa e a aprovação do projeto de doutorado, um período de campo aconteceu no mês de julho de 2018. As visitas continuaram tendo o objetivo de conhecer melhor a oficina. Nesse período, apesar da rápida inserção na oficina, eu era identificada como uma estudante/professora que queria estudar as peças, por isso me falavam muito sobre os materiais e a forma de produção das peças, além de serem mais constantes histórias sobre as escolas dos NACs da Fundação Museu do Homem Americano e os projetos sociais que, posteriormente, deram início à produção de peças.

O segundo período, janeiro e fevereiro de 2019, foi um período de presença mais constante na oficina. Passava tardes acompanhando e aprendendo algumas funções como, por exemplo, os “acabamentos” nas peças cruas. Por esse tempo já ouvia brincadeiras de que

27 Utilizo os nomes reais dos ceramistas assim como o de Girleide Oliveira, também dona e gerente da Cerâmica. O uso está embasado na autorização dada por eles nas entrevistas e nas orientações do Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), que aprovou o projeto pelo parecer CAAE: 97140718.0.0000.8142.

sairia de lá uma ceramista, sabendo sobre todo o processo. Contudo, o período mais intenso aconteceu entre os meses de agosto e dezembro de 2019, quando passava todo o dia na oficina. Os questionamentos se ao final da pesquisa montaria um ateliê para mim se tornaram mais frequentes junto com as brincadeiras de que estava chegando atrasada para bater o cartão e que por isso corria o risco de não ser contratada.

Tínhamos objetivos diferentes, eu e os ceramistas, no espaço da oficina e, por isso, minha presença sempre foi muito demarcada — principalmente pelo fato de ser a única mulher em meio a 34 homens. Trabalhei pelo menos três meses tentando seguir os horários de expediente, ajudando nos “acabamentos”²⁸ e em outras tarefas, e havia dias em que o cansaço me impossibilitava de escrever qualquer coisa no diário de campo, a não ser: “eu não tenho rendido muito”. Os ceramistas sempre estiveram conscientes de minha presença e em algumas ocasiões questionavam o meu entendimento sobre diferentes assuntos ou mesmo o que eu estava concluindo sobre os seus ofícios. Esquivando-me dos assuntos delicados em determinados momentos e contextos de trabalho no campo, passei dia após dia acompanhando a rotina diária de não ter exatamente uma rotina nos trabalhos na oficina.²⁹

Longe de ser um trabalho intenso como foi o de Jeanne Fraved-Saada (2005) com a feitiçaria, meu caminho não foi de observar no sentido antropológico do termo, mas de *engajar-me* no intuito de saber quem eram os ceramistas e como as peças de cerâmica eram produzidas quando nos permitíamos estar na oficina. Deixei de lado a fórmula do *estar no lugar* ou *partir do ponto de vista* dos meus interlocutores para permitir, como também sugerem as ressalvas de Fraved-Saada (2005) e os limites dos textos como *ficções narrativas*

28 Termos específicos do campo de pesquisa serão apresentados entre aspas e terão seu significado descritos no Glossário.

29 Por vezes fui provocada a falar de política ou me posicionar sobre questões relacionadas ao trabalho na oficina. Desviava dos assuntos uma vez que entendia que meu posicionamento político poderia causar atrito com ceramistas que tinham declaradamente um posicionamento contrário ao meu. Também evitava falar sobre as questões relacionadas à condução e à forma como o trabalho na oficina acontecia porque entendia que isso escapava ao objetivo da minha presença na oficina.

de Clifford Geertz (1978)³⁰, meus próprios sentimentos e afetos no contexto em que se encontravam os ceramistas. Não foi à toa que em vários momentos tive a impressão de estar perdida naquele universo de coisas.

O intuito, é claro, nunca foi de me tornar uma ceramista. Até hoje não me arrisco a “esmaltar” as peças, momento delicado na produção. Considerei este exercício etnográfico como uma experiência, próximo daquilo que sugere Roy Wagner (2010). Uma experiência pessoal que me deixou mais livre para estar atenta àquilo que me ensinavam sem pensar muito em quem éramos — afinal, em alguns sentidos não havia uma distância muito grande entre mim e os ceramistas ao pensar de onde éramos e onde morávamos — na região da Serra da Capivara, no estado do Piauí.³¹

Foi essa experiência com os ceramistas que me permitiu escrever este exercício etnográfico de pensar as peças de cerâmica.

Os capítulos

Como a proposta foi de partir da perspectiva das peças, foi preciso dividir este exercício em quatro momentos para conseguir analisá-las, identificar seus possíveis significados e agenciamentos e a noção de patrimônio vinculada aos objetos. Esses momentos são interligados formando um conjunto que demonstrou, de forma mais completa, como objetos, seres humanos e Parque Nacional se relacionam.

A primeira parte, intitulada “[...] se não fosse essa cerâmica tava todo mundo no mundão, quebrando a cabeça”, consiste em um mapeamento de como surgiu a produção de

30 O autor explica que os textos antropológicos são ficções porque são interpretações de segunda ou de terceira mão, já que somente os nativos (termo do autor) podem fazer interpretações de primeira mão. Mas isso não significa que as narrativas antropológicas não sejam verdadeiras. Elas são, assim como ficções, construídas e modeladas como experimentos do pensamento.

31 Eu sou natural de Teresina-PI e, desde o ano de 2016, resido em São Raimundo Nonato onde sou docente na Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF).

cerâmica e das relações existentes no contexto da oficina. Assim, contei a história dos Núcleos de Apoio à Comunidade que deram origem a alguns projetos sociais, como a produção de cerâmica e a microempresa Cerâmica Artesanal Serra da Capivara, incluindo a sua criação e atuação, bem como a apresentação dos agentes e da rede construída em torno dessa atividade artesanal.

A delimitação das histórias e das personagens logo de início se fez importante tanto para determinar os fatores que dão continuidade à produção artesanal e o que se define enquanto peças de cerâmica quanto para entender como eram a dinâmica social e as relações dentro da oficina. Esse primeiro passo já delimitou inicialmente um caminho para compreender como se estabeleciam as relações entre os agentes da oficina e o Parque, e aponta um discurso inicial do que eles têm a dizer a respeito do próprio Parque.

Em “Sempre tem alguma coisa pra aprender sobre a cerâmica”, apresentei a feitura das peças. Se, por um lado, a produção segue no que os ceramistas e a microempresa definiram como artesanal, por outro, há uma lógica de mercado que impulsionou a um outro regime de produção, o fabril. Eles seguiam uma forma de produzir racionalizada pelas demandas de mercado ao mesmo tempo em que se alinhavam à produção manual e procuravam se adequar às exigências do tempo, clima e matéria-prima. Para entender como se dava a produção, recorri às discussões sobre a definição de artesanato e a ideia de *fabril-artesania* elaborada por Rainer Brito (2015) no contexto da produção de violas. O autor demonstrou que a produção das violas pode ser apresentada como um híbrido do regime fabril e do regime artesanal, o que aponta uma direção para entender a especificidade da produção de peças de cerâmica.

Inspirado na ideia de *vida social* de Arjun Appadurai (2008), defino o momento de produção das peças como *gestação*, uma vez que considero que depois de prontas as peças adquirem vida. A ideia de *vida social* do autor faz uma analogia com a vida social humana na qual tanto humanos como as *coisas* possuem etapas de vida. Essas etapas são atribuídas às

coisas pelos *regimes de valor* que consistem em valores de dimensão social, cultural, política e histórica³². Assim, a *gestação* é o momento no qual se *gestam* e se identificam os conhecimentos produzidos a partir das relações cotidianas estabelecidas nas trocas entre grupos sociais, ou seja, pelas *políticas de conhecimentos* geradas sobre as peças e que são acrescidas aos enunciados ligados a elas. Esse momento produtivo demonstrou como saberes locais e técnicos se relacionam em uma produção demarcada pelos conceitos de sustentável e regional, permitindo que as peças sejam, por exemplo, ora mercadoria, ora arte.

No capítulo “Quem vê assim, não imagina por onde ela anda” ou “Quem vê assim não imagina como gera dinheiro”, apresento descritivamente as peças em sua forma visual bem como a análise dos discursos ligados a elas. Os elementos que dão forma às peças de cerâmica enquanto tais foram analisados junto a percepções dos ceramistas e aos enunciados gerados no contexto da oficina e da produção.

A visualidade da qual tratei no Capítulo 3 diz respeito à forma material das peças, ou seja, tanto aos formatos e cores das peças quanto à presença da marca Cerâmica Serra da Capivara e às pinturas rupestres. Esses elementos que compõem a visualidade das peças demarcam, como definido por um ceramista, a sua “identidade”. Da parte que se diz imaterial, tratei dos sentidos que as peças de cerâmica podem ter, por exemplo, enquanto mercadorias, arte e/ou suvenires. Complementar a esse caminho, também acionei a ideia de objetos enquanto *pessoas*, no sentido dado a partir da teoria de Alfred Gell (2018), para expor como as relações entre as peças, os ceramistas e o patrimônio se estabeleciam efetivamente no contexto da oficina de cerâmica.

A ideia de *agência* elaborada por Gell tem por base a dependência que tem a cultura das interações sociais provenientes das relações sociais. Nesse sentido, tratando das relações sociais, uma teoria antropológica da arte poderia substituir os agentes sociais (*pessoas*) por

32 Os *regimes de valores* são classificações ou categorizações produzidas a partir de valores atribuídos a objetos e que determinam as relações entre pessoas-pessoas e pessoas-objetos (APPADURAI, 2008).

objetos de arte. O caminho escolhido pelo autor aponta para o lado inverso das abordagens simbólicas uma vez que considera a “agência, intenção, causação, resultado e transformação” (p. 31) promovidas pelo objeto, isto é, a análise dos objetos de arte deve levar em consideração a “ação” do objeto e o seu papel mediador nas relações sociais.

Mesmo que o objeto tratado neste exercício etnográfico não seja efetivamente um objeto de arte, uma vez que pode ter diferentes *regimes de valores*, o alcance da teoria de Gell sobre os objetos de arte tem se mostrado pertinente nos estudos de outros objetos, como é o caso de Daniel Miller (2013) e Els Lagrou (2013), para citar apenas dois exemplos importantes. Ao defender que os objetos são fruto da ação humana, Gell afirma que, sendo parte das relações sociais, os objetos possuem também um papel de agente por direcionar a ação humana. Assim sendo, considerando a existência e relevância social dos objetos e sua capacidade de organizar o social, como apontado pelo autor, este exercício seguiu também o caminho de pensar as peças como mediadores nas relações sociais e, a partir disso, explicar de forma mais clara as relações sociais que foram traçadas no período deste exercício.

Os objetos cerâmicos produzidos inicialmente como atividade extra nas escolas para conscientizar as crianças e, posteriormente, produzidos por um grupo de ceramistas motivados por uma atividade que lhes desse renda, tornam-se, por fim, as **peças da Cerâmica Serra da Capivara** conhecidas pela sua referência ao Parque Nacional Serra da Capivara e pela beleza e qualidade das peças. Elas se tornaram, com a transformação do projeto social em microempresa, em um motivo para permanecer na região e para preservar o que os rodeia, um parque nacional. As peças se tornaram, em outros termos, motivo para permanecer na região, dado que a falta de trabalho leva as pessoas a saírem de Coronel José Dias-PI em busca de oportunidades de emprego; elas são promotoras, em certa medida, da economia da região, sobretudo porque fazem o dinheiro circular pelo município; e as peças são uma forma de atrativo para a região quando chamam atenção dos turistas para conhecer a oficina, a forma de produção das peças e, conseqüentemente, promovem o grupo de ceramistas e o lugar onde

moram. Ou melhor, a Cerâmica atua como uma formadora de agentes de preservação ao procurar manter o vínculo entre as pessoas e entre as pessoas e o lugar.

O percurso que fiz para entender as relações produzidas e mantidas pelas peças de cerâmica com o patrimônio mundial finda no capítulo “Se não fosse o Parque, não tinha mais ninguém morando aqui”. A última parte da discussão encerra com uma reflexão sobre as peças de cerâmica e as relações na tríade ceramistas-peças-patrimônio. A discussão girou em torno dos ceramistas e a forma como vivenciavam a região, o seu lugar de morada, e entendiam as peças e seu trabalho na oficina. Para isso, é realizada uma discussão sobre uma ideia oficial de patrimônio advinda de órgãos governamentais e não governamentais, bem como uma crítica realizada pela antropologia, arquitetura, história, entre outras áreas, que prioriza o entendimento do patrimônio a partir da perspectiva local. O paralelo entre essas noções permitiu identificar como questões econômicas são fator importante para definir as relações na oficina de cerâmica e na região.

Sem a intenção de idealizar as relações com o Parque Nacional e com a Cerâmica ou entre esses dois agentes, este exercício etnográfico buscou, partindo do ponto de vista dos ceramistas da oficina, entender como se dão essas relações através das peças por considerá-las sua forma de materialização. É importante lembrar que relações sociais são por natureza conflitivas, contrastantes e, por essas razões, raramente harmoniosas; e se parece, por vezes, que corroborei com os discursos equilibrados dos ceramistas e da Cerâmica foi porque era o que se apresentava para mim no campo de pesquisa. Por isso, segui os discursos para entender essas relações que, mesmo aparentemente harmoniosas, me levaram a entender como a criação das peças de cerâmica promove as relações na região da Serra da Capivara.

Os discursos aos quais me referi dizem respeito à forma como as pessoas representavam a si e ao lugar, atribuíam valores ao Parque Nacional e construíam uma identidade. Essa representação me encaminhou assim para uma realidade em que o Parque Nacional, depois dos conflitos de terras, tem atuado como fonte de geração de renda. Além

disso, me levou à discussão sobre parque nacional e patrimônio não só como lugar de preservação, promotor da memória e da história da humanidade, mas como uma política pública e como um tipo de representação do Estado personificado no Parque, na Fumdam e na sua presidente, Niède Guidon.



Objetos que são parte da ideia de que as peças de cerâmica podem ter diferentes existências. Assim, penso que as peças possibilitam entender que elas não são meras coisas materiais. Elas apresentam sentidos para quem as produz e têm promovido uma outra forma de pensar o patrimônio, o Parque Nacional Serra da Capivara, através da criação e manutenção das relações sociais na região.

Ao buscar o que as peças de cerâmica produzidas na Cerâmica Artesanal da Serra da Capivara nos dizem sobre as relações com o patrimônio da região da Serra da Capivara, avancei no sentido de descobrir o poder que as peças têm nas relações com os outros dois agentes — ceramistas e patrimônio. A hipótese é a de que, pensando por meio das peças, pode-se entender que o Parque Nacional Serra da Capivara, enquanto entidade criada por um discurso oficial de patrimônio, tem transformado e, em certa medida, subtraído a região e sua história, provocando nos ceramistas, por meio das peças, uma nova ideia do que é pertencer à região.

CAPÍTULO 1

“(...) se não fosse essa cerâmica tava todo mundo no mundão, quebrando a cabeça”¹



A região hoje conhecida como Região da Serra da Capivara é famosa pela instalação e o reconhecimento nacional e internacional do patrimônio mundial, o Parque Nacional Serra da Capivara. Apesar de ter sido formada pelo encontro da Floresta Atlântica e Amazônica há mais de nove mil anos, a região possui hoje formação vegetal da caatinga e um clima semiárido, com um período de altas temperaturas e chuvas que com o passar dos anos tem se tornado cada vez mais escassas. O Parque é destacado por ser o primeiro no Brasil a preservar a vegetação da caatinga aliada à preservação dos sítios arqueológicos deixados pelos grupos humanos da pré-história (FUMDHAM, IBAMA, 1994; MARTINS, 2011).

A história que consta em relatos de viajantes e crônicas aponta que, no final do século XVIII e começo do XIX, a região era habitada por grupos indígenas e insistentes colonos que buscavam expandir terras e a criação de gado. Existiam na região grupos de Araiês, Acumês, Caripós, Chicriabá, Gueguês, Jaicós e Pimenteira. O grupo sobre o qual existem mais relatos são os Pimenteira, devido ao conflito que ficou conhecido como Guerra dos Pimenteiras. Eles foram alvo de vários ataques ordenados pela Capitania do Piauí cujo objetivo era expulsá-los para desocupar o território, instalando currais e explorando a mão de obra indígena. Mesmo com a resistência do grupo, eles foram expulsos da cabeceira do rio Piauí e se dispersaram para outras regiões e estados (OLIVEIRA, 2004). Posteriormente, no séc. XIX, a região é mencionada na história do Piauí pela extração do látex da maniçoba².

1 Fala do ceramista Jozias em entrevista no dia 01 de outubro de 2019, realizada na oficina de cerâmica.

2 A maniçoba (*Manihot spp*) é uma árvore conhecida pela extração do látex, substância que dá origem à borracha. Seu nome científico é *Manihot caerulescens* e ela pertence à família Euphorbiaceae. Fonte:

Para a região, esse período foi o momento do aumento da densidade populacional, uma vez que houve a migração de pessoas de várias regiões do país na busca por oportunidade de trabalho.

Foram dois momentos os de maior extração de borracha da região, em 1900 e 1940. Os períodos compreendiam, respectivamente, a Primeira e a Segunda Guerra Mundial e a produção estava atrelada à maior produção de borracha dado o crescimento da indústria automobilística e elétrica. Nesses períodos, os maniçobeiros tinham suas barracas em localidades onde hoje fica o território do Parque Nacional Serra da Capivara. A extração ocorria de forma precária. Os maniçobeiros abrigavam-se na mata em “tocas” — casas de barro improvisadas por eles cujas paredes muitas vezes eram ou cobriam as pinturas rupestres. O acesso a alimentação e água dependia do tipo de acordo fechado entre maniçobeiros³ e “barraqueiros”⁴, esses últimos responsáveis por intermediar a venda do látex (OLIVEIRA, 2014).

A procura por emprego no país provocou uma imigração para a região, o que ocasionou mudanças no modo de vida. Como exemplo dessas mudanças, o aumento da violência e das disputas por terra, além de mudanças nas regras de casamentos — se antes os casamentos aconteciam entre pessoas da mesma família, normalmente entre primos, posteriormente, os casamentos aconteciam entre as pessoas da região e os “de fora”⁵. O fim da

<http://www.cnip.org.br/PFNMs/manicoba.html>. Acesso em 23 de junho de 2020.

- 3 Além do trabalho nos barracões, os maniçobeiros intercalavam com a extração a agricultura de subsistência, principalmente, nos meses de novembro a março, quando havia mais chuvas.
- 4 Os barraqueiros eram normalmente os donos de comércio que compravam o látex e que financiavam a sua extração. A exploração de maniçoba na região acontecia por meio do arrendamento da terra, fossem as terras públicas ou privadas. Segundo a historiadora Terezinha Queiroz, a classificação dos grupos se dava da seguinte forma: “a. maniçobais devolutos explorados sob o sistema de barracão; b. maniçobais privados explorados pelos proprietários ou por arrendatários sob o sistema de barracão; c. maniçobais devolutos ou privados explorados por ‘conta própria’.” (p. 124). Em resumo, eram demarcados e instalados os barracões e os maniçobeiros eram explorados por meio de um regime de crédito junto aos comerciantes.
- 5 A expressão “de fora” se refere a pessoas não nascidas na região da Serra da Capivara, o que inclui pessoas de outras regiões do Piauí.

extração se deu por volta de 1960 devido à concorrência asiática e à desestruturação do comércio com o fim da Segunda Guerra Mundial (OLIVEIRA, 2014).

Na década de 1990, a população da região não se distanciava ainda da realidade anteriormente descrita. Segundo aponta o Plano de Manejo do Parque Nacional (1994), a população tinha baixa escolaridade, baixa renda e alta taxa de mortalidade infantil. Eles viviam ainda do cultivo de algodão, fumo, mandioca e milho e, conseqüentemente, dependiam das chuvas para esses cultivos. A história da região mostra que a falta de chuva fez com que a agricultura de subsistência e a produção voltada para o comércio fossem sumindo gradativamente e obrigando as pessoas a migrarem para outros lugares em busca de trabalho.

A migração e a falta de perspectivas de trabalho e renda somou-se ao desgaste da fauna, flora e pintura rupestres do Parque após a sua criação. Os habitantes da região caçavam animais silvestres e retiravam, por exemplo, calcário como meio de sobrevivência. Essa situação obrigou a Fundação Museu do Homem Americano a implementar projetos de conscientização para a preservação da região pela população. Outras motivações externas também podem ser destacadas como propulsoras para criação dos projetos sociais.

Os anos 90, período de início dos projetos, são um momento posterior à chegada efetiva da arqueóloga Niède Guidon na região, período também em que o Parque Nacional é reconhecido como patrimônio mundial pela UNESCO. É plausível imaginar que a realização de acordos e a junção de forças tanto da arqueóloga quanto do peso da titulação e a condição de um patrimônio mundial tenham impulsionado uma nova delimitação e o funcionamento do Parque nos anos 90 e, por conseguinte, a promoção de projetos que visavam à reintegração das pessoas com a região e o incentivo à preservação do lugar.⁶ A Fundação desenvolveu

6 Os documentos direcionados para preservação dos bens culturais e naturais, como a Convenção para Proteção do Patrimônio Mundial, Cultura e Natural (UNESCO, 1972) e para os parques nacionais na legislação brasileira (BRASIL, 1979), orientam que a integração e preservação seja feita também pelas comunidades que vivem no entorno desses patrimônios. No entanto, as ações voltadas para a integração e preservação ocorrem muitas vezes de forma retroativa em parques nacionais de criação mais antiga. Foi o caso do Parque Nacional Serra da Capivara, em que somente dez anos depois, após intensos conflitos entre o Parque e os moradores do território, foram realizados projetos que tinham o objetivo de integrar e conscientizar as comunidades. Como é possível imaginar, a integração e conscientização das pessoas denota um longo processo e por isso os projetos sociais não deram fim aos conflitos existentes entre a gerência do Parque

alguns projetos sociais, visando também ao desenvolvimento de um polo turístico, que pudesse gerar renda e conduzir a população a melhores condições de vida, principalmente pelo viés da autossustentabilidade. A proposta era que cada projeto social conseguisse ser autônomo, conseguindo manter sua própria infraestrutura e fazendo com que as pessoas da comunidade local, ao participarem dos projetos, colaborassem, conseqüentemente, para a manutenção do próprio Parque — que, saliento, nunca contou com verba suficiente para se manter em pleno funcionamento.

Assim, na década de 90, a Fundação gerida pela arqueóloga Niède Guidon planejou, como alternativa, projetos como os Núcleos de Apoio à Comunidade (NACs). Para sua construção, a fundação contou com a parceria da instituição italiana Terra Nuova⁷ e, durante seu desenvolvimento, também contou com o apoio financeiro do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID). Suas estruturas ficavam no entorno do Parque, na área limítrofe de 10 km, onde havia maior concentração da população. Cada NAC era responsável pelo desenvolvimento de uma atividade específica, respeitando a especificidade de cada comunidade e sendo complementares em um plano econômico da região. Todos ofereciam assistência médica, através do posto de saúde, e educação formal (ensino básico), ambiental, patrimonial e artística, esta última como cursos profissionalizantes que permitiam o desenvolvimento de modos de subsistência. Os cursos profissionalizantes eram, como resumido por Marian Rodrigues (2011), de bordado, pintura em madeira, apicultura e cerâmica artesanal. Ao que tudo indica, essas atividades artesanais tinham como temas as pinturas rupestres. Além desses, também eram oferecidos cursos para criação de associação de moradores e formação técnica de agentes locais como técnicos em arqueologia, técnicos em conservação, guias para o parque e vigilantes.

Nacional e os moradores das regiões próximas. Até os dias de hoje, há conflitos entre moradores que ainda estão dentro do território do Parque no município de João Costa, como também com pessoas que caçam, extraem matéria-prima ou discordam da atuação dos órgãos responsáveis pelo Parque.

7 A Terra Nuova é uma associação sem fins lucrativos. Apesar de ter sede na Itália tem colaborado com projetos em diferentes países que visam a promoção de igualdade e a mudança social, principalmente, com a participação dos atores sociais dos contextos dos projetos. (Fonte: <<http://www.terranuova.org/>>)

Como descreve Pessis (1992b), em 1992, o Sítio do Mocó, comunidade localizada próximo aos limites do Parque (Figura 2, pag. 25), já contava com o primeiro núcleo de apoio. Nele, funcionavam a escola integral destinada a crianças de 4 a 11 anos, refeitório, alojamento para professores e posto de saúde. O local oferecia ainda alfabetização para adultos, formação de agentes de saúde da comunidade e o desenvolvimento de atividades ligadas à apicultura. Os serviços de limpeza e manutenção eram realizados pelas mães e o espaço contava com dois poços de água que levavam água encanada até a escola. O segundo NAC foi instalado no povoado Barreirinho em três hectares de terras doados pelo Sr. Nivaldo Coelho. A intitulada “Escola Carmelita e Nivaldo Coelho”, em homenagem a seus benfeitores, contava com posto de saúde, educação formal e atividade para produção de cerâmica. Pela manhã, as crianças tinham educação formal e, à tarde, eram direcionadas para o desenvolvimento das atividades artísticas e técnicas de acordo com a idade. Como esses NACs, houve ainda mais cinco semelhantes distribuídos nas comunidades mais populosas no entorno do Parque e que também ofereciam as atividades e serviços descritos acima.⁸

8 A partir daqui os ceramistas serão apresentados em boxes. O objetivo de uma pequena apresentação por meio dos boxes é conhecer melhor as pessoas centrais para a existência das peças e para a região.

O Sr. **Nivaldo Coelho** é conhecido dentro e fora da cerâmica por ter sido o primeiro guia de Niède Guidon ainda na década de 70. É apontado como grande conhecedor da região e de sua história, por isso está acostumado a dar entrevistas e a conversar com quem o procura para saber mais sobre o Parque, a fauna e flora do local. A sua história de vida e de sua família têm importância na região, tanto que há objetos de sua família guardados no museu e há a preservação das ruínas da antiga casa de sua família. Das histórias que conta, retorna ao tempo de seu avô, Manuel Coelho, que veio de Pernambuco para extrair maniçoba — trabalho também realizado por seu pai e por ele. Ele afirma que seu avô comprou as terras do Coronel Vitorino, tido como desbravador da região, cuja história contarei mais na frente. As andanças desde muito cedo pela serra, principalmente atrás de maniçoba, permitiram que ele conhecesse bem o lugar e soubesse onde estavam o que ele chama de “tocas”, hoje sítios arqueológicos que eram usados como abrigo do sol e da chuva. A extração de maniçoba era uma forma de renda para o Sr. Nivaldo, mas quando essa deixou de ser uma atividade viável, ele passou a cultivar feijão, milho e fumo-de-corda, e só quando o cultivo deixou de ser rentável, passou a produzir telhas. Com seus mais de 86 anos, o Sr. Nivaldo trabalha na oficina realizando os “acabamentos” nas peças e é tido como uma referência no trabalho com a argila, sendo consultado quando necessário. Ele trabalha nos “acabamentos” das peças, mas diferente dos demais ceramistas, ele não possui carteira assinada ou contrato com a oficina. Explica que sua permanência ali é “porque assinaram um papel” (o contrato social de venda da oficina) firmando que ele e sua esposa, D. Carmelita, permanecerão na oficina enquanto estiverem vivos. Ao ser questionado sobre o que achava disso, ele comentou contente: “Eu acho bom. Eu tenho emprego pro resto da vida”. Mas o Sr. Nivaldo faz questão de dizer que, mesmo entrando no horário que deseja na oficina ou saindo mais cedo, compensa o horário de trabalho cuidando da horta que é mantida para o consumo do restaurante da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara. Apesar dessa observação feita por ele, todos os dias em que estive na oficina, o Sr. Nivaldo sempre foi pontual com os horários estabelecidos para o trabalho.

Como mencionado, cada NAC desenvolvia uma atividade diferente, por isso é descrito ainda nos relatórios da Fundação, entre 1993 e 2002,⁹ o desenvolvimento de atividades e cursos de cooperativismo, horticultura, corte e confecção, agente de proteção, conservação e visitação, entre outros. Apesar de pouco informativos no que diz respeito às atividades, os relatórios da Fundação apontam que, das atividades que tinham como princípio a autossustentabilidade, somente a apicultura, a cerâmica e, até 1997, a produção de papel artesanal foram as atividades que perduraram. Com o passar do tempo, as atividades foram deixando de ser descritas nos relatórios, fazendo supor que gradualmente acabaram. As escolas duraram cerca de 14 anos, fechando por volta de 2004.

⁹ Relatórios anuais disponíveis e catalogados no acervo da biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano, consultados no ano de 2018.

Os NACs tiveram importância na vida de quem os frequentou. Alguns dos ex-alunos, ao lembrarem de sua infância, destacam principalmente os bons tempos que tinham nas escolas. Como destaca um dos ceramistas: “Eu me lembro muito assim na escola que tinha uma escola da Niède. Era moço... a gente faltava morar lá. Era bom demais!” (Danilo Rocha)¹⁰. Nas lembranças dos ceramistas, estão as aulas de artes, atividades com massinhas, capoeira e balé. Além do cultivo de hortas que tinham seus cuidados sob responsabilidade dos próprios alunos. Os ex-alunos ressaltaram as brincadeiras e brinquedos que ganhavam e, especialmente, a qualidade das aulas e dos materiais que utilizavam nas escolas.

O trabalho na oficina foi o primeiro emprego de Danilo. Apesar de novo, já tem mais de cinco anos trabalhando na Cerâmica. Foi um dos primeiros a me ensinar sobre os “acabamentos” nas peças ainda cruas. Ele se diz tímido para entrevistas, mas está sempre disposto a papear animado quando o assunto é futebol e festa. Só conversa sério quando o assunto é política e os problemas da região.

Ainda assim, é interessante ter em mente que, como mostra o estudo de Mirian Rodrigues (2017), nem todas as pessoas no entorno do Parque fizeram parte dos projetos. Os antigos moradores — como os do povoado Zabelê¹¹, que tiveram que sair das suas casas no território que foi demarcado como parque nacional — não foram o público-alvo dos projetos sociais uma vez que eles não moravam mais no município de Coronel José Dias. Os projetos sociais foram direcionados aos jovens e crianças, não incluindo diretamente os mais velhos, que foram as pessoas que presenciaram a criação do Parque Nacional. Por isso, segundo o estudo de Rodrigues, os mais novos têm um maior entendimento da importância da valorização e preservação do Parque Nacional Serra da Capivara, o que não aconteceu com as pessoas mais velhas.

¹⁰ Entrevista concedida à autora no dia 18 de outubro de 2019, realizada na sede da Cerâmica Serra da Capivara.

¹¹ A comunidade Zabelê foi uma das comunidades totalmente removidas do território do Parque Nacional. Falo mais sobre o conflito entre a comunidade e o Parque mais à frente. Ela pode ser localizada na Figura 2, pag. 25.

Segundo os ex-alunos também funcionários da oficina de cerâmica, a escola do Barreirinho fechou porque o governo municipal, ao assumir a administração, não repassou a verba necessária para manter as escolas. Como explica Rodrigues (2011), por volta dos anos 2000, a Fundação teve dificuldades financeiras para manter os chamados Centros de Educação Ambiental (CEAS, antigos NACs) e, por isso, buscou financiamento junto ao Ministério da Educação. Como as escolas eram de ensino básico, o apoio veio por meio do Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica (FUNDEB). Contudo, essa verba só poderia ser passada para as gestões municipais, uma exigência da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB, 1996). Anne-Marie Pessis¹² e Cristiane Bucu (2014) afirmam que um convênio firmado entre a Fumdham e as gestões municipais estabelecia que gradativamente as prefeituras assumissem as escolas, chegando a ter sobre elas responsabilidade integral. Entretanto, pelo relato das autoras, a verba enviada pelo Ministério da Educação foi insuficiente para manter os projetos. Em realidade, a verba foi direcionada para as gestões municipais, sendo distribuída para três prefeituras onde estavam as escolas. Contudo, por motivos legais, o modelo de ensino sofreu alteração em relação ao formato original estabelecido pela Fumdham. Marian Rodrigues (2011) explica que foi necessário que os professores fossem efetivados e, assim, os professores que tinham sido capacitados pelo e para os projetos da Fundação foram substituídos. Além disso, foi necessário revisar os gastos com manutenção, salários e metodologia didática. Com pouco tempo, as escolas fecharam e os prédios dos CEAs retornaram para a gerência da fundação.

Depois do fim das escolas, após 2004, restaram cinco projetos de implantação de atividades de subsistência — a cooperativa de mel e os projetos de produção de cera de abelha, papel reciclado, camisetas e cerâmica. Eles continuaram seguindo o intuito de relacionar atividade técnica produtiva e equilíbrio com o meio ambiente. No entanto, precisavam encontrar uma forma de se manterem. A proposta foi, então, que os projetos

12 Essas informações estão no artigo intitulado “O Parque Nacional da Serra da Capivara: patrimônio, pesquisa e eco-desenvolvimento”, s.d, de autoria de Anne-Marie Pessis. O artigo se encontra catalogado na biblioteca da Fundação Museu do Homem Americano, consultado no ano de 2018.

deixassem de ter um caráter cooperativo e passassem a ter um viés mais empresarial para conseguir a autossustentabilidade — vender os projetos aos empresários que tivessem o interesse em investir.

Girleide Oliveira, atualmente dona e gerente da microempresa Cerâmica Artesanal Serra da Capivara, afirma que a ideia de vender os projetos para conseguir mantê-los foi sua, junto à Fundação. Ela descreve que o período em que os projetos foram repassados foi complicado, pois não havia ninguém da região que quisesse assumi-los, por isso eles foram comprados por pessoas “de fora” da região. Segundo conta, o receio de Niède era o de que a geração de jovens formados nas escolas perdesse de vista o conhecimento de que era possível viver do meio ambiente sem depredá-lo. Por isso, transformar os projetos em empresas evitaria que as pessoas voltassem a caçar e fazer queimadas no território do Parque e, principalmente, faria com que essa geração fosse absorvida como trabalhadores nessas empresas.

Gradativamente, as atividades acabaram. Os motivos para uma ou outra atividade terem conseguido êxito são relatados de formas diferentes. No caso da cooperativa de mel, por exemplo, um dos motivos apresentados para o seu fim foi a seca que diminuiu paulatinamente a produção, tanto que hoje a produção de mel na região é de produtores independentes. Já Girleide acredita que o motivo pode estar relacionado às dificuldades de manter uma atividade que envolve a preservação do meio ambiente, atividades que exigem um alto custo. Dos projetos, os que permaneceram foram a cerâmica artesanal e as camisetas — essa última agregada posteriormente às atividades da Cerâmica. Sua continuidade se deu até os dias atuais pela insistência de algumas pessoas na produção e porque, acredita-se, a administração está na mão de particulares.

O começo da produção

A ideia de trabalhar produzindo coisas com o barro surgiu por inspiração de uma produção já existente na região e pela grande quantidade da matéria-prima existente. É possível identificar pessoas que produziam artefatos de argila para comercialização antes mesmo da criação da oficina. Esse é o caso do Sr. Nivaldo, que produzia telhas de forma artesanal com o barro da região ainda na década de 70.

O Sr. Nivaldo conta com orgulho que suas telhas eram de boa qualidade, podendo ser reconhecidas facilmente em qualquer telhado. Segundo ele, devido ao barro que utilizava, suas telhas eram mais fortes e, por isso, tinham maior durabilidade. Ele produzia, junto com mais dois parceiros, cerca de 1500 telhas por dia. A forma de produção também se dava de forma artesanal, ou seja, fora de um padrão industrial. A argila era amassada manualmente para ficar homogênea. Quando estava no ponto certo, a argila era espalhada sobre uma grade de madeira em formato de retângulo, que apresentava uma lateral maior que a outra (Fotografia 1). O excesso da argila sobre a grade era retirado por um arco de arame, deixando-a na largura da grade. Quando enformada e menos úmida, a argila era colocada no que o Sr. Nivaldo chamou de “cagado” — segundo ele, uma estrutura de madeira retirada do interior do mandacaru (*cereus jamacaru*), que tem a encurvadura necessária para a telha. Posteriormente, a argila já com a curvatura da telha era secada no sol e depois queimada no forno a lenha.



Fotografia 1 – Grade de madeira. Grade de madeira utilizada pelo Sr. Nivaldo na produção de telhas. Fonte: Autora, 21 de fev. de 2019.

O Sr. Nivaldo não era o único que usava o barro para produzir. Como ele mesmo conta, havia pelo menos mais duas pessoas que produziam telha na região, além de outros que faziam potes de barro, as conhecidas “poteiras”, e outros objetos feitos para uso pessoal. A feitura de objetos em barro era, segundo algumas narrativas de pessoas do município de Coronel José Dias, para uso pessoal uma vez que não havia comércio na região. Posteriormente, os potes de água aparecem durante algum tempo como algo rentável para muitas famílias. As “louceiras” em mulheres que produziam pratos, potes e panelas. Hoje, essa prática se encontra quase extinta, principalmente porque, com a chegada da energia, as geladeiras tomaram o lugar dos potes de água. Contudo, ainda se usam os potes para decoração ou é possível encontrar casas onde os potes dividem a função com a geladeira ao armazenarem água para consumo. Atualmente, há ainda artesãos que criam de forma independente artefatos de cerâmica — inclusive funcionários da oficina. Além disso, há na região de Coronel José Dias uma grande quantidade de outros artesanatos com materiais

diversos, como madeira, galhos secos de árvores, pedras e animais feitos em tamanho real e com concreto.

O incentivo do trabalho com o barro e a criação de uma oficina de cerâmica são atribuídos a Niède Guidon. Como conta o Sr. Nivaldo, Niède afirmava que “você têm muito do que viver e têm que aproveitar”. Assim, além da conscientização da população sobre a importância da preservação da natureza e dos sítios arqueológicos, evitando o desgaste do território do Parque, as motivações para esse trabalho foram a busca por uma forma de atividade produtiva. Desse modo, incentivou-se a profissionalização da população, aproveitando os conhecimentos já existentes da produção de outros objetos de barro, e utilizando a matéria-prima existente na região dentro dos limites do que se pode explorar e preservar. Uma matéria-prima abundante que permitia uma produção com menor custo e também promoveria o Parque através da reprodução das pinturas rupestres.

A oficina de cerâmica, registrada enquanto tal desde 1994, inicialmente ficava em um pequeno espaço e se resumia a duas mesas de trabalho. Nos primeiros anos, eram apenas cinco artesãos — Sr. Nivaldo, Jozias e mais três ceramistas¹³. Os cinco artesãos produziam peças que eram expostas ali mesmo na oficina para os turistas ou eram enviadas para a loja do centro de visitantes dentro do Parque. O modo de produção, segundo Jozias Pereira, mudou muito, pois eles tinham apenas um torno manual, pilavam o barro também manualmente e possuíam apenas um forno. Por isso, a quantidade de peças produzidas variava entre 100 e 200 peças por mês.

É “**Jozias Pereira Paz Lima, popular Melado**”, como um dia se apresentou para mim. Ele trabalha no torno há pelo menos 25 anos e sua história é entrelaçada com a produção da cerâmica, pois desde o início, ainda na escola, participou da oficina e da produção das peças de cerâmica também colaborando com o artesão Yamada. Já passou alguns meses em São Paulo a convite do artesão para ministrar aulas sobre cerâmica. Muito empolgado com o que faz, na maioria das conversas, ele se colocava atrás do torno, onde aparentemente se sentia melhor. Lá conversamos sobre a produção, sua infância e o prazer que tem em trabalhar com cerâmica. É no trabalho com o torno e a cerâmica que ele diz esquecer os problemas da vida.

13 Os nomes serão ocultados pois não obtive autorização para mencioná-los no trabalho.

Pelas descrições apontadas por quem está há muito tempo na oficina, a aprendizagem da produção de peças foi algo muito experimental. A própria descoberta da mistura das argilas que são usadas para a produção atualmente foi fruto de várias tentativas feitas pelo artesão Schoici Yamada¹⁴, junto com os artesãos da oficina. O Sr. Nivaldo, como um grande conhecedor da região, ajudou Yamada a buscar nos “barreiros” a argila certa para os fornos. Durante os dois primeiros anos de Yamada na Serra da Capivara, foram feitos cerca de 25 testes com tipos diferentes de argila. O Sr. Nivaldo conta sorridente que fizeram várias buscas atrás da argila e que, no final, a que serviu para as peças foi uma mistura com o barro vizinho à oficina, o mesmo barro forte que ele utilizava para fazer as telhas.

O ceramista Jozias lembra que além do artesão Yamada, o aperfeiçoamento da produção ainda contou, ao longo dos anos, com a colaboração de outros profissionais convidados a passarem temporadas na oficina. Eles foram um francês, que ensinou os artesãos a fazerem os “acabamentos” — até então não eram feitos —, e uma química, que, segundo ele, era a “mulher que entendia dos esmaltes”. Também é possível somar aos colaboradores para o aperfeiçoamento da produção o artesão e ceramista teresinense Antônio Francisco Ferreira da Silva, que foi convidado pelo responsável da oficina em 1999 a passar uma temporada, mas que “foi dando certo” e hoje contabiliza mais de 20 anos trabalhando na oficina.¹⁵

14 Schoici Yamada é um artesão com técnica japonesa convidado no início da oficina por Niède Guidon para auxiliar e capacitar os ceramistas da oficina. Apesar de estar desvinculado da oficina, Yamada é sempre citado como o artesão que impulsionou a produção com seus conhecimentos sobre cerâmica. Além de professor em cursos de cerâmica de alta temperatura, hoje também produz peças autorais para venda.

15 O ceramista Yamada, assim como Niède Guidon e Rosa Trakalo (menciono-a mais à frente), têm seus nomes publicamente vinculados ao processo de produção da oficina ou espaços públicos vinculados ao Parque e, por isso, os menciono neste trabalho. Já os demais profissionais terão seus nomes ocultados por não terem informações públicas ou a autorização para inclusão na pesquisa.

Antônio foi convidado aos 25 anos para passar uma temporada na cerâmica e trabalhar com esculturas e pinturas já que, como afirma, “faltava gente para mexer com isto”. Anteriormente, dava aula na Casa da Cultura (Teresina-PI) de argilas e esculturas (cerâmica de decoração), mas, após sua vinda para Coronel José Dias, interessou-se pela cerâmica utilitária. Ele é um dos gênios criativos da Cerâmica e é considerado por todos como um grande artesão e artista. Conta que seu interesse pelo trabalho com argila foi de iniciativa própria. Ele adora criar e revela que gosta muito do que faz porque “não é um trabalho alienado”, no sentido de não ser repetitivo, pois está sempre fazendo coisas diferentes.

Os relatos que remetem ao começo da oficina de cerâmica demonstram que a aprendizagem do trabalho com a argila foi um desafio para os iniciantes dessa empreitada, tanto para os cinco ceramistas pioneiros quanto para os profissionais convidados. O próprio Jozias conta que nunca pensou que eles iam chegar onde estão, pois, como menciona, “o começo foi difícil e ninguém diria que chegaríamos até aqui”. Nas suas palavras, a cerâmica “foi o melhor projeto” e foi preciso ter muita calma para tudo chegar ao que está hoje. Para ele, muita coisa mudou: a renda da região, a oportunidade de emprego, o espaço da oficina e a técnica de produção.

As falas sobre a cerâmica apontam que a maior mudança havida na oficina foi devido a uma grande mudança na administração, que qualificou a oficina de cerâmica e a Cerâmica Artesanal Serra da Capivara em uma microempresa. A responsabilidade e administração da oficina até o ano de 2002 passou por algumas pessoas até chegar com quem está hoje. Inicialmente, a oficina era de responsabilidade de Niède, mas passou para uma funcionária da Fumdham, e depois a outra pessoa de confiança de Niède. Contudo, com o afastamento desta última pessoa por problemas de saúde, Niède sugeriu aos artesãos que montassem uma cooperativa. Em princípio, a ideia pareceu agradá-los, contudo, Jozias explica que eles se deram conta de que, ao assumirem a oficina, teriam de arcar com uma grande responsabilidade referente aos investimentos financeiros. Ele lembra que se reuniram com Niède em uma sexta-feira para informar que não assumiriam a cooperativa, e que voltaram de

lá sem saber o que aconteceria dali pra frente. Na segunda-feira posterior, Niède apresentou a eles a nova administradora, Girleide Oliveira.

A grande transformação

A pernambucana Girleide Oliveira é formada em Administração pela Universidade Federal de Pernambuco. Em 1999 ela foi convidada por Niède Guidon a administrar o Hotel Serra da Capivara, que na época ainda estava sob gerência da Fumdham. Girleide conta que a primeira vez que veio à Serra da Capivara foi em 1998 a convite de Rosa Trakalo¹⁶ para conhecer os projetos e o Parque. Após cerca de um ano, no dia 14 de novembro de 1999, mudava-se para o Piauí.

Conheci a Prof^a. Niède, que começou a me chamar. E eu tava nessa vida muito doida. Morava no Rio, trabalhava em Salvador, tinha negócio em Petrolina. Era uma coisa meio desorganizada minha vida. E aí eu um dia resolvi: vou morar no Piauí! Trabalhava nove anos em uma empresa, resolvi na quarta de uma semana, com 8 dias tava aqui, morando.¹⁷

A carreira profissional de Girleide se estabeleceu através de bons empregos e uma ascensão muito rápida, mas, em um período da sua vida, precisou, por motivos pessoais, mudar radicalmente. Ela conta o início de sua relação com a região demarcando datas e períodos que para ela foram importantes na sua vida. Como no dia em que se mudou para o povoado Barreirinho, dia 1 de abril de 2005. As datas são sempre vivas nas narrativas de Girleide, pois a mudança para o Piauí e, posteriormente, de São Raimundo Nonato para o

16 Rosa Trakalo tem formação na área de história da arte e arqueologia. Trabalha há muitos anos na região da Serra da Capivara junto à Niède Guidon. Já foi coordenadora de projetos da Fumdham e atualmente é diretora do Museu da Natureza (MuNa). O Museu da Natureza (MuNa) foi inaugurado em dezembro de 2018 e fica localizado dentro do Parque Nacional Serra da Capivara. Sua exposição interativa busca relatar o começo da vida no planeta Terra, passa pelos registros arqueológicos e apresenta a existência do homem nos dias atuais. O museu é dividido em 12 salas e tem 1600 m² de exposição. Ele também emprega somente moradores da região e o intuito é se manter com a renda dos ingressos.

17 Entrevista concedida à autora no dia 27 de julho de 2018 no restaurante da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara.

povoado do Barreirinho em Coronel José Dias foram uma grande transformação também na sua vida.

Girleide trabalhou em grandes empresas como Ford e Chevrolet, mas abriu mão da carreira promissora, dos negócios em diferentes estados, das conquistas profissionais e pessoais e mudou o estilo de vida, transferindo toda sua energia para o Piauí. Passou a trabalhar para a Fundação Museu do Homem Americano gerindo o Hotel Serra da Capivara.

O contrato como funcionária da Fundação durou um ano e meio. Logo, Girleide sublocou o hotel, passando a administrá-lo e investindo nele por cinco anos. Como ela conta, nesse período não trabalhou em outros empreendimentos. Foi então que teve o apoio e convite de Niède para também administrar a cerâmica em 2002.

Eu fui me desgarrando de tudo que tinha fora. Concentrei só no Piauí, entendeu? Mas como eu tive sempre uma vida muito agitada, com muitas coisas longe um do outro. Então, era muito pouco pra mim. Então, fui me metendo com a cerâmica e comecei a comercializar a cerâmica. A gente tinha uma rural, oh, uma combi (risos). (...) lembra da combi do Hotel Serra da Capivara? (...) Nós tínhamos aquela combi do hotel, botava a cerâmica na combi e ia vender. Ia vender em Petrolina, ia vender em Parnaíba, ia vender num sei onde. Fazia as feiras no meio da rua e vendia. Eles tinham muita mercadoria, muita mercadoria armazenada. E foi assim que começou.¹⁸

No início, Girleide dava suporte para a oficina de cerâmica principalmente no que diz respeito à comercialização das peças que se encontravam estocadas na oficina e na loja. Sua ideia em princípio era abrir uma loja no hotel, já que somente os turistas compravam as peças. Mas, como havia uma grande quantidade de cerâmica, ela queria expandir as vendas nas feiras e outras lojas. O fato de que as peças começaram a ser vendidas para fora da região e do estado é apontado como crucial na transformação de perspectiva da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara.

O envolvimento de Girleide com a produção das peças de cerâmica aconteceu de forma gradativa. Ela conta que, no período em que colaborou com a oficina, pôde conhecer realmente a cerâmica e o seu potencial. Quando as escolas dos NACs fecharam com a crise de

18 Entrevista concedida à autora no dia 27 de julho de 2018 no restaurante da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara.

2004, Girleide se encontrava envolvida com todos os cinco projetos da Fundação — a produção de mel, de cera de abelha, de papel reciclado, de camisetas e a produção de cerâmica. Niède Guidon queria que os projetos de incentivo à cultura de subsistência continuassem funcionando com a comunidade, mas Girleide incentivava desde o início que os projetos fossem passados para pessoas que quisessem investir. Ela conta sobre esse incentivo justificando que veio de uma área de “grandes comércios” e “mercado agressivo”.

Então, esse mercado ele não lhe dá oportunidade pra você ser do seu jeito. Tem que ser do jeito do mercado. Tem que ser bom, tem que atender bem, tem que ter qualidade e tem que ter preço. Entendeu? É isso. Esse é o mercado que te engole. O mercado agressivo é o mercado que tá todo dia em pé. Por que que as grandes lojas estão tomando tanta loja pequena? Porque a grande loja tem um perfil de você chegar lá e você mesmo se servir. É um self-service. Você vai numa loja pequena, você adula pro cara lhe atender, você não volta lá.¹⁹

O significado de “mercado agressivo” dado por Girleide coloca que as vendas devem ser voltadas para o mercado, ou seja, o mercado tem o seu jeito e, por isso, a empresa deve se moldar a ele, oferecendo produtos bons, atender bem, ter qualidade e ter preço. Nesse sentido, isso significava que na oficina deveria haver algumas mudanças na forma de gerir, de modo que a comercialização das peças fosse voltada para a exigência do mercado.

Como mencionado, antes dos projetos serem vendidos, a proposta foi que todos virassem cooperativas. Girleide explica que as propostas foram feitas para a comunidade e para prefeitura, no entanto, elas nunca saíram do papel. Houve empréstimos para investimentos em algumas cooperativas, que foram pagos pela Fundação (na época fiadora), devido ao não pagamento das parcelas e à não movimentação para o pleno funcionamento das cooperativas. Diante disso, surge a ideia de vender os projetos de implantação de cultura de subsistência viabilizando-os para pessoas “de fora”. Girleide acreditava no potencial das peças de cerâmica, mas, do seu ponto de vista e por outras experiências, sabia que uma cooperativa

¹⁹ Entrevista concedida à autora no dia 03 de dezembro de 2019 na sede da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara.

não daria certo. Foi nesse momento, em 2005, que Girleide e seu irmão Marcos Oliveira, compraram a ideia e, ao mesmo tempo, a oficina de cerâmica.

A compra da oficina, assim como dos outros projetos, se deu por meio de um contrato social. Ele foi redigido para garantir que os projetos tivessem como funcionários somente as pessoas da comunidade no entorno do Parque, que houvesse garantia dos direitos trabalhistas e o respeito às normas de saúde pública e meio ambiente. Apesar da venda ter acontecido para um particular, a Fundham ainda mantém uma parceria com a oficina de cerâmica. O contrato mantém essa parceria através do direito da Fundação de opinar e fiscalizar o cumprimento do que foi estabelecido no contrato. Além disso, a oficina ainda conta com o apoio de funcionários da Fundação para tratar de assuntos como divulgação das peças e imprensa. Todo o contrato está firmado com a obrigatoriedade de manter a empresa funcionando na região de Coronel José Dias, o que garante uma forma de promover o desenvolvimento econômico na mesma medida em que protege o meio ambiente.

Girleide afirma que, desde o começo, a oficina teve essas condições e nunca mudou. Para ela não tem como mudar a forma como foi firmado o funcionamento da oficina, até porque, se mudasse, ela admite que não conseguiria trabalhar diferente. Por exemplo, no caso de obrigatoriedade de funcionários serem moradores da região, ela explica que não se encontra um profissional de cerâmica em qualquer lugar, e nas comunidades no entorno do Parque há várias pessoas que têm familiaridade com produção com barro²⁰, por isso reafirma que não é necessário contratar gente “de fora”. Ela declara que o que fez foi melhorar o produto, pois, quando comprou a cerâmica, ela já tinha marca e produto registrado, logomarcas e outras patentes, tudo garantido por Niède Guidon ainda quando a oficina era um pequeno projeto.

20 Em Coronel José Dias, há ainda olarias de telhas e tijolos. No entanto, quem já trabalhou nessas empresas afirma que o funcionamento acontece de forma irregular, com, por exemplo, salários atrasados e danos ao meio ambiente com extração irregular de madeira e argila.

A empreitada de transformar uma oficina de cerâmica na conhecida Cerâmica Artesanal Serra da Capivara se deve também a Marcos Oliveira, irmão e sócio de Girleide. Ele chegou na região em 2000, a convite da irmã, para trabalhar com Niède na manutenção do Parque. Somente três anos depois passou a trabalhar na oficina de cerâmica, quando Girleide já administrava o local. A sua atuação na oficina começou por volta de 2003 e 2004, ainda quando eram somente os ceramistas Antônio, Sr. Nivaldo, Jozias e mais um. A oficina contava com apenas dois fornos e a produção era levada para a loja do Hotel Serra da Capivara. Marcos descreve esse tempo como “bons tempos”, sem muitas responsabilidades e preocupações, quando ainda dormia a céu aberto no espaço que hoje é o restaurante.

Marcos é o amigável e gentil anfitrião que recebe os curiosos na oficina. O pernambucano é um dos nove irmãos da família Oliveira. Antes de ir para Coronel José Dias, trabalhava na frente de produção em uma fábrica em Pernambuco. Ele conta que tem muita facilidade de fazer amizades e por isso acha que se adaptou bem à região, mas afirma que tem um vínculo forte de amizade com Antônio porque eles estão juntos desde o começo da produção e aprenderam muito por causa disso. Embora tenha saudades de Pernambuco, acha que já está enraizado em Coronel José Dias, pois, além da família que formou, entende a importância da Cerâmica. Contudo, se não estivesse trabalhando na oficina, afirma que estaria com os irmãos criando vaca de leite, atividade que é seu atual *hobby* e paixão.

A proposta de compra da cerâmica foi feita a Marcos por Girleide.

Rapaz, mulher! Assim... a gente... Girleide sempre teve uma visão, né. Sempre morou fora e tudo, e lá no hotel tinha uma lojinha da cerâmica. E a gente sabia que o pessoal comprava. Então, na hora que a doutora ofereceu à Girleide, que ela conversou comigo, nesse tempo eu tinha um fiatzinho. Aí por coincidência eu alugava pros guias fazerem passeios, entendesse? Aí o guia foi e bateu o carro, desceu bem lá perto do portão, desceu um rebanco, assim. Aí eu vendi o carro. E foi bem quando a Girleide comprou aqui. Aí o dinheiro também já ajudou pra comprar isso aqui. Quando eu vim pra cá, mulher, era pouca coisa assim... assim, eu não conhecia nada de cerâmica, mas quando eu bati o olho eu digo: “Oxi! Vai dar certo aqui.” E aí foi dando certo. E foi bom porque foi crescendo e eu fui aprendendo com o crescimento, né. Aí fui dominando a técnica também.²¹

21 Entrevista concedida à autora no dia 19 de novembro de 2019 no restaurante da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara.

A confiança no produto e a busca para melhorar o trabalho dentro do galpão também fizeram com que Marcos acreditasse que a oficina poderia crescer. Com o trabalho diário e a atenção na forma de produzir, Marcos sempre destaca que aprendeu muita coisa no dia a dia e foi adaptando e melhorando a produção. Com o aumento da procura pelas peças — consequência, segundo ele, das feiras que participavam, da divulgação das peças pela Tok&Stok²² e da propaganda feita pelo cozinheiro francês Olivier Anquier (ao gravar um programa na região)²³ —, a produção aumentou a ponto de contratar novos funcionários, todos moradores da região.

Ainda sobre o que sabe com o trabalho com o barro, ele afirma que nunca fez um curso de capacitação e tudo o que aprendeu até hoje foi no dia a dia e com o ceramista Antônio. Mas é categórico em afirmar que todo dia é dia de aprender com a cerâmica.

[Então, a aprendizagem foi toda no dia a dia?] Toda no dia a dia. Aprendi com o Seu Antônio e aprendi com o trabalho também. No dia a dia também você vai sempre se aperfeiçoando no trabalho. [A forma mudou muito?] A qualidade mudou muito. A gente... pra tu vê como a gente era bem atrasado. A peça no torno melhorou a qualidade com o trabalho, foi se aperfeiçoando, foi ficando mais leve, mais bonita. A forma também do mesmo jeito. O desenho a gente lixava a peça, parafinava e a gente desenhava com o lápis comum. Eu desenhava também. Eu, Seu Antônio e Luciano. Desenhava a figura com o lápis comum, depois a gente passava parafinava com o pincel, a gente passava parafina sobre o desenho, para que quando a gente mergulhasse a peça, que tirasse, não pegasse parafina no desenho. Já ficava o desenho. Só que você tinha que dar um retoque, né, no desenho. Como era só nós e já era assim, a gente trabalhou um tempo assim. Aí depois foi que a gente foi ver que não precisava fazer isso tudo, que era só pintar e raspar. Só aí a gente tirou dois processos, né, que era desenhar com o lápis e parafinar sobre ele e depois dar o retoque no desenho. [E esses processos foram com ajuda de profissionais?] Não, foi a gente que aprendeu.²⁴

A aprendizagem do dia a dia levou Marcos à forma como ele pensa a organização da produção e do galpão da oficina. E, nesse sentido, se por um lado Girleide promoveu uma

22 A Tok&Stok é uma empresa varejista que oferece móveis e produtos de decoração exclusivos. Localizada em todo o país, a empresa é considerada de alto padrão.

23 Link para a reportagem feita no Parque Nacional Serra da Capivara pela GNT: <<https://gnt.globo.com/programas/diario-do-olivier/noticia/olivier-anquier-monta-fogueira-e-cozinha-no-alto-da-serra-da-capivara.ghtml>>. Acessado em 10 de novembro de 2022.

24 Entrevista concedida à autora dia 19 de novembro de 2019, no restaurante da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara.

grande transformação na forma de administrar a cerâmica, Marcos tem promovido uma grande transformação no que diz respeito à produção em si. Estando há 17 anos no galpão e já tendo passado por todas as etapas e processos, ele e os outros ceramistas mais antigos, como Sr. Nivaldo e Antônio, foram adaptando a forma de produzir de acordo com as demandas que foram aparecendo na oficina. Hoje, Marcos conduz a oficina de acordo com o que tem experienciado no dia a dia da produção com o barro.

Na sua função, como gerente de produção, Marcos está à frente do galpão junto com Antônio, dividindo algumas funções. Dentre várias atividades no setor de produção, é ele quem organiza a produção semanal de acordo com os pedidos, acompanha toda a produção, “esmalta” e “parafina” as peças e, entre uma função e outra, por vezes, recepciona e apresenta a oficina aos turistas explicando todo o processo de produção. Ele e Antônio são a ponte entre o setor de produção e a administração.

A oficina de cerâmica funciona com uma divisão: de um lado, a administração e, de outro, o setor de produção, com Girleide e Marcos à frente, respectivamente. Essa divisão, que entendo não ser polarizada, parece fundamental para a forma como a microempresa tem funcionado hoje. Marcos e Girleide são muito parecidos fisicamente. Mas Marcos chega a brincar que “é só fisicamente mesmo”, pois os dois têm personalidades diferentes. Girleide é conhecida por ser uma “mulher de coragem”, Marcos por ser “mais calmo”. O que é mais perceptível é que os dois mudaram de vida e entendem a importância que hoje a cerâmica tem para a região. Por isso, os dois têm em comum os objetivos de manter o bom funcionamento da empresa, o bem-estar dos funcionários e a preservação do Parque. São duas personagens, com duas personalidades diferentes, que têm que manter o equilíbrio entre produção e administração. Equilíbrio esse necessário para superarem as diferenças e os desafios cotidianos.

A oficina de cerâmica hoje

A Cerâmica Artesanal Serra da Capivara é hoje uma microempresa que tem como princípio a *responsabilidade socioambiental* e a *sustentabilidade*. Apesar do caráter empresarial, a Cerâmica consiste em uma oficina de artesanato. Assim, os funcionários são artesãos/ceramistas que desenvolvem um trabalho manual para a produção das peças.

O princípio de *responsabilidade social* é considerado um desenvolvimento da ideia de filantropia, sendo seguido pelo conceito de sustentabilidade. A *responsabilidade social* consiste na atuação da empresa de modo a promover o bem-estar dos funcionários e comunidade em geral; a transparência e relacionamento ético com colaboradores, fornecedores e comunidade, e a busca por ações que procurem diminuir o impacto ao meio ambiente. Ou seja, a empresa com esse princípio se organiza através de um planejamento estratégico alinhado a problemas sociais e ambientais. A *responsabilidade* também é fator de competitividade no mercado uma vez que a atuação solidária, que é agregada ao produto, tem sido cada vez mais apoiada pelo mercado e empresas, mesmo que isso signifique preços mais elevados para o consumidor (CAMPENER, SILVA, 2011; INSTITUTO ETHOS, 2007; SILVA, 2016).

No caso da Cerâmica, a regra de empregar a comunidade sempre esteve e foi garantida pelo contrato social de venda. Dessa maneira, a microempresa sempre esteve voltada para promover a conscientização e conservação do meio ambiente e da promoção e atenção às demandas da comunidade local. Girleide explica da seguinte forma:

Projeto socioambiental é o social. Por quê? Porque você tá num lugar que há 20 anos atrás você tinha três famílias morando. Por que eles não moravam aqui? Porque eles não tinham como viver. Porque eles procuravam outras coisas, né. É isso. Você tem que ter um social que você tá cooperando com ele. (...) E o ambiental é o quê? As pessoas viviam de quê? De caçar, de vender madeira, de vender carvão. Então, quem trabalha na Cerâmica Serra da Capivara, ele trabalha numa empresa que não permite a ele destruir o meio ambiente. Entendeu? Então, não sei como é isso, burocraticamente. Eu não sei te explicar. Mas os meninos, eles têm uma contrapartida conosco quando eles são contratados e registrados. Eles não podem caçar, queimar, vender lenha, num sei o que, essas coisas, entendeu? Mas isso já era

da Fundham. Só dei procedimento. Essa é a empresa socioambiental. É isso. Tem lugar pra viver, pra comer e o meio ambiente pra preservar.²⁵

É dessa forma que o conceito de *responsabilidade social* é aplicado na microempresa. Girleide aponta que tudo está relacionado com o intuito de melhorar a vida e a permanência dos moradores na região. Além da obrigatoriedade de todos zelarem pela preservação do meio ambiente, sendo punidos com a dispensa da oficina, caso se envolvam em alguma atividade ilegal no Parque.

Quando Girleide explica o que é *socioambiental*, se refere aos cerca de 60 funcionários que trabalham na Cerâmica. Contudo, incluem-se ainda nas atividades da microempresa manter os poços de água que abastecem os bairros próximos à Cerâmica, e as instalações de energia, água e infraestrutura (estradas). Essas últimas, segundo a empresária, mantidas pela iniciativa e verba da Cerâmica e da Fundham e através de convênios pontuais com o governo do Estado.

Outro aspecto relevante para a compreensão sobre os efeitos socioeconômicos da Cerâmica na região diz respeito à movimentação financeira promovida no município de Coronel José Dias, uma vez que os pagamentos dos funcionários são feitos na cidade. O intuito é que o dinheiro circule em Coronel e evite que as pessoas se desloquem para a cidade vizinha (São Raimundo Nonato), que possui bancos e estabelecimentos diversificados. Segundo Girleide, o município tem aumentado o comércio, surgindo lojas de roupa, mercados e lojas de celulares.

No caso da preservação do meio ambiente, ela ainda acontece através de atividades de cunho sustentável. A empresa faz uso de esmaltes com formulação que não prejudicam a saúde e o meio ambiente, retiram barro de “barreiros” próprios no período de seca evitando buscar matéria-prima em outros locais, usam GLP (Gás Liquefeito de Petróleo) comprado em empresa especializada em Petrolina-PE em vez de usarem madeira para queima, reaproveitam

²⁵ Entrevista concedida à autora no dia 03 de dezembro de 2019 na sede da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara.

as peças danificadas e ainda cruas e produzem o que podem de instrumentos auxiliares para produção, como é o caso das fôrmas de gesso. É nesse sentido que a Cerâmica busca diminuir o impacto no entorno do Parque.

Ao pesquisar sobre a atuação socioambiental da Cerâmica na perspectiva da comunidade local e seu entorno, o administrador Paulo Silva (2016) nos mostra, a partir das discussões em administração, os resultados da atuação da microempresa junto à população. Na avaliação geral do autor a percepção dos moradores a respeito da Cerâmica é positiva. Ele constata que a microempresa promove ações como geração de renda (para homens e mulheres), produção sem agressão ao meio ambiente, manutenção e conservação das barragens, conscientização na preservação do Parque, dentre outros. Ele chama atenção apenas para um fator: o de que a Cerâmica precisa melhorar a comunicação com os demais membros da comunidade. A razão é porque não há ações relacionadas à conscientização e preservação do meio ambiente com atividades para a comunidade externa à Cerâmica. As ações que são realizadas com a comunidade externa têm cunho assistencialista e filantrópico, o que é entendido pelo autor como um caminho gradativo para a responsabilidade socioambiental.

A Cerâmica Artesanal Serra da Capivara foi paulatinamente ampliando seus serviços. Com o passar do tempo, Girleide e Marcos, foram agregando outras atividades para além da oficina de cerâmica. No local que era o NAC do Barreirinho funciona hoje o que chamo de complexo da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara, pois, além da oficina de cerâmica que possui dois galpões, há ainda uma ateliê e loja de camisas, restaurante, loja das peças de cerâmica, albergue, administração e a sala de estoque e empacotamento das peças.

Ainda em 2005, já havia a loja para vender as peças. A intenção era de que os turistas visitassem a oficina e conhecessem o modo de produção. Logo depois, foi feito o albergue. O albergue começou com os quartos coletivos e depois passou a ter quartos individuais. O restaurante foi montado depois do albergue. A lógica de investimento nas atividades foi seguindo as necessidades que surgiam. Era necessário ter alguma forma de chamar a atenção

dos turistas, com a chegada dos turistas houve a demanda por lugar para ficar e, depois, um lugar para comer. Além dessas atividades, foram agregadas ainda a loja e o atelier de camisas. Marcos afirma que foi bom investir aos poucos porque eles foram vendo o que poderia ser ampliado ou criado.

No que diz respeito à infraestrutura, como já relatado, muita coisa mudou na oficina e na produção. Inicialmente, eram apenas dois fornos e cinco ceramistas. Hoje, a oficina totaliza sete fornos, um setor de “beneficiamento” do barro e três equipes de trabalho, divididas em “molde”, “esmaltação” e “torno”. A equipe de “molde” é a responsável pela produção das peças nas fôrmas em diferentes formatos, enquanto os tornos produzem, em sua maioria, as peças arredondadas. Na “esmaltação”, é aplicado, além do esmalte, um segundo “acabamento”. É nesse momento também que os desenhos são feitos nas peças (Figura 3, pag. 82).²⁶

26 Foi construído em 2019 um forno e há a intenção de construção de mais um. O intuito dos novos fornos não é aumentar a produção, mas resolver o problema da quebra e coloração das peças na queima. Segundo Girleide, um especialista apontou que os fornos precisam de um período para descansar, ou seja, baixar a temperatura. Com a construção, será possível revezar os fornos que funcionam diariamente. Mas explicarei melhor a disposição da oficina, os processos e as funções de cada setor no Capítulo 2.

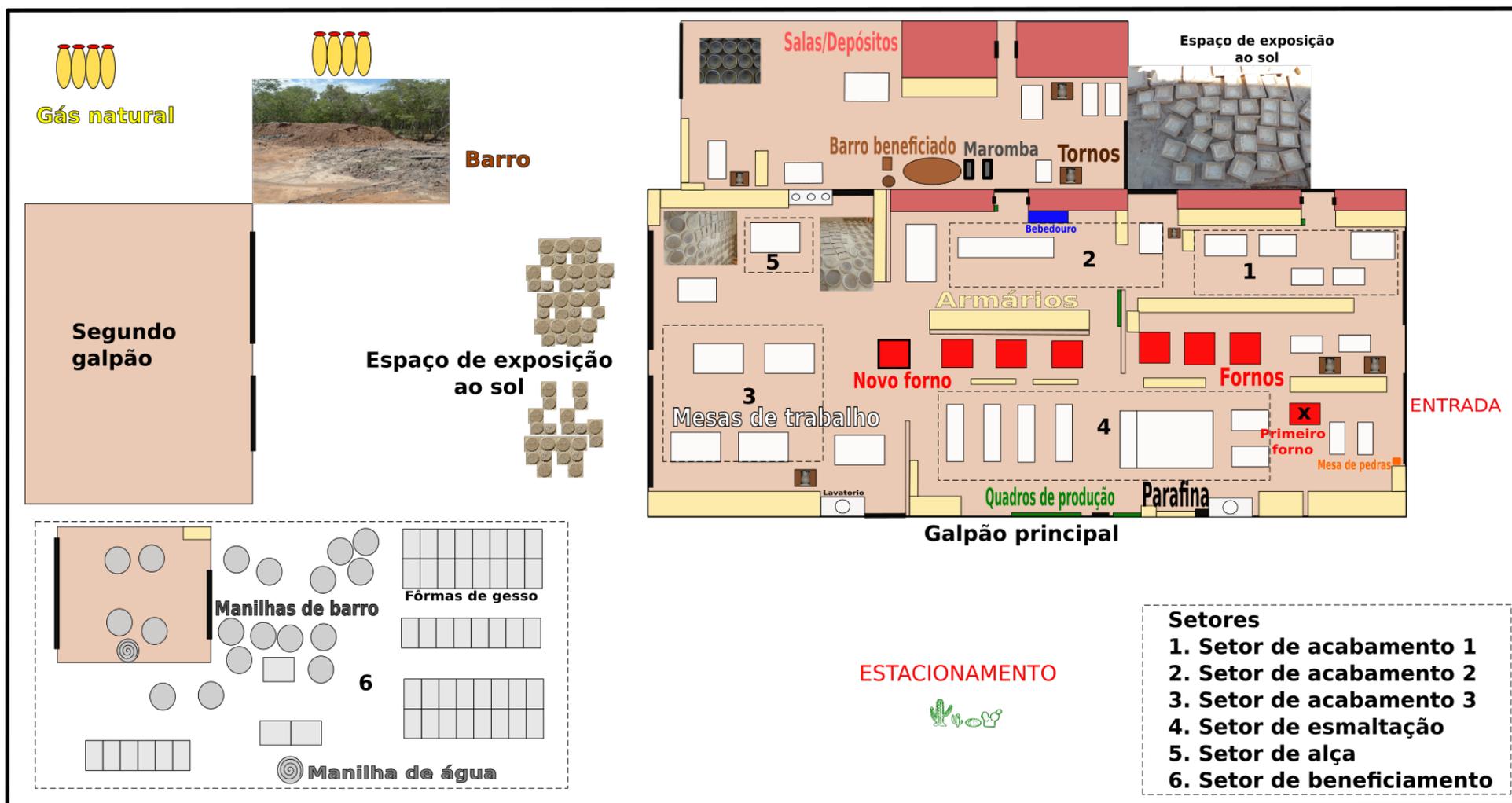


Figura 3 – Galpões de produção. Desenho de parte do espaço onde está a Cerâmica Artesanal Serra da Capivara. Divisão dos galpões de produção. Fonte: a autora.

O espaço de produção das peças de cerâmica conta com dois galpões. O primeiro é onde ficam os fornos, tornos, mesas, armários com “biscoitos”, que são peças de “primeira queima”, e salas de armazenamento de material. Também é nesse lugar que há por toda parte, expostos nas estantes, artesanatos de cerâmica criados pelos ceramistas, além de fotos de santos católicos²⁷. O segundo galpão, no fundo, é onde estão parte das fôrmas das peças, os papelões das embalagens e um espaço no qual é feito o “beneficiamento” do barro. Também fazem parte do espaço da produção as áreas laterais e a área entre os galpões, pois esses locais são onde as peças secam ao sol e onde fica o barro armazenado para todo o ano.

O horário de funcionamento da oficina de cerâmica é das 7:30 h às 17 h, de segunda a sexta, e das 8 h às 12 h no sábado. Além do intervalo de almoço, há intervalos de 10 minutos para um café pela manhã e pela tarde. A oficina também funciona à noite para a queima das peças e somente no domingo não há expediente. A Cerâmica segue as exigências das Normas Regulatórias (NRs) e, por isso, os ceramistas utilizam materiais de segurança para o trabalho e há orientações espalhadas por todo o espaço. Além disso, a oficina passa por constantes fiscalizações, tanto de órgãos ligados ao trabalho e trabalho artesanal quanto de órgãos de fiscalização do meio ambiente.

O espaço da oficina, que no início contava apenas com duas mesas próximas ao primeiro forno, foi ampliado e, com ele igualmente, a produção. Se antes a produção era mais lenta e menor, atualmente a microempresa produz mais de seis mil peças mensais. Ela possui inúmeros modelos e tipos de peças que são vendidas nacionalmente e já foram também comercializadas internacionalmente. Se antes o projeto social contava com cinco pessoas,

27 Além dos quadros de Nossa Senhora, há duas esculturas curiosas — um São José e um “homem pensador”. A escultura de São José foi feita por Antônio no começo das atividades da oficina. Ela é de cor preta, possivelmente devido à fumaça do forno onde fica exposta. Antes mesmo de perguntar qualquer coisa sobre essa escultura, me justificaram que “dizem que São José é pretinho” (Fotografia 9, pag. 125). A outra escultura é um boneco que parece um homem pensando. A história dessa escultura feita por Marcos é que o homem estava simplesmente sentado sobre o forno, mas, como o forno esquenta na queima das peças, ele foi encolhendo e chegou à posição em que está — sentado com a mão no queixo. A referência da obra apontada por Antônio é da escultura de Auguste Rodin, intitulada “O pensador” (Fotografia 11, pag. 127).

contratadas pela Fumdham, hoje são 34 funcionários registrados pela Cerâmica Artesanal Serra da Capivara

O complexo da Cerâmica faz parte da rota turística feita pelos guias do Parque, por isso também há os visitantes que diariamente ocupam os espaços de produção, restaurante e albergue. Aos turistas é possível se hospedar, conhecer a oficina e entender a produção das peças através de uma visita guiada. É possível sentir o clima do complexo, marcado pelo ânimo amistoso das pessoas e pela correria contra o tempo e o clima para terminar as peças. O passeio pela oficina de cerâmica desperta o interesse do visitante que raramente deixa de comprar algo na lojinha ao lado.

“Aqui todo mundo é primo”

Após a criação do Parque Nacional, entre os anos de 1979 e aproximadamente 1990, a região era palco das pesquisas arqueológicas desenvolvidas por pesquisadores ligados à Missão Franco-Brasileira²⁸. Em realidade, a Missão foi criada antes do Parque, para realizar pesquisas na região uma vez que foi constatada a presença de inúmeros sítios arqueológicos. Foram os pesquisadores desse grupo, através da Fumdham, que tomaram a iniciativa de pressionar o governo federal para proteger os sítios arqueológicos, tanto por entenderem a importância da preservação das pinturas rupestres para a história da humanidade quanto por alegar que o território do Parque continuava sendo habitado pelos moradores que usavam os elementos da fauna e flora para sobreviverem e para o comércio. A alegação de que as pinturas rupestres também estavam sendo destruídas impulsionou a volta definitiva de Niède

28 As Missões Franco-Brasileiras foram montadas por volta de 1973 quando Niède, ao retornar de uma primeira visita à região, reuniu um grupo de pesquisadores brasileiros e franceses para passaram temporadas de dois a três meses em Várzea Grande (antigo nome do município de Coronel José Dias) para identificar e fazer prospecção de sítios arqueológicos (DUARTE, 2015). Foi esse grupo de pesquisa que criou também a Fumdham em 1986.

Guidon da França para a criação de um programa para proteção dos sítios, além de ter provocado uma nova delimitação do Parque em 1990 e a inscrição dos sítios arqueológicos como patrimônio mundial da humanidade (DUARTE, 2015).

A delimitação do Parque provocou conflitos sobre terras, que geraram desentendimentos entre a Fundação Museu do Homem Americano, na figura da presidente Niède Guidon, o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), a população local e outros órgãos oficiais. Os conflitos se deram com as comunidades do local que hoje é o entorno do Parque, uma vez que as terras pertencentes aos moradores, sendo elas roças ou moradias, foram incluídas no território da Unidade de Conservação (UC), provocando uma mudança significativa na forma e na vida dos moradores.

É importante observar que em outros contextos como, por exemplo, o do Parque da Chapada Diamantina, a instalação de um parque nacional também gerou desentendimento entre Estado, fundações e comunidade, como demonstrou a cientista social Senilda Guanaes (2016). Os desentendimentos e conflitos são inevitáveis em qualquer contexto do ponto de vista de quem tem seus modos de vida provocados forçadamente a uma mudança. No caso do Parque Nacional da Serra da Capivara, como se pode observar na tese da advogada Maria Sueli Rodrigues de Sousa (2009), os conflitos por terra foram desencadeados já nos primeiros anos de instalação do Parque, e apaziguados com a venda das terras e com a mudança de várias comunidades.

Dentre as comunidades deslocadas, a mais conhecida foi a Zabelê, devido ao seu tamanho e por ter sido totalmente removida de sua localidade original. Essa comunidade se deslocou da zona rural de Coronel José Dias para a zona rural de São Raimundo Nonato e, depois de vários desentendimentos com a Fumdam, o INCRA e outros órgão oficiais, teve seus membros parcialmente assentados no Assentamento Lagoa — Novo Zabelê, na cidade de São Raimundo Nonato. Outros conflitos também se desencadearam na região. Como mostra ainda Maria Sueli Rodrigues de Sousa (2009), houve desentendimentos com os moradores do

Corredor Ecológico localizado entre o Parque Nacional da Serra das Confusões e o Parque Nacional da Serra da Capivara (locais indicados na Figura 2, pag. 25). Ela relata ainda confrontos devido à proibição de atividades como caça, extração de cal e de madeira no território do Parque — esses últimos eram os meios econômicos de sustentação da população local antes e, por algum tempo, durante a existência da Unidade de Conservação.

A realidade, mesmo depois de 40 anos de criação do Parque Nacional, ainda é de conflitos e enfrentamento, por exemplo, com caça ilegal ou extração de madeira. Apesar de alguns moradores, como do Sítio do Mocó, continuarem em suas comunidades, mesmo tendo vendido ou doado as roças dentro do território do parque, há ainda comunidades que não foram deslocadas por falta do pagamento de indenizações sobre terras e que, por isso, permanecem em situações de tensão dentro do território do Parque Nacional, como é o caso de algumas famílias do município de João Costa (localização na Figura 2, pag. 25).

Embora ainda haja conflitos e tensões, no caso do Parque Nacional da Serra da Capivara, o maior impacto da instalação tendeu a ter maior repercussão e consequências para uma primeira geração de moradores — neste caso, aqueles moradores que já estavam desde a década de 70 na região. No entanto, neste exercício etnográfico tenho como principais interlocutores o que entendo como uma segunda ou terceira geração, ou seja, filhos ou netos da geração que sofreu diretamente o impacto da instalação do Parque. Os interlocutores são, em geral, filhos ou netos de moradores que permaneceram em seus lugares originais e que tiveram, de algumas maneiras, seus modos de vida modificados. Em outros termos, os interlocutores desta pesquisa são os funcionários da oficina de Cerâmica Serra da Capivara e

que, em contraposição ao drama social (TURNER, 2008)²⁹ sofrido pela primeira geração, foram beneficiados com a presença do Parque Nacional Serra da Capivara.

Para este exercício etnográfico com as peças de cerâmica, as pessoas com quem interagi e convivi são consideradas, do ponto de vista dos conflitos anteriormente mencionados, beneficiadas com a instalação do Parque, pois eles foram, de modo geral, o público-alvo dos projetos sociais e de iniciativas de investimento no município. Como resultado, eles têm, como apontado por um ceramista, um “status” na região, seja pela exigência de se manterem afastados de toda e qualquer atividade ilegal dentro do Parque ou porque possuem um emprego com carteira assinada.

Considero importante destacar quem são os ceramistas diante da criação do Parque Nacional para deixar claro o recorte feito neste exercício. O lugar de onde falam os ceramistas é importante para entender como eles lidam com o Parque Nacional e todos os aspectos relacionados a ele. Por isso, para alcance dos objetivos propostos para este trabalho, é preciso saber primeiro quem são os ceramistas e como se dão as dinâmicas sociais dentro da oficina. Isso nos ajudará posteriormente a entender o porquê de suas afirmações sobre o Parque e patrimônio mundial. O que é tangível por enquanto é que os ceramistas entendem em geral que a presença do Parque Nacional pode e deve trazer benefícios para o município, sobretudo pelo turismo e pela possibilidade de ter o próprio negócio também voltado para a atividade turística. Somente no Capítulo 4 discutirei as razões pelas quais há esse entendimento pelos ceramistas, uma vez que antes é necessário entender outros aspectos desse contexto.

29 Para Vitor Turner (2008), o drama social corresponde a estruturas temporais que surgem da irrupção de conflitos gerada por uma sequência de eventos. Ou, em seus termos, é a criação de uma anti-estrutura que surge em contrapartida à estrutura social em um momento de crise. O autor entende que o drama social é dividido em quatro momentos: ruptura, crise e intensificação da crise, ação reparadora e desfecho. No caso de conflitos de terra, é possível imaginar a ocorrência do drama social quando a realidade de um grupo é irrompida por conflitos relacionados ao pertencimento ao lugar, o que gera um momento de crise e de tentativa de resolução dessa crise. As pessoas e famílias que moravam no território que hoje é o Parque Nacional Serra da Capivara tiveram que sair ou doar terras para a criação do Parque mesmo quando os interesses entre a Fumdam e os moradores eram conflitantes. A resolução foi, por exemplo, no caso da Comunidade Zabelê, a mudança para um assentamento.

Os primos

Havia por volta de 64 pessoas, incluindo Girleide e Marcos, que trabalhavam no complexo da Cerâmica. Dessas pessoas, 34 trabalhavam como ceramista ou ajudante de ceramista e as outras 29 pessoas trabalhavam entre restaurante, albergue, administração, lojas e ateliê.

A oficina de cerâmica contava com 34 homens com carteira assinada como ceramistas ou auxiliares de ceramista. Todos eles estão enraizados em Coronel José Dias, seja porque nasceram ou foram criados no município e, por isso, têm memórias e conhecimentos da região desde suas infâncias, ou porque moram lá há bastante tempo e criaram uma relação afetiva com o lugar.

Na época do trabalho de campo, as idades iam do mais novo, Felipe Lima Dias, de 17 anos, até o Sr. Nivaldo, com 86 anos. A maior parte dos funcionários estava na faixa etária de 20 a 30 anos, sendo 80% deles casados e com filhos. Eles moravam entre a zona rural (principalmente nas comunidades Sítio do Mocó e Barreirinho) e a zona urbana de Coronel José Dias. Em sua maioria, são pessoas que nasceram e continuaram morando também nessas localidades, tendo uma pequena porcentagem já trabalhado no Parque.

Felipe, além de ser o mais novo de idade, também era um dos mais novos no trabalho na oficina. Nascido em Coronel José Dias, já morou no município Anísio de Abreu quando seus pais procuravam trabalho. O desenho é algo que ele faz desde pequeno, por isso se deu bem na função de desenhar nas peças, no setor de “esmaltação”.

A escolaridade entre os ceramistas variava entre 11 ceramistas com ensino fundamental, 21 com ensino médio e 2 com ensino superior. Dos 34 funcionários, quase a metade (15 deles) estudou em algum momento nos NACs. Foi nos Núcleos que alguns aprenderam ou foram estimulados ao trabalho com o barro e a desenhar. Os que têm

escolaridade incompleta tiveram como motivo para abandonar os estudos a necessidade de trabalhar. É um desejo da grande maioria voltar a estudar algum dia.

A idade média, a naturalidade e escolaridade dos ceramistas mostra uma ligação com o percurso que tenho demonstrado aqui e que foi direcionado pela presença do Parque Nacional Serra da Capivara. O grupo que forma a oficina de cerâmica são a terceira ou a quarta geração depois da implantação do Parque Nacional, assim, alguns deles são ex-alunos dos Núcleos criados pela fundação. Uma parte deles teve acesso a uma educação ambiental e patrimonial, bem como a atividades de cunho econômico voltadas para a manutenção da vida e, por isso, são conscientes quanto às questões relacionadas à preservação do Parque e ao papel que eles têm tanto por serem moradores de Coronel José Dias quanto por serem funcionários da Cerâmica.

Mesmo aqueles que não são ex-alunos dos NACs entendem a estreita relação entre o Parque Nacional Serra da Capivara, a Cerâmica e o desenvolvimento da região. Em uma região onde são poucas as oportunidades de trabalho, seja com o cultivo de roças, com a criação de animais ou com trabalho formal, os ceramistas foram direcionados muito cedo para outros trabalhos, o que resultou, para alguns, na inconclusão dos estudos e, para outros, no abandono de uma carreira por meio de uma educação formal. Assim, a importância da estreita relação mencionada está, principalmente, no âmbito econômico, uma vez que a oportunidade de trabalho, na Cerâmica e/ou através do desenvolvimento turístico da região, evita a emigração.

É comum escutar dos ceramistas relatos de que já passaram algum tempo fora da região em busca de emprego. Se deixarmos de lado as pessoas não nascidas na região, cerca de nove ceramistas (26%) já buscaram emprego em outros estados. Eles relatam histórias de algum período em que estiveram, principalmente, no estado de São Paulo, fazendo trabalhos aleatórios ou, como no caso de Fernando Aparecido de Lima Paes Leme, Dodô, no corte de cana, também em São Paulo. O motivo para retornar é não ter gostado do lugar ou do trabalho. O retorno para casa era, segundo eles, mais seguro quando havia oportunidade de emprego na Cerâmica, que garantia a permanência no lugar onde nasceram, lugar que é, como afirmam, melhor.

Fernando é nascido, criado e mora no Sítio do Mocó. Apesar disso, já trabalhou no corte de cana em São Paulo por um ano e meio. Mais conhecido como **Dodô**, é descrito pelos outros ceramistas como uma pessoa muito engraçada. Dodô começou na oficina por indicação de seu velho amigo e compadre Eyé. Começou desenhando, e posteriormente se dedicou ao trabalho no torno.

A produção das peças de cerâmica na oficina, durante o trabalho de campo, foi feito majoritariamente por homens, apesar de haver mulheres ocupando outras funções nos espaços do complexo da Cerâmica. A explicação para essa divisão foi dada pelos ceramistas Jozias, Sr. Nivaldo e Antônio. Segundo eles, o fenômeno de emigração e imigração sempre aconteceu na região em momentos mais ou menos intensos. Assim, desde o início, o foco da oficina de cerâmica, para além da preservação e conscientização ambiental, foi evitar a emigração mantendo os homens trabalhando no município, já que eram a população que mais deixava as comunidades, afastando-se de suas famílias. O resultado disso foi a presença unânime de homens na oficina, algo que, por alguns motivos, orientou o funcionamento da oficina até os anos nos quais realizei o trabalho de campo.

Apesar da unanimidade de homens, houve relatos de que mulheres já trabalharam na produção das peças, mas não permaneceram porque “não se deram bem com o trabalho” ou mesmo porque só foram chamadas para ajudar rapidamente em algum momento em que a

oficina tinha uma grande demanda na produção. Um dos relatos da presença de uma mulher na oficina foi contado por Danilo, que, ao falar do seu início na oficina, lembra de Dona Carmelita³⁰. Ele menciona que ela estava no começo da produção de cerâmica, escrevendo à mão nas peças, antes de existirem os carimbos com o nome *Cerâmica Serra da Capivara*. Até 2015, ela ainda trabalhava na oficina, mas o lugar era muito quente e ela foi transferida para o ateliê.

Adeilson de Sousa Dias, Adê, entende que a presença de homens “meio que virou uma tradição”, mas observa que mesmo a oficina sendo só de homens, todas as chefias, no que diz respeito ao Parque, são de mulheres. Ele exemplifica com Niède Guidon, Girleide Oliveira e Rosa Trakalo, a última diretora do recém-inaugurado Museu da Natureza — MuNa³¹. Nesse ponto, é interessante observar que há divisões de trabalho que parecem ser atribuições propositais. Esse é o caso das guaritas que dão acesso ao Parque, função na qual só trabalham mulheres.

Ele preferia que lhe chamasseem de **Adê**, Adê Dias. O simpático “irmão” (devido a sua religião) nasceu em Anísio de Abreu e chegou em Coronel José Dias com 11 anos de idade. Ele lembra que, na sua infância, o que mais gostava de fazer era desenhar. Apesar de formado em Administração, hoje trabalha na oficina como desenhista e é também quem escreve nas peças, dividindo essa função com outro ceramista.

Se no projeto da produção de cerâmica foram priorizados os homens para que esses não emigrassem da região, nas guaritas foi priorizado o trabalho para as mulheres, pois essas, sendo também chefes de famílias, precisavam de renda.

Na oficina, ouvi alguns relatos de que mulheres já procuraram trabalho lá ou que fizeram “bicos”. Mas, quanto à presença de mulheres, também foi apontada a ocorrência de alguns desconfortos devido, por exemplo, às fofocas que ocasionaram um mal relacionamento

30 D. Carmelita trabalhava na escola como enfermeira e, posteriormente, trabalhou na oficina de cerâmica até seu falecimento em 2021.

31 Ver nota 16 deste capítulo.

entre os homens e as mulheres que trabalharam na oficina. De tudo o que me foi relatado e tendo estado por um tempo na oficina, a minha aposta é que, apesar da oficina ter um clima tranquilo, não deixava de ser um ambiente masculino³².

Foi só quando comecei o trabalho de campo que me dei conta de onde estava. O fato de haver apenas homens no ambiente da oficina me deixava, no começo do trabalho de campo, envergonhada e desconfortável, pois estava adentrando um ambiente no qual eu claramente destoava. Com o passar do tempo, eu fui me sentindo mais à vontade de ir para a oficina e conversar com eles, tanto porque logo de início fui direcionada às pessoas que eram eleitas como aquelas que poderiam me ajudar quanto porque imagino que, para eles, já era costume ter turistas ou curiosos fazendo perguntas sobre os seus trabalhos.

Só quando o trabalho de campo ficou mais intenso foi possível uma aproximação maior, pelo menos com uma parte deles, e o desconforto, aos poucos, sumiu. A estratégia de seguir o fluxo de produção das peças me fez rodar livremente por toda a oficina, tendo assim contatos mais intensos com alguns setores e ceramistas. Isso me fez ter mais afinidade com alguns ceramistas, o que também não foi empecilho para fazer trocas com os demais. Sempre fui tratada com respeito por todos e, confesso, fiquei aliviada e feliz quando me disseram “todo mundo gosta da Paulinha aqui”, afinal eu tive a comprovação de que eu não estava sendo um problema ou uma pesquisadora enxerida.

Algumas vezes, os próprios ceramistas me perguntavam o que eu achava de estar em um ambiente cheio de homens. Ao responder que gostava de ficar ali aprendendo e conversando com eles, a questão sobre a falta de mulheres na oficina surgia. Era visível que eles tinham todo o cuidado quando tratavam sobre essa questão comigo, pois escolhiam as

32 Posteriormente ao trabalho de campo mais intenso, quando visitava a oficina, tive a felicidade de encontrar duas mulheres contratadas. Alguns ceramistas já tinham comentado que muitos turistas questionavam o porquê de não haver mulheres na produção. Esses ceramistas chegavam a elaborar comigo algumas suposições. Na ocasião da visita, Marcos me explicou que buscou efetivar essa mudança incentivado pelos questionamentos. Segundo ele, a cada quatro grupos de visitantes, três perguntavam o porquê de ter somente homens na produção.

palavras que usavam. E, mesmo com todas as hipóteses que criavam para justificar a ausência feminina, como “virou tradição e por isso as mulheres nem procuram mais trabalho na oficina”, ou defender a presença, como “é uma questão de tempo pra que isso aconteça”, é de se imaginar que havia algo que corria por trás dos bastidores com relação à minha presença, o que certamente não era algo a ser dito diretamente a mim. Era nesse sentido que acreditava que o ambiente era masculino, pois as relações mais intensas criadas ali eram efetivamente entre os ceramistas, sendo eu, portanto, um elemento estranho e novo no ambiente da oficina.

Mesmo com todos os empregos gerados pela cerâmica ou pelo Parque, é obvio que não há como garantir empregos para todos em Coronel José Dias. Em realidade, a parcela de emprego é pequena frente à quantidade de pessoas no município, por isso ainda há emigração. Mas se pensarmos no intuito de evitar que as pessoas saíssem da região, o objetivo inicial do projeto evitou que uma pequena parcela de pessoas fosse embora para os grandes centros. Todos os ceramistas foram unânimes em afirmar que se não houvesse a Cerâmica e o Parque, não haveria gente morando na região. E isso é confirmado quando, ao serem questionados sobre qual seria a sua outra opção de emprego, o palpite é de que eles não estariam mais morando no município.

No que diz respeito ainda à oportunidade de emprego para ceramistas, a escolha de funcionários não acontece exclusivamente de forma burocrática, isto é, através de currículos. A Cerâmica Serra da Capivara, como mencionado, tem como uma de suas características ser uma microempresa de *responsabilidade socioambiental* e isso justifica a forma como são selecionadas as pessoas para trabalhar no complexo e, conseqüentemente, na oficina de cerâmica.

Marcos explica que eles buscam ter, pelo menos, uma pessoa de cada família trabalhando com eles. Esse objetivo é alcançado com as famílias da comunidade Barreirinho devido ao seu tamanho menor, mas já no caso do Sítio do Mocó e da zona urbana de Coronel

José Dias isso não acontece. O motivo se deve à extensão e à quantidade de pessoas que moram nas localidades e a outras oportunidades de emprego junto ao Parque.

Os ceramistas são, em geral, indicados por outros ceramistas (parentes ou amigos) ou são pessoas que buscam diretamente Marcos ou Girleide procurando uma oportunidade de emprego. Os donos selecionam de acordo com a necessidade do trabalho na oficina, é feito um contrato de três meses e a pessoa passa por uma experiência. Ao final, se tiver obtido um bom desempenho e um bom relacionamento com os demais ceramistas — fator importante apontado tanto por Girleide quanto por Marcos, o contratado tem sua carteira assinada.

No fim das contas, as pessoas que trabalham na oficina de cerâmica têm algum tipo de parentesco entre si. Grande parte dos ceramistas são o que eles consideram “primos”. Ou seja, são parentes, principalmente, por parte de alguma avó ou avô. O ceramista Rogério Lima da Silva explicou que isso se deve ao fato de ser uma comunidade pequena, onde, por muito tempo, primo se casava com primo. Na oficina de cerâmica, quando os ceramistas contavam alguma história ou relembavam de suas infâncias, era muito comum fazerem menção às brincadeiras com os primos ou mesmo à casa de um tio que era referência para todos. Essa casa era onde normalmente à noite as crianças brincavam e os adultos se encontravam para conversar e “debulhar” o feijão³³. Foi com essas conversas que reparei que a grande maioria dos ceramistas

Rogério é morador de Coronel José Dias desde sempre e diz que apesar das lembranças das dificuldades de quando era pequeno, afirma que sua infância foi boa e que o que tem de mais marcante desse tempo são as brincadeiras com os primos. Dizem que se não fosse um ceramista, seria um grande jogador de futebol. Há mais de 17 anos na empresa, começou como desenhista, mas hoje trabalha no setor de “enfornamento”, revezando algumas funções diariamente. Como o desenho ainda é seu forte, continua pintando e desenhando em peças, criando ainda novos *designs* para as peças de decoração.

33 O cultivo de feijão, principalmente o chamado “feijão de corda” ou “feijão verde”, ainda acontece na região após o período de chuva, bem como também o cultivo da mandioca. O ato de “debulhar” o feijão — tirar o feijão da casca — no final da tarde ainda é algo comum de se ver nas portas das casas. Esse momento de socialização acontece com as visitas de vizinhos ou parentes que, enquanto retiram o feijão da casca, colocam a conversa em dia.

possuía alguma ligação de parentesco, eles são normalmente “primos”.

O objetivo deste exercício não é me debruçar sobre os vínculos dos ceramistas, principalmente, dos vínculos externos à oficina. O foco neste momento é demonstrar quem são os ceramistas e a relação que existe entre eles, o que, em certa medida, revela a forma como a Cerâmica atua no município de Coronel José Dias. Contudo, há uma história/*semi-mito* muito antiga na região que conta que a descendência dos moradores da comunidade Zabelê, Barreirinho, Barreiro Grande e Rua Velha (atual bairro São Pedro) tem um tronco comum: Vitorino Paes Landim, o “véio” Vitorino, dono da Fazenda Várzea Grande no século XIX, hoje grande parte do município de Coronel José dias.

Os discursos dos camponeses registrados por Emília Godoi (1999)³⁴ colocam que a família Vitorino, no século XIX, era predominante na região e, dada a sua extensão, os casamentos eram endogâmicos. Ou seja, os casamentos aconteciam entre os membros das famílias dos irmãos, entre primos. No entanto, posterior ao início do século XX, há uma expansão do campo genealógico, principalmente através das alianças matrimoniais. O motivo se deu pela vinda de gente “de fora” que chegou já no primeiro período de extração de maniçoba e na busca por oportunidades de emprego, como foi o caso do avô do Sr. Nivaldo.

Esse *semi-mito*, como classifica Godoi, poderia ser uma explicação distante e histórica dos parentescos entre os ceramistas, porém, em nenhum momento, a história de Vitorino foi

34 Emília Godoi (1999) explica a relação do reconhecimento de terras e a partilha da história do “véio” Vitorino pelos moradores da comunidade Zabelê, Barreirinho, Barreiro Grande e Rua Velha como seus descendentes, formando o que se chamou *a grande família*. A autora, ao buscar nos anos 90 a origem da comunidade Zabelê, observa que os discursos desses camponeses unem o que ela classifica como *tradição oral A* — a história do “véio” Vitorino e a origem da *grande família*, e a *tradição oral B* — a relação de consanguinidade através da afirmativa de que todos são parentes. Ou seja, todos são parentes por terem origem na *grande família* cujo tronco comum é Vitorino Paes Landim. A autora constata que as duas tradições organizam as redes de parentescos e as práticas sertanejas uma vez que ser parente obrigava o indivíduo a participar do *sistema do lugar*, o que incluía também as pessoas “de fora”. O *sistema do lugar* consiste, segundo a autora, em “um conjunto de direitos combinados sobre as terras e demais recursos naturais” (GODOI, 1998, p. 110).

acionada pelos ceramistas para explicar os parentescos, a não ser pelo Sr. Nivaldo ao explicar a história da região — o que talvez se justifique pela sua própria história de vida. Apesar disso, como podemos observar nas Figuras 5 e 6, o sobrenome Paes Landim ou Paes é muito recorrente. Esse sobrenome é significativo porque em muitas ocasiões, buscando pela memória, os ceramistas acionaram o sobrenome para identificar algum parente. Além do sobrenome, o vínculo acionado foi também o casamento ou o parentesco entre avós.

Sendo assim, da perspectiva genealógica, há, pelo menos, três grandes famílias dentro da oficina. Elas estão demonstradas nas próximas Figuras e entre o sobrenome Paes Landim, Paes, Miranda e Oliveira³⁵.

Na Figura 4 (pag. 98), é possível observar a união da família Oliveira, considerada por muito tempo como “de fora”³⁶, e a família Miranda, através do casamento de Marcos. No caso da família Miranda, é interessante observar que o sobrenome também aparece nas narrativas apontadas no trabalho de Godoi sobre a fundação da comunidade Zabelê. Em narrativa registrada em 1985 (ver Godoi, Anexo XI, p. 129), a comunidade Zabelê foi habitada por João Bernardo Miranda, Antônio Maroto Miranda e Manuel Roberto Miranda, netos de Vitorino. Já a família Paes Landim (Figura 5, pag. 99) nos remete a uma descendência do “véio” Vitorino se levarmos em conta o sobrenome Paes Landim, que é ainda muito recorrente na região. Contudo, alguns apontam serem bisnetos de Antônio Mocó, pernambucano que chegou com 11 irmãos na região para extrair maniçoba e que fundou a comunidade rural Sítio do Mocó. Nesse último caso, também é interessante a variação de sobrenomes, que está no

35 Devido à extensão e complexidade dos vínculos entre pessoas internas e externas a oficina, alguns vínculos não são demonstrados nas genealogias. Os vínculos seguem representados por uma linha contínua que demonstra que há outros irmãos, mas os quais não tenho informações ou autorização para esta pesquisa.

36 O trabalho realizado por Girleide e Marcos Oliveira deu aos dois o reconhecimento de “Cidadão Coronelino” em 2007. A Ata de 3ª Reunião Ordinária da Câmara Municipal de Coronel José Dias – PI afirma que o título para Marcos Oliveira é em “razão de empreendimento realizado neste município” e a Girleide Oliveira “em razão de trabalhos prestados na divulgação do nome deste município”. Assim, a permanência no município, as relações com os moradores e o reconhecimento de seus trabalhos o fizeram igualmente moradores de Coronel José Dias.

fato de que alguns têm pais de outros municípios, como é o caso de Adê, por isso o que é acionado nessas relações são os avós. Na Figura 6 (pag. 100), apesar da maior variação de sobrenomes, as relações de parentesco foram apontadas de forma mais clara, uma vez que são familiares mais próximos espacialmente, pois a grande maioria tem suas casas próximas.

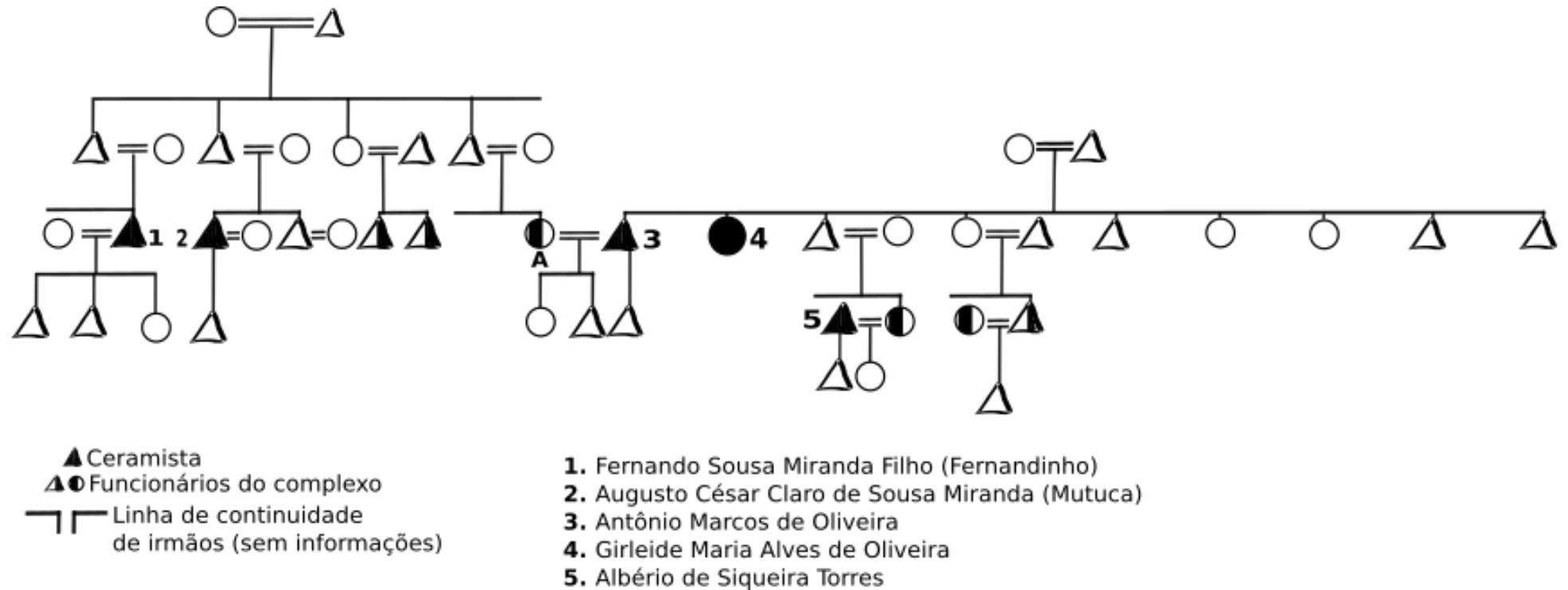


Figura 4 – Família Oliveira. Organograma familiar dos funcionários com sobrenome Oliveira e Miranda. Elaborado a partir das narrativas dos ceramistas. Fonte: a autora.

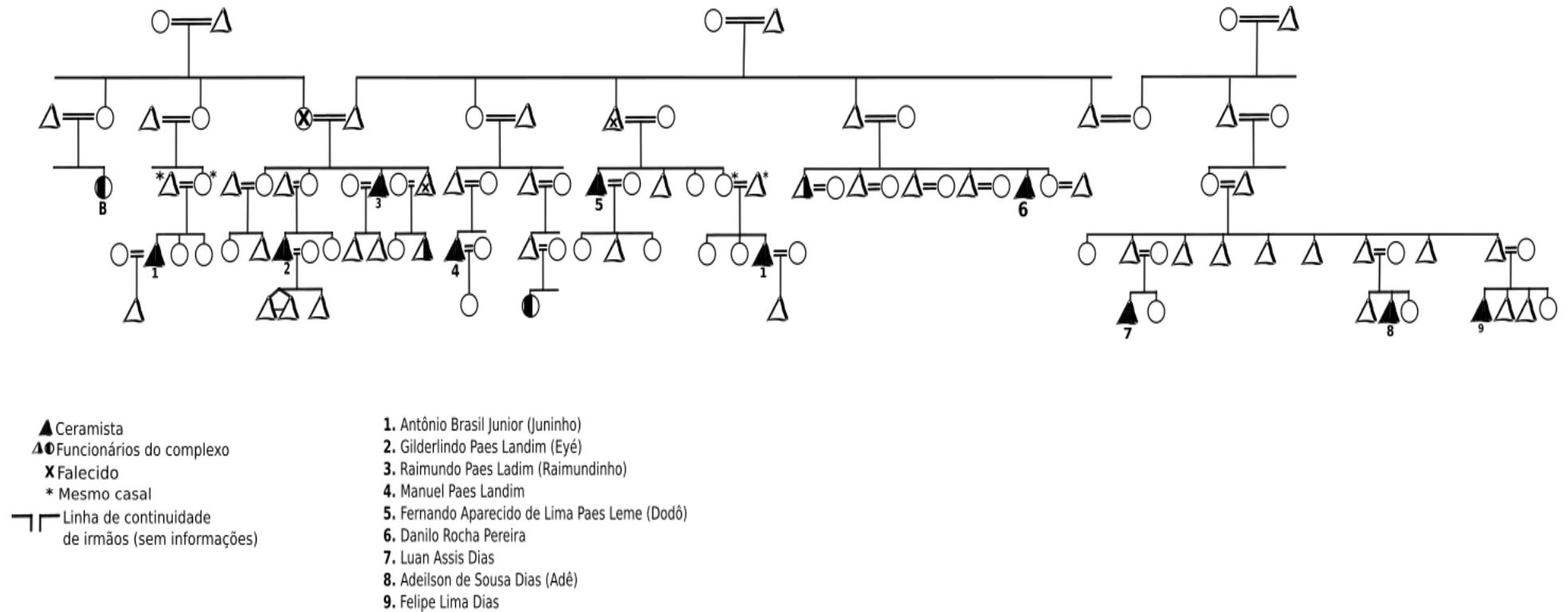
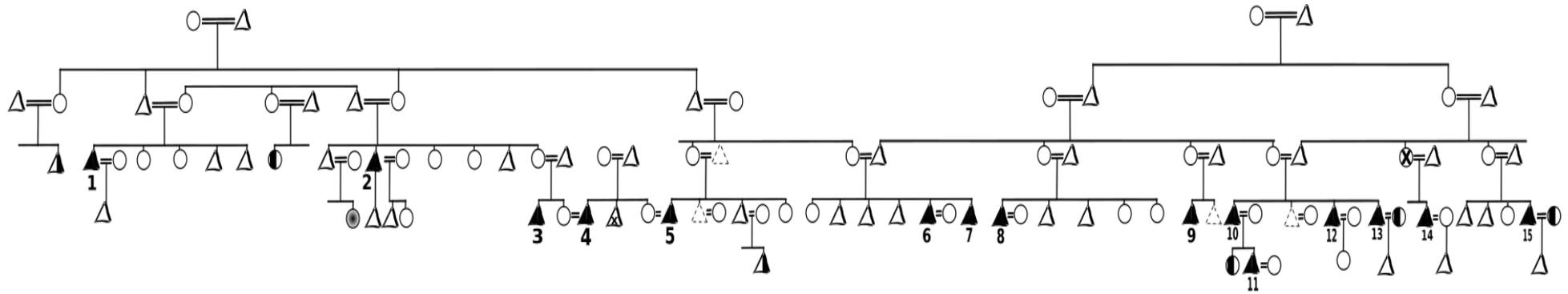


Figura 5 – Família Paes Landim. Organograma familiar dos funcionários com sobrenome Paes Landim e Lima. Elaborado a partir das narrativas dos ceramistas. Fonte: a autora.



- 1. Gilmar dos Santos Silva
- 2. Valdinilson Vieira dos Santos (Nilsinho)
- 3. Daniel Pereira Lopes
- 4. Valdeir Almeida da Silva
- 5. Rodrigo Pereira Gomes (Major)
- 6. Mateus Pereira Paes
- 7. Marlon Pereira Paes
- 8. Nario Pereira Paes de Silva (Dedê)
- 9. Gilmar Gomes da Mata
- 10. Josenias Pereira Paes Lima
- 11. Geovany de Sousa Lima
- 12. Jozias Paes Lima
- 13. Jociano Pereira Paes Lima
- 14. Gilvan de Lima Silva (Peba)
- 15. Rogério de Lima Silva

- ▲ Ceramista
- ▲● Funcionários do complexo
- ✕ Falecido
- △ Ex-funcionário
- Diarista
- ┌─ Linha de continuidade de irmãos (sem informações)

Figura 6 – Família Paes. Organograma familiar dos funcionários com sobrenome Paes e Lima. Elaborado a partir das narrativas dos ceramistas. Fonte: a autora.

As linhas de parentesco são apresentadas pelos ceramistas, por vezes, de maneira incerta, pois eles não apontam um vínculo específico entre parentes mais distantes. Assim, é difícil traçar uma genealogia exata. Eles apresentam os parentes mais próximos como “primos legítimos”³⁷ e os parentes mais distantes somente como primos, sem identificar o vínculo. É o caso, por exemplo, da afirmação de Geovany de Sousa Lima (nº 11 da Figura 6, pag. 100) quanto a sua mãe ser prima de Dodô (nº 5 da Figura 5, pag. 99), ou ainda entre o parentesco distante que, segundo Marcos, existe entre A, na Figura 4 (pag. 98), e B, na Figura 5 (pag. 99), que são funcionárias do complexo e primas de segundo grau³⁸. Por vezes, os parentescos também foram apontados por parte de alguma avó que era prima de outra avó, como foi indicado por Felipe (nº 9 da Figura 5, pag. 99) ao mencionar que sua avó é prima da avó de Raimundo Paes Landim (nº 3 da Figura 5, pag. 99).

Geovany é a cara “esculpida e encarnada” de seu pai, Josenias. Concentrado no que faz, não mistura conversa enquanto trabalha no torno, pois diz que precisa de concentração para fazer as peças. Começou na oficina ainda menor de idade ajudando seu pai algumas vezes no “beneficiamento” do barro. Na maioridade foi registrado na Cerâmica.

Raimundinho é nascido e criado em Coronel José Dias. Começou na oficina com o desenho, mas prefere se dedicar a escrever nas peças, função atribuída a ele e ao irmão Adê. Além disso, é conhecedor dos esmaltes que a oficina usa, sabendo bem como são feitas as misturas. Apesar de dizer que já perdeu muito da timidez, afirma que ainda fica um pouco nervoso ao falar em público, mas fala bem na hora de contar as histórias e sobre as feiras das quais participou pela Cerâmica.

37 Os ceramistas chamam de “primos legítimos” os primos que são de 1º grau, isto é, os filhos de irmãs e irmãos da mãe e/ou pai.

38 Ser primo(a) de segundo grau significa que os pais são “primos legítimos” e, conseqüentemente, os filhos dos “primos legítimos” também são primos(as), embora estejam mais distantes na linha parental.

Apesar de Gilderlindo Paes Landim Sousa (Eyé) explicar que na comunidade do Sítio do Mocó há, pelo menos, duas famílias distintas e separadas espacialmente — nesse caso, a sua família e a família de Augusto César Claro de Sousa Miranda, afirmações como a de Geovany e Marcos fazem crer que existe, na realidade, uma única e “grande família”, formada tanto pela descendência quanto pelos casamentos celebrados. No caso da família Oliveira e Paes Landim (Figura 4, pag. 98 e Figura 5, pag. 99), elas se unem, por exemplo, quando se leva em consideração que a esposa de Fernando Sousa Miranda Filho (nº 1 da Figura 4, pag. 98) é sobrinha dos avós de Raimundinho (nº 3 da Figura 5, pag. 99).

Eu passei um tempo para saber que o Mutuca era, na verdade, **Augusto**. Mutuca trabalha no setor de “acabamento” e foi um dos que me ensinou sobre “acabamentos” em meio às conversas aleatórias que tínhamos. Já tendo trabalhado com barro em uma olaria, sabe identificar quando algum barro da região é bom para a produção de peças de cerâmica. Apesar de novo na oficina demonstra saber bem as etapas da produção.

Mais conhecido como **Eyé** das Onças, Gilderlindo aprendeu a desenhar ainda na escola da comunidade Sítio do Mocó e hoje é desenhista na cerâmica há pelo menos 13 anos. Também é famoso pelas esculturas que faz fora da oficina, já tendo exposto suas obras. Sua especialidade são, principalmente, onças em tamanho real e da megafauna, além de esculturas dos “homens de antigamente”. Faz artesanato para venda desde os 15 anos e acredita muito no turismo da região, por isso investe na sua própria loja de artesanato. A loja Cantinho das Onças tem esculturas de onças na frente, que chamam a atenção por quem passa na rua de paralelepípedo. Eyé relata que é muito bom trabalhar com o que gosta pois, tanto na oficina quanto em casa, “o tempo passa rápido”.

Fernandinho, como é chamado por todos, é um dos que enforam peças. Um tanto calado, mas alegre, participa das brincadeiras cotidianas entres os ceramistas. Começou o curso de Geografia e parou por ter que procurar emprego, mas deseja um dia voltar e terminar o curso.

Além dos ceramistas apontados acima, vinculados pelo sobrenome, há ainda aqueles que podem ser considerados afins no grupo que forma a oficina. Esses são Adilson de Sousa Soares e Manuel Nascimento Dias, e José Avelar Oliveira Santos e Hamilton Paes Landim. Adilson é casado com a irmã de Manuel e tem mais um irmão que trabalha em outro setor no complexo. Já José Avelar Oliveira Santos é casado com a tia de Hamilton Paes Landim. Por fim, Jackson Gonçalves, Sr. Nivaldo Coelho e Antônio Ferreira não possuem nenhum vínculo apontado dentro da oficina, mas ressaltam os vínculos de amizade e apadrinhamento dos filhos de outros ceramistas.

Adilson é formado em Geografia pela Universidade Estadual do Piauí, mas buscou outro ramo porque a sala de aula, segundo ele, não era seu lugar. Já trabalhou no Parque e começou na oficina fazendo “bicos”. Um pouco mais sério por estar sempre concentrado em seu trabalho, Adilson é apontado como um bom ceramista devido aos ótimos “acabamentos” que faz nas peças.

Manuel nasceu em Coronel José Dias e só se ausentou quando buscou trabalho em São Paulo. Ele começou a trabalhar em outras funções no complexo da Cerâmica, mas, determinado a aprender a fazer as peças, passou a praticar no torno na hora do almoço, pegando dicas com outros ceramistas. Interessado pelo que faz, está sempre pesquisando sobre outros modos de produzir e sobre outras cerâmicas. Já produziu esculturas em madeira, mas hoje o tempo na oficina, segundo ele, lhe rouba um pouco esse prazer.

Hamilton quase terminou a graduação em Arqueologia e Preservação Patrimonial na Universidade Federal do Vale do São Francisco. Assim como outros, teve que procurar emprego. Apesar do sobrenome Paes Landim, não aponta nenhum parente dentro da oficina, a não ser Avelar, que é casado com sua tia. Conhecedor das teorias arqueológicas, explica de forma clara o que são as pinturas e o que significa o Parque.

A voz de **Avelar** é a de quem se escuta ressoar pela oficina. Porque ele canta, e canta bem. É conhecedor da Serra tanto porque já trabalhou nela quanto porque gostava de andar por ela quando mais jovem. Desenhista há muito tempo na oficina, conta histórias das viagens que fez e das pessoas que já apareceram por lá.

O pessoal o chama de **Jackinho**. Adora assistir filmes, e nossas conversas eram, claro, sobre qual era a melhor série ou filme do momento. Mesmo não tendo nenhum parente na oficina, afirma que tem muitos amigos por lá. É a pessoa com quem os ceramistas mais brincam, mas é também a pessoa a qual eles mais demonstram afeição. Tendo começado muito cedo na arte dos desenhos e depois nas pinturas, aprendeu a desenhar os animais da Serra da Capivara em outros tipos de objetos. Até hoje, ele faz pequenas esculturas e pinta pedras em formato de pequenos animais.

Como visto, não é incomum encontrar sobrinhos, tios, cônjuges, cunhados ou parentes distantes entre os funcionários do complexo. Como antigos moradores das comunidades, eles têm relações de apadrinhamento ou mesmo relações de longa data. Um exemplo é o fato de que D. Carmelita foi a parteira que realizou o nascimento de Jozias. No entanto, o que é mais perceptível é que, independentemente da relação de parentesco, as pessoas da oficina mantêm uma relação de amizade. Durante o trabalho de campo, nunca presenciei um desentendimento

entre eles, mesmo quando o assunto era futebol ou política. Como relatado por Danilo e outros ceramistas, eles têm que ter uma boa relação, pois passam muito mais tempo juntos, até mais do que com as suas próprias famílias. E isso é ressaltado quando, no único dia de folga, no domingo, ainda se encontram para jogar futebol, seja em campeonatos na região ou em torneios organizados por eles mesmos.

O trabalho na oficina estreita as relações e ressalta um sentimento de união em prol de algo coletivo. A ideia se aproxima daquilo que Ferdinand Tönnies (1973) entende como *comunidade*, no sentido mais clássico do termo — grupos de indivíduos que possuem relações próximas e/ou íntimas, sejam parentes, vizinhos ou amigos, e que, ao compartilharem valores e práticas cotidianas, permanecem juntos em prol de objetivos comuns. Apesar disso, ainda que haja uma aproximação com o conceito de *comunidade*, não quero aqui enveredar por uma realidade rural ou camponesa como se tem tratado na literatura³⁹.

Mesmo com as histórias e as preferências dos modos de vida de alguns ceramistas me apontarem um caminho nessa direção, uma realidade nesse sentido foi pouco explorada no trabalho de campo, uma vez que extrapolava os objetivos do exercício etnográfico. Os modos de vida e as relações estruturais existentes entre os ceramistas são, sem dúvida, traços dos grupos familiares que viviam da agricultura de subsistência já na época da instalação do Parque. Contudo, é preciso lembrar que a origem da produção se deu por um projeto social que buscava as comunidades no entorno do Parque e que a localização da oficina se deu, provavelmente, também pela disponibilidade das terras doadas pelo Sr. Nivaldo.

39 Não quero enveredar, por exemplo, por uma caracterização e por uma discussão da noção de pluriatividade ou ruralidade, como aponta Maria José Carneiro (1996, 1997). Isso nos levaria a debater sobre a fronteira do que é urbano e rural. Contudo, essa fronteira se apresenta pouco nítida na realidade aqui estudada, sobretudo, se levarmos em conta a discussão de ruralidade e pluriatividade. Segundo a autora, é preciso repensar as novas formas de organização social do que se diz urbano e rural, uma vez que essas fronteiras se encontram pouco nítidas frente às novas atividades econômicas. No contexto aqui estudado, tanto a distribuição espacial do município de Coronel José Dias, a distribuição populacional (cerca de mais de 70% vive na zona rural) e as atividades econômicas e de subsistência desenvolvidas pelos moradores (criação de animais e roça) são fatores que contribuem para uma flexibilização do que é urbano e rural.

O que de fato é possível imaginar para o grupo é que existe o que Émile Durkheim (1999) definiu, ao falar da divisão do trabalho social, como *solidariedade mecânica*. Esse conceito explica o consenso entre um grupo de indivíduos assemelhados que, devido à *coesão social* compartilham de uma *consciência coletiva* baseada em valores e crenças.⁴⁰ Sem o intuito de idealizar o grupo da oficina de cerâmica, uma vez que falamos ainda de relações empregatícias, minhas considerações apontam para o fato de que a oficina é um grupo de indivíduos que, mesmo sendo um grupo selecionado de pessoas — da segunda ou terceira geração de moradores pós-instalação do parque, unidos por uma questão também espacial por morarem na mesma comunidade ou em comunidades próximas — buscam, em contrapartida ao vínculo empregatício, proteger o patrimônio do lugar e divulgar as peças.

O grupo que forma a oficina de cerâmica pode ser identificado pelos laços que os unem assim como pelas relações externas que eles mantêm. Nesse sentido, a *comunidade “aberta”* de Eric Wolf (2003b) me ajuda a fazer algumas indicações. Para o autor, o grupo “aberto” se caracteriza pela interação com o mundo externo, tendo seu caráter determinado por ele. Também fazem parte desse tipo de comunidade o incentivo à acumulação individual e reformulação dos laços sociais.

No caso da Cerâmica, apesar de trabalhar somente com a comunidade no entorno do Parque, ela não se restringe a manter relações somente com essa comunidade. É importante lembrar que a Cerâmica é uma microempresa instalada em uma zona rural, mas que, para manter suas atividades, ela depende das relações externas. Assim, o grupo da Cerâmica tanto responde a uma demanda externa do mercado como a demandas do Parque Nacional e da comunidade do entorno. Além disso, por ser uma microempresa, estimula a acumulação

40 A *consciência coletiva* é definida pelo autor como “o conjunto das crenças e dos sentimentos comuns à média dos membros de uma mesma sociedade” (DURKHEIM, 1999, p. 50). Já a *coesão social* está relacionada à força que molda as vontades individuais e mantém a integração entre eles. O autor entende que a *solidariedade* consiste no grau de consenso entre indivíduos de um mesmo grupo, e que é mantida pela *coesão social*. Assim, ela pode ser *solidariedade mecânica* e *orgânica*. A *solidariedade orgânica* são indivíduos que, de forma geral, não compartilham das mesmas crenças ou valores. A *coesão social* atua de forma a criar regras e normas que dão origem às normas jurídicas.

individual, através de salários, e reformula periodicamente, através do trabalho diário e por consequência das relações externas, os laços sociais.

Os laços de parentescos aparecem, contudo, secundariamente. Eles não são o elemento acionado como motivo para a produção, mas ainda assim esses laços mantêm sua forma. Estão presentes na medida em que as histórias de vida dos ceramistas aparecem, mesmo quando nelas os parentes nem sempre são família, ou melhor, mesmo quando as pessoas possuem vínculo sanguíneo, mas não possuem intimidade ou convivência. Por outro lado, é vantajoso trabalhar com “primos”, já que as indicações de parentes para o trabalho na oficina acarretam uma responsabilidade sobre quem indica, um tipo de apadrinhamento, formando uma corrente de compromisso com o bom desempenho do trabalho e com os propósitos da oficina.

Um levantamento mesmo que mais restrito dessas relações de parentesco entre os membros da oficina pode ser um caminho para entendermos as dinâmicas sociais nela estabelecidas. As relações de parentesco na oficina são efeito de uma “grande família” fora do complexo da cerâmica, mesmo quando o objetivo dos proprietários é oportunizar emprego para, pelo menos, um membro de cada família do município de Coronel José Dias. E, embora haja uma diferenciação nos termos de patrões e colaboradores, os próprios proprietários, que por algum tempo foram considerados “de fora”, hoje se encontram enraizados na região e compõem a “grande família”, inclusive pela via do parentesco.⁴¹

Nesse ponto, entendo que as relações de parentesco não denotam necessariamente as relações de amizade. As relações de amizade são enfatizadas quando se afirma que os ceramistas passam mais tempo em companhia uns dos outros do que com seu núcleo familiar, por isso é preciso que haja empatia e harmonia. A amizade é, portanto, adquirida. No sentido dado por Eric Wolf (2003a), a amizade é de *clique*, envolvendo tanto um caráter emocional

41 Se coubesse nos objetivos deste exercício arriscaria dizer que os laços, sobretudo, de amizade, mesmo após a quebra do vínculo empregatício permanecem, pois além das pessoas se conhecerem de longa data, há a ideia de “grande família” (externa à oficina) e as indicações de cunho pessoal para o trabalho.

como instrumental. Pelo emocional, estabelecem-se vínculos que mantêm a harmonia por meio da empatia, enquanto pelo instrumental há a busca pelo acesso a recursos, nesse caso social e econômico, de apoio mútuo, representado ainda pelas indicações ao trabalho.

Por fim, há ainda outro tipo de relação, as relações de *patrono-cliente*.

Os dois parceiros do contrato patrono-cliente, porém, não trocam mais serviços e bens equivalentes. As ofertas do patrono são mais imediatamente tangíveis. Ele fornece ajuda econômica e proteção contra as exações — tanto as legais quanto as ilegais — da autoridade. O cliente, por sua vez, retribui em recursos mais intangíveis. Entre eles, em primeiro lugar, temos as demonstrações de estima. (...) Uma segunda contribuição do cliente ao seu patrono é a que assume a forma de informação sobre as maquinações de outros. Uma terceira forma de contribuição consiste na promessa de apoio político. Aqui, emerge o elemento de poder, o qual, em outros casos, é mascarado por reciprocidades. Pois o cliente, no processo político, não só promete seu voto ou braço forte, como também promete — com efeito — não se dedicar a outro patrono além daquele que lhe forneceu bens e créditos. O cliente é obrigado a não apenas manifestar lealdade, mas, também a demonstrar essa lealdade. Ele se torna membro de uma facção que serve aos propósitos competitivos de um líder (Wolf, 2003b, p. 109).

É importante destacar que Wolf se refere a comunidades camponesas, mas, no caso da oficina de cerâmica, ela é uma microempresa em que há patrões e colaboradores, nos termos da *responsabilidade social*. A relação estabelecida inclina-se para a uma relação de poder, em que dois membros do grupo oferecem proteção econômica aos demais, além de ajuda de diferentes formas no cotidiano. Estabelece-se ainda uma relação funcional na qual a Cerâmica oferece emprego em uma região de poucas oportunidades formais. O ponto comum, isto é, de reciprocidade entre eles, está em responder às demandas do mercado e de responder ao propósito de um agente externo, o Parque, ao buscarem preservá-lo, o que, nesse sentido, também torna o Parque Nacional *patrão* nessas relações. Para que isso aconteça é fundamental manter a oficina funcionando, o que, conseqüentemente, significa manter o vínculo empregatício entre eles.

O grupo da oficina é mantido muito mais pelas relações interpessoais e fundamentalmente pelas relações empregatícias. Se, por um lado, as relações de amizade são

ressaltadas por todos os ceramistas, incluindo patrões, seja por passar o dia juntos ou pelas gentilezas trocadas, por outro, não se pode esquecer que o vínculo empregatício os mantém. Os pilares dessas relações se estabelecem na defesa do patrimônio da região da Serra da Capivara e na sobrevivência de quem trabalha na oficina.

CAPÍTULO 2

“Sempre tem alguma coisa pra aprender sobre a cerâmica”¹



Neste momento do exercício, após uma apresentação do campo e dos ceramistas, gostaria de me concentrar nas peças de cerâmica iniciando um caminho que é impulsionado por Arjur Appadurai (2008). Aqui sugiro entender as peças pela sua capacidade de *estar* no mundo a partir de suas relações dinâmicas e existência contínua, isto é, pela capacidade de adquirir vida.

Como sugere ainda Appadurai (2008, p. 17), os significados das coisas estão nas movimentações que acontecem ao longo da sua existência material, ou melhor, são as “suas formas, seus usos e trajetórias” que vão imprimir os seus significados. E é a partir dessas movimentações que se pode alcançar o cálculo humano que dá vida às coisas. Partindo disso, acredito que a forma, como princípio de existência da coisa, é o ponto de partida para se pensar as peças e, por isso, sigo com as peças pelo que defino como *gestação*, ou seja, o momento no qual se colocam em prática todos os procedimentos da produção, momento também em que as peças se formam e são criadas em um processo que dá princípio à vida. Ou ainda, o momento em que o desenvolvimento de certos procedimentos faz com que o barro seja “modelado”, tomando a forma de peças de Cerâmica Artesanal Serra da Capivara e já ganhando sentidos através das relações e das práticas de produção. Isso significa entender o seu processo de produção, processo finalizado quando as peças adquirem *vida social*, no sentido dado por Appadurai.²

¹ Frase de Marcos sobre o dia a dia da produção em 25 de março de 2017.

² Encaminho este exercício seguindo as ideias de *vida social* de Arjur Appadurai, no entanto, o conceito de *vida* também é discutido por Tim Ingold (2013). Ao discutir o animismo, Ingold defende que, do ponto de vista cosmológico, as coisas têm condição de *ser* e *estar* no mundo, pois há “um potencial dinâmico e

A ideia de *gestação* tem como inspiração a noção de que coisas possuem *vida*, uma *vida social* (APPADURAI, 2008). Admitir que objetos econômicos possuem *vida social* significa afirmar que eles possuem ou passaram por etapas de vida — semelhante aos seres humanos quando assumem papéis sociais diferentes no decorrer de suas existências. As etapas são estabelecidas pela circulação das *coisas* e pela atribuição de *regimes de valor*. Os *regimes de valor* são classificações ou categorizações produzidas a partir de cargas de valores atribuídos aos objetos e que acabam por determinar as relações entre pessoas-pessoas e pessoas-objetos. Assim, por exemplo, um objeto econômico pode ser, durante suas etapas sequenciais de *vida*, herança, objeto ritual e/ou patrimônio, a depender do *regime de valor* — de dimensão histórica, social, cultural ou política — que lhes é atribuído quando circulam. Nesse sentido, as *coisas* também apresentarão, por suas trajetórias, *história de vida* e *biografia*. A *história de vida das coisas* é discutida por Igor Kopytoff (2008) e diz respeito aos conhecimentos ligados à história de *coisas* da mesma espécie ou dos mesmos tipos de *coisas*. Já a *biografia* diz respeito aos conhecimentos ligados à trajetória de um objeto específico. Apesar de serem apresentados separadamente, os dois conceitos dizem respeito à temporalidade das *coisas* e estão interligados, uma vez que a *história das coisas* pode determinar a forma, significado e estrutura da *biografia* de algum objeto em particular, ou vice-versa. São esses três conceitos que irão permitir entender que as *coisas* possuem *vida*.

Para Appadurai, o que vai definir o valor das *coisas* são as trocas. Elas são um movimento fundamental em sua discussão para a determinação da mercadoria enquanto objeto de valor. O que rege esses processos de troca e cria o valor econômico das *coisas*, bem como seus fluxos, é a interação entre o que ele define como *desejo, demanda e conhecimentos*

transformativo de todo um campo de relações dentro do qual os seres de todos os tipos, mais ou menos pessoa ou coisa, geram a existência um do outro de forma contínua e recíproca” (p. 12). A questão é colocada tanto no sentido das relações entre seres, quanto pelos movimentos realizados por eles. As relações entre seres se dariam no que graficamente é representado por uma teia, um emaranhado de trilhas entrelaçadas percorridas pelos seres. O movimento estaria no constante deslocamento por essa teia, que é um mundo inacabado e fluido. Nessas condições e ainda partindo de um ponto de vista cosmológico, isso quer dizer que todos os tipos de seres possuem uma condição ativa no mundo, possuem *vida*. A *vida*, enquanto questão de *ser* surge assim em condições relacionais e contínuas entre os seres, sejam pessoas ou coisas.

mediados pela *política* em processos vinculados aos *regimes de valor*. De forma breve, a abordagem do autor coloca que, para uma efetivação da mercadoria, é necessário movimento, um movimento que é determinado pela atribuição de valor. A partir de *regimes de valor*, estabelecem-se as *rotas* pelas quais percorrem as mercadorias. Mas uma mudança nos valores pode ocasionar uma manipulação nas *rotas* que provoca *desvios* na trajetória pré-estabelecida da mercadoria. Isso pode acontecer por sinal de criatividade, guerra, crise econômica ou estética.³ Em outros termos, os *desvios* acontecem em função dos *desejos* e *demandas* irregulares, que são, pela perspectiva do consumo, gerados e regulados socialmente. Igualmente, os *desvios* também provocam mudanças na demanda, seja no longo ou no curto prazo. Assim, essa instabilidade das *rotas* é estimulada por um descontrole e pela instabilidade na distribuição de *conhecimentos* que, à medida que se distanciam do lugar de produção e produtores, criam novos *regimes de valor* e alteram *rotas*, estabelecem *desvios*, *políticas de demandas* e outras *políticas de conhecimento*. A liga de todo esse processo de descrição da mercadoria é o que ele define como *política*, que, em seu sentido mais amplo, apresenta-se como um propulsor na trajetória que percorre as mercadorias. Apesar da interessante discussão de Appadurai para demonstrar como a mercadoria pode ser uma etapa de vida, por enquanto, o que interessa é o que o autor definiu como *políticas de conhecimento*.

Entendo que o sentido de *política* dado por Appadurai se refere a arranjos institucionais ou relações cotidianas estabelecidas nas trocas pelos grupos sociais. Já quanto ao conhecimento, existem dois tipos. De modo genérico, há o conhecimento técnico, ligado à produção da mercadoria, e o conhecimento ligado à ação de consumir. Ou seja, as *políticas de conhecimento* são definidas pelas interações estabelecidas em diferentes momentos. No entanto, apesar de fazer essa distinção, o autor entende que esses conhecimentos interagem mutuamente e dialogicamente produzindo *regimes de valor*. Dessa forma, suas considerações

³ Arjun Appadurai exemplifica que, em caso de crises financeiras, as famílias se desfazem de coisas herdadas ou antigas se livrando de aspectos da memória e da afetividade das coisas e transformando a coisa em mercadoria. No caso de crise estética, as roupas podem, por exemplo, ser tiradas do ambiente de trabalho e usadas em ambientes domésticos.

fazem crer que se levarmos em conta que as mercadorias têm *história de vida* e o mínimo de *biografia*, é possível entender que há a partilha de conhecimento em diferentes momentos de sua vida.

Lembro que Appadurai deixa claro que sua abordagem rompe com a visão de mercadoria de Marx, pois ele afirma que é necessário buscar *toda a trajetória* em vez de *toda a produção*. Contudo, entendo que, para o estudo das peças, o primeiro passo é entender a sua produção, o momento em que ela surge materialmente, e que, dentro de seu contexto, é explicada, sobretudo, por uma perspectiva marxista da mercadoria. Assim, mesmo o autor destacando que devemos *seguir as coisas*, distanciando-se do entendimento da mercadoria pela produção de Karl Marx, insisto ainda na visibilidade da produção. Considero que, no caso das peças da Cerâmica Serra da Capivara, o momento de produção é igualmente importante para a formação de *políticas de conhecimento*, mesmo que não seja o intuito do exercício etnográfico seguir para a primeira etapa da *vida social* ou *história de vida* da peça de cerâmica. Entendo que seguir pelo caminho da produção não exclui a peça em si dada a sua peculiaridade; é na produção que *regimes de valor* são elaborados e incorporados às peças.

Considerar a produção das peças, isto é, o período de *gestação*, é identificar *conhecimentos* que são agregados às peças de cerâmica e que produzem um *regime de valor* enquanto, por exemplo, artesanato ou arte — como muitas vezes escutei turistas conceituarem as peças. Como aponta ainda Arjun Appadurai, os *conhecimentos* que formam já uma *biografia mínima* da peça começam a ser redigidos na produção em forma de enunciados. Desse modo, agregam-se à peça discursos e práticas sobre o modo de produção artesanal, o fator sustentabilidade e uma produção regional. É na mescla desses *conhecimentos* que as peças são forjadas.

Mas, antes de partir efetivamente para a produção, é importante destacar que a descrição do processo de produção das peças de cerâmica é uma tentativa de esmiuçar suas etapas. Uma tentativa porque, como observam os próprios ceramistas, não é possível elaborar uma fórmula para a produção. Isso tem como base o fato de que a produção é considerada

artesanal, e que, principalmente, as experiências dos ceramistas e o trabalho diário, incluindo a matéria-prima e as próprias peças de cerâmica, são fatores que provocam uma variação na produção. Ainda nesse caso, como será possível observar, a experiência será fator de equilíbrio na produção no que diz respeito ao domínio do material diante das temperaturas e do clima da região.

Do barro ao artesanato: a *gestação* das peças

Como já mencionado, para realizar o exercício etnográfico com as peças de cerâmica, foram necessários alguns períodos de trabalho de campo e observação participante na oficina de cerâmica. Foram alguns períodos, nos anos de 2018 e 2019, contando também com o pré-campo em 2017.

O primeiro encontro com a oficina não se deu exclusivamente para a realização deste trabalho. Conheci o espaço da Cerâmica Serra da Capivara em 2016 ao visitar o Parque Nacional e a oficina. Desde então, visitei várias vezes o local como turista. Mas foi somente em 2017 que me ocorreu o quão interessantes eram as peças de cerâmica e o quanto elas se faziam importantes para as pessoas e para o contexto em que são produzidas. Eu fui instigada, principalmente, pelas informações dadas nas visitas à oficina e por conversas com um colega de trabalho que me incentivava a reflexões na direção de uma literatura acadêmica sobre objetos. A curiosidade em saber mais sobre as peças de cerâmica foi o início de tudo. Assim, em março de 2017, procurei a administração da oficina para me apresentar oficialmente e saber da possibilidade da realização de uma pesquisa sobre as peças. Sendo positivo o retorno, iniciei a escrita do projeto fazendo algumas visitas ainda como turista e entreguei para a administração, no final daquele ano, uma proposta de pesquisa.

No ano de 2018, fiz visitas à oficina no mês de julho. O intuito era fazer os primeiros contatos de maneira mais informal e conhecer melhor a oficina e os ceramistas. Nesse período

fui direcionada a Marcos e Antônio, que me indicaram, dentre eles, quem poderia saber melhor sobre a história da produção de cerâmica. Desse modo, as primeiras conversas se deram principalmente com Marcos, Antônio, Jozias e o Sr. Nivaldo, pois eram eles os mais antigos e mais envolvidos com a história da oficina. Talvez pelo costume dos ceramistas receberem jornalistas e curiosos, as conversas foram um tanto quanto formais e pontuais, mas me ajudaram a entender a ideia que levou ao surgimento da oficina.

O trabalho de campo, nos termos de uma observação participante, só começou em janeiro e fevereiro de 2019 e, posteriormente, nos meses de agosto a dezembro do mesmo ano. Por morar na cidade vizinha, São Raimundo Nonato, a permanência na oficina foi inicialmente de três a quatro tardes durante a semana. Mas, no período mais longo de pesquisa, estendi minha estadia de quatro a cinco dias semanais no município de Coronel José Dias. Nesses dias, ficava na oficina nos dois turnos de trabalho. Essa mudança na permanência me permitiu uma nova experiência com as peças e uma nova dimensão do trabalho realizado na oficina, consequência de um outro tipo de contato com os ceramistas. Foi um contato que me levou a conversas informais sobre diversos assuntos, entrevistas e até à indicação de quem poderia ser entrevistado no “programa: A hora da conversa”, como chamava Antônio ao se referir às entrevistas formais que realizei.

No galpão, o trabalho de campo se deu para entender a forma como é realizada a *gestação* das peças. O intuito foi de mapear a produção e como se dão as relações dentro da própria oficina. Precisava, além de tudo, abrir um caminho que me permitisse escutar o entendimento dos ceramistas sobre as peças e seu trabalho. Assim, acompanhei o dia a dia da oficina e me coloquei o desafio de aprender e realizar as tarefas diárias. Estava disposta a aprender todo o processo de produção na prática, ou melhor, estava entusiasmada para sujar as mãos com o barro.

O clima do galpão era de muito trabalho, mas também de tranquilidade e bom humor, mesmo quando havia discordâncias sobre assuntos como política e futebol. Na oficina, eu fui auxiliada pelos ceramistas que estavam sempre dispostos a explicar os processos — desde a

preparação do barro, passando pela “queima” das peças de cerâmica e, por fim, o embrulho e venda das peças.

A maioria dos ceramistas com quem conversei demonstrou experiência e conhecimento no que diz respeito à produção das peças e dos materiais usados, independentemente de suas funções atuais. Durante os dias em que estive no galpão, com os ceramistas tendo consciência do que eu fazia por lá, eles me chamavam a atenção para a existência de inúmeros detalhes durante as etapas. Apesar de me arriscar em analisar o porquê dos impasses que apareciam na produção — até porque eu era às vezes provocada a pensar o que tinha acontecido — obviamente, na maioria dos momentos, somente os olhares mais atentos dos ceramistas eram capazes de identificar e resolver os problemas que apareciam com e nas peças.

Era um trabalho cansativo — para mim que estava em um ritmo de estudos de pós-graduação, acostumada a ficar horas sentada na frente de um computador —, mas foi também um trabalho muitas vezes divertido e nunca desinteressante. Como será possível observar, na descrição da produção das peças, o trabalho com o barro não era difícil, porém o seu manuseio exigia atenção, paciência e certa delicadeza — o contrário do que eu fazia. Partindo das minhas percepções, eu chegava perto — ou não — daquilo que era o trabalho dos ceramistas. Conseguia deixar a peça no “acabamento” bem lisa a ponto de dizerem que eu estava caprichando — ou talvez, desconfio, exagerando no alisar com a esponja úmida. Mas nunca consegui acertar o ponto do barro adequado para a produção. Acontecia ainda de, tendo todo o cuidado ao pegar as peças, esquecer de usar o torno a meu favor. Eu colocava força e tensionava o pulso para não correr o risco de quebrá-las, esquecendo assim do conselho dos ceramistas de pegar a peça com firmeza e girá-la no torno para agilizar o “acabamento”.

Foram muitos os detalhes e situações que experienciei e que poderia contar aqui, afinal um trabalho de campo é incondicionalmente uma experiência cujos momentos nos proporcionam inúmeras memórias, mas, para não me estender demasiadamente, sigo para a

descrição do processo de produção onde também descrevo com detalhamento tanto a minha percepção sobre os processos quanto a dos ceramistas.

Acredito que não corro o risco aqui de revelar nenhum segredo quanto à produção das peças, pois o conjunto dos fatores — experiência, material, temperatura e clima — é o que modela a Cerâmica Serra da Capivara. Para tanto, antes de uma descrição mais densa, gostaria de conduzi-los(as) por uma visita mais rápida à oficina, como visitantes. Apresento, primeiramente, a produção de forma resumida, assim como os próprios ceramistas a apresentam. Depois, detalho os procedimentos no sentido que o barro percorre na produção. Destaco que os caminhos não são opostos. Eles apontam e esclarecem em direção à forma como se organiza a produção.

“Modelagem” das peças



A produção não segue um caminho linear dentro do espaço no qual são produzidas, já que os setores estão dispersos pelo espaço da oficina. Imagine o visitante, enquanto escuta as explicações, ser calmamente guiado a entrar na oficina e estar em meio aos ceramistas e mesas no galpão.

Fotografia 2 – Visão do lado direito do galpão. Fonte: a autora, 01 de agosto de 2018.



Antes de qualquer procedimento dentro da oficina, o barro passa por um “beneficiamento” realizado por um ceramista no último galpão, o setor de beneficiamento. O barro preparado no fundo da oficina, agora chamado de “golda”, é usado nas fôrmas para produzir peças em diferentes formatos. Aqui temos a “golda” sendo colocada nas fôrmas.

Fotografia 3 – A preparação das peças em fôrmas. Fonte: a autora, 07 de fevereiro de 2019.

Com o tempo, a “golda” solta da fôrma de gesso, pois o gesso suga a água do barro deixando-o mais consistente.



Fotografia 4 – Peça modelada na fôrma. Fonte: a autora, 07 de fevereiro de 2019.



Outro tipo de barro produzido no “beneficiamento” é um barro mais massudo e consistente, que serve para ser “modelado” nos tornos. Aqui, vemos o “torneiro” dando forma a uma peça.

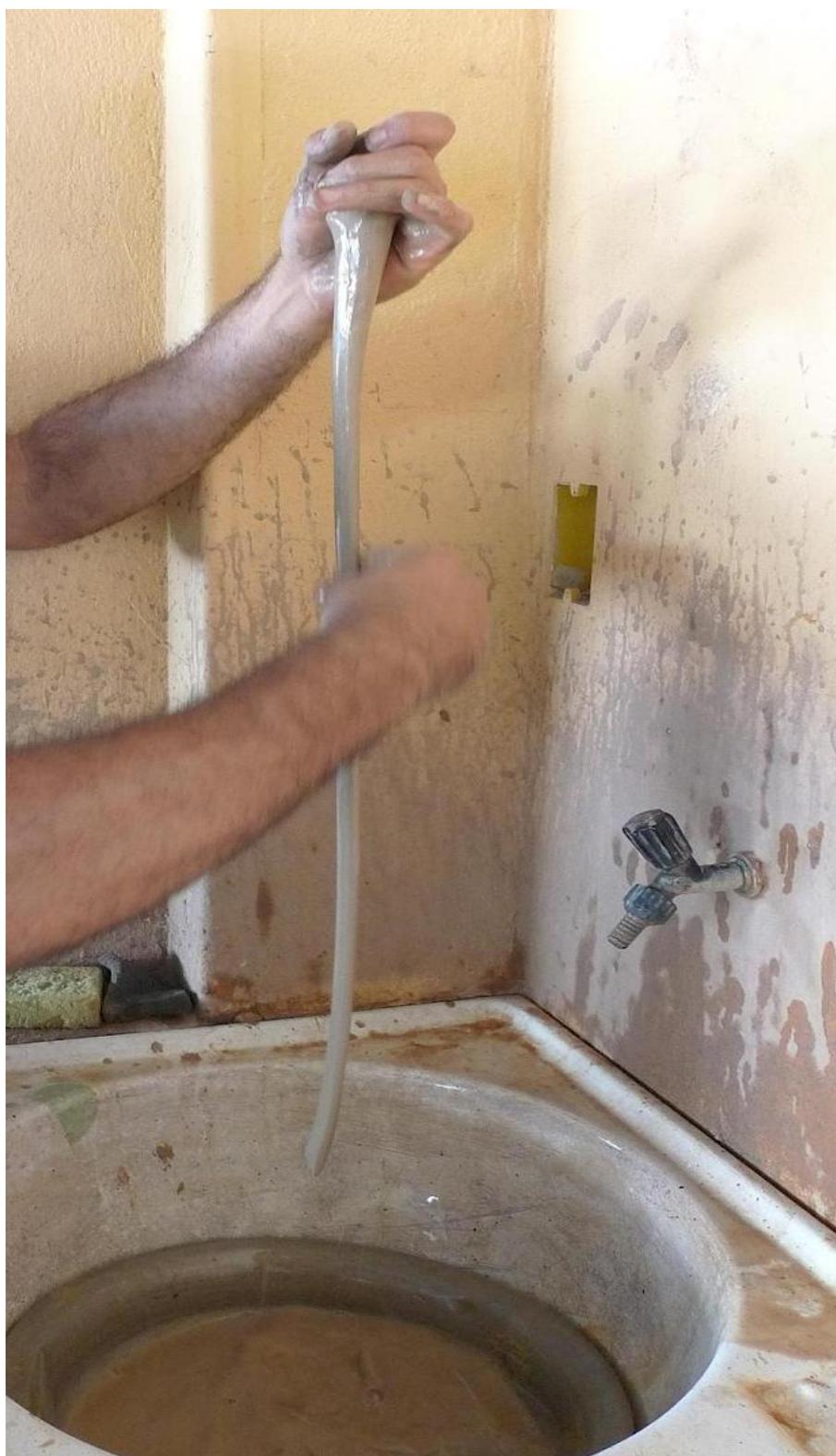
Fotografia 5 – “Acabamento” de peça no torno. Fonte: a autora, 14 de fevereiro de 2019.

Quando as peças estão modeladas, seja pelas fôrmas ou tornos, elas passam também por um “acabamento”, em que se retira o excesso de bordas e bolhas — incluindo ainda a aplicação do carimbo, alças e desenhos diretamente no corpo da peça. Logo após a “modelagem”, as peças seguem para a secagem ao sol ou à sombra, a depender do tamanho da peça.



Fotografia 6 – “Acabamento” das peças. Fonte: a autora, 16 de fevereiro de 2019.

No galpão, também é possível presenciar a feitura das alças. As alças são feitas manualmente através de uma técnica que alonga o barro até chegar no formato desejado das alças.



Fotografia 7 – A produção das alças. Fonte: a autora, 11 de setembro de 2019.

“Primeira queima”

Os fornos ficam voltados para um só lado, assim, visitante, aqui você está do outro lado do galpão e passa por um leve aumento de temperatura quando chega ao local onde ficam os fornos.



Fotografia 8 – Visão do lado esquerdo do galpão. Peça sendo “lixada”. Fonte: a autora, 14 de fevereiro de 2019.



Fotografia 9 – Primeiro forno da oficina. Usado para “primeira queima” na produção. Fonte: a autora, 15 de julho de 2019.

A primeira queima é realizada nos primeiros fornos da oficina. Esses fornos são menores, mas podem queimar uma grande quantidade de peças devido à forma como elas são colocadas e encaixadas dentro do forno. A queima acontece de forma gradativa até alcançar a temperatura média de 800°. O objetivo da primeira queima é fazer com que a superfície da peça esteja apta a receber o esmalte. A abertura do forno também acontece de forma gradativa para que as peças não sejam danificadas com o choque térmico.

“Esmaltação” das peças e “segunda queima”

Visitante, este é o momento em que você observa a agilidade com que os ceramistas se organizam e revezam todos os procedimentos anteriores. É também depois de todos esses momentos de trabalho na oficina que é possível ver a peça pronta, na forma de “biscoitos”.



Fotografia 10 - “Biscoitos”. Peças semiprontas e já “lixadas”. Fonte: a autora, 14 de fevereiro de 2019.

Depois da “primeira queima”, os “biscoitos” passam pelo primeiro controle de qualidade que separa as peças aptas a seguirem na produção. Essas peças passam por “lixamento”, aplicação da parafina, “esmaltação”, aplicação do desenho com esmalte e última queima. Todos esses procedimentos acontecem em um mesmo lado do galpão, pois esse momento exige rapidez quando as peças são “esfaltadas”, uma vez que o esmalte pode sofrer “retração” na queima.



Fotografia 11 – Forno de “segunda queima” com peças prontas. Fonte: a autora, 18 de agosto de 2017.

“Beneficiamento”

Seguindo a sequência da visita, voltamos para o começo da produção. O “beneficiamento” é a primeira etapa da produção, mas o último lugar que às vezes é visitado (provavelmente devido à sua localização na oficina). Aqui, não precisa resistir. O visitante pode pegar na mão o barro semilíquido e de cor uniforme que está nas manilhas.

Fotografia 12 – Tanques de preparação do barro. Primeira etapa da produção. Fonte: a autora, 25 de julho de 2018.



Este é o primeiro momento da produção, é o momento de limpar os dois tipos de barro e torná-lo homogêneo. A preparação para a “modelagem”, próxima etapa, acontece de duas formas, dependendo do tipo da produção. Para as peças produzidas em fôrmas, o barro precisa estar semilíquido, enquanto para os tornos, devem estar com espessura de massa. O processo para preparar essas “goldas” acontece no segundo galpão, no fundo da oficina, por isso, esse é um espaço pouco visitado, se não o último, quando se faz uma visita à oficina.

Fotografia 13 – “Beneficiamento” do barro. Os dois tipos de barro. Fonte: a autora, 21 de fevereiro de 2019.

Por uma descrição mais que densa

“Beneficiamento” do barro

Argila é “terra granulada finíssima e impermeável que quando molhada vira uma massa plástica e, queimada, endurece. Encontrada em baixões, lagoas e rios”. (Antônio Francisco Ferreira da Silva, ceramista)

A primeira definição é a de que tipo de peças estamos tratando. As peças tratadas aqui são as chamadas peças de cerâmicas que diferem, por exemplo, do porcelanato. A cerâmica e o porcelanato possuem técnicas parecidas de produção, apesar de usarem matéria-prima de modelagens diferentes. A matéria-prima utilizada para a produção do porcelanato é o Caulim — uma argila de cor branca, sem corante e sem muita impureza. Esse material exige uma queima em temperatura muito alta. Já a cerâmica tem como principal matéria-prima o barro, uma argila que normalmente possui coloração natural do barro e que pode variar a temperatura para a queima. No caso das peças de Cerâmica Serra da Capivara, será na forma pura do barro, como um recurso natural renovável, que será produzida uma diversidade de cerâmica artesanais.

A primeira etapa na produção das peças de Cerâmica Serra da Capivara consiste no “beneficiamento” do barro, isto é, na sua preparação para a produção. O barro utilizado para a produção das peças é uma mistura de dois tipos distintos encontrados na região, distinção observável nos tanques maiores da Fotografia 13 (pag. 129). A mistura é feita com um barro de cor mais clara que equilibra o ferro existente no barro de cor mais escura. O barro, enquanto recurso natural renovável, é retirado dos “barreiros”. Os “barreiros” ficam nos terrenos que pertencem à Cerâmica e sua retirada acontece anualmente por volta do mês de setembro, período de temperaturas mais elevadas e clima mais seco.⁴

⁴ Os barreiros, assim como a retirada do barro, são fiscalizados pelo Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) para garantir que não haja a retirada excessiva de barro e a degradação do meio ambiente.

Os “barreiros” são espaços acumuladores de água no período de chuva, no primeiro semestre do ano. Nos períodos em que estão cheios, a água armazenada é utilizada principalmente para abastecer as criações das famílias que moram próximas. Mas, no popularmente conhecido “B.R.O-Bró”⁵, secam devido às elevadas temperaturas. Além de ser mais fácil a retirada da argila, devido à falta de água, o “barreiro” seco está com o barro propício para a produção. Os “barreiros” são limpos no processo de retirada do barro já que o barro escorre com a água para dentro da abertura nos períodos de chuva. A limpeza é feita pela retirada da primeira camada de sujeira superficial, como galhos e pedras. A segunda camada, intermediária, é o barro mais velho, utilizado para a produção das peças. A quantidade retirada é em média de dez carradas de cada tipo de barro, quantidade suficiente para a produção anual da oficina. Com a limpeza, o espaço de armazenamento do “barreiro” é ampliado para receber as águas das próximas chuvas.

O “beneficiamento” do barro é realizado por Josenias Paes Lima. Há mais de 15 anos na função, é ele quem “beneficia” o barro. Ele transforma o barro bruto, através da limpeza e umidificação, em um barro homogêneo para a produção. Ele explica que deve haver uma quantidade certa na mistura dos barros e no ponto de umidade, pois qualquer medida a mais ou a menos pode fazer desandarem as peças.

Com seu jeito tranquilo, **Josenias** é o responsável por todo o processo de “beneficiamento” do barro. Morador do povoado Barreirinho por toda a sua vida (e, ressalta, sem vontade de sair de lá), Josenias, com seus 43 anos, contabiliza mais de 15 anos de trabalho na oficina — boa parte desse tempo na primeira etapa da produção. É meticoloso com seu trabalho e tem todo o seu tempo arquitetado para conseguir preparar o barro que será usado naquele dia de produção e que também será usado nos próximos dias. Realiza todo o processo de “beneficiamento” sozinho e prefere assim. Abre exceção apenas para o seu rádio e para as eventuais companhias que aparecem para uma prosa.

⁵ O período conhecido como “B.R.O-Bró” no estado do Piauí são os meses que vão de setembro a dezembro. Esses meses são os que possuem maiores temperaturas no estado, chegando em algumas regiões à sensação térmica de 42°. A referência do nome está na sílaba -BRO dos meses de *setembro*, *outubro*, *novembro* e *dezembro*.

O processo de “beneficiamento” acontece da seguinte maneira. Na Fotografia 13 (pag. 129), o primeiro momento de produção está no que pode ser visto na imagem com os maiores recipientes que contêm barro. Os dois tipos de barro em estado rochoso são colocados em manilhas separadas e com água para umedecerem. O processo consiste no descanso do barro de um dia para o outro. Há, somente durante o descanso, o acréscimo de água para que o barro não seque, já que ele suga a água existente. No dia posterior, depois de úmido, Josenias mistura pacientemente com a enxada o barro e a água, acrescentando durante esse tempo mais água. O intuito desse passo é obter a granulação e homogeneização dos dois elementos. Na sequência, Josenias retira e peneira o semilíquido das manilhas para separar as pedras e sujeiras que estão no barro. Com a obtenção de um semilíquido mais limpo, o “beneficiador” deposita em uma manilha maior a mesma quantidade dos semilíquidos obtidos de cada barro. O objetivo é que nas manilhas maiores o barro decante.

As argilas são misturadas na mesma quantidade em manilhas de decantação. Um detalhe importante é observar a quantidade de água que é colocada em cada manilha, pois uma não pode conter mais água que a outra. Josenias é categórico em afirmar que são exatos oito baldes de 50 litros para encher uma manilha de decantação. Depois de colocada para decantar, a mistura fica cerca de sete a dez dias em repouso nas manilhas da Fotografia 12 (p. 128). Ao final do processo de decantação, a argila ocupa meia manilha, enquanto a outra metade está com água. A água das manilhas é retirada e colocada em outras que também se encontram em decantação ou armazenada para um novo processo de decantação — uma forma de economizar água em uma região de poucas chuvas.

Mesmo Josenias seguindo uma certa medida, há um ponto cego difícil de definir nesta descrição. O revezamento entre as águas nas manilhas pode ser um momento de segredo na benfeitoria do barro. Josenias, durante o dia, observa como estão os níveis de água nas manilhas e a textura do barro em decantação. Por vezes, mexe com uma enxada algumas das manilhas. A partir de quando considera necessário, para além do revezamento da água, ele retira “goldas” mais finas das manilhas de decantação e mistura com “goldas” mais grossas,

fazendo um rodízio aleatório entre os depósitos. Ele alega que mexer as manilhas é necessário tanto para o ponto certo da argila quanto para a necessidade de fazer a fusão de dois barros que não se misturam tão facilmente. Nesse sentido, as medidas apontadas por ele no começo perdem um pouco de suas quantidades, pois o que define o ponto propício para a produção das peças é o olhar do beneficiador, que alega que passar do ponto pode produzir uma argila mais grossa, a qual pode demorar mais tempo para decantar, desencadeando ainda um processo mais demorado na “modelagem” das peças.

A argila em estado semilíquido, chamada “golda” ou “barbotina”, retirada das manilhas de decantação, seguirá para o galpão para dois processos de produção diferentes, mas antes passam por dois tratamentos.

Uma parte, em estado semilíquido, fica em espera nas primeiras duas manilhas da Fotografia 12 (p. 128). Ela é direcionada para a produção de peças em fôrmas. Pelas explicações de Josenias, grande parte da “golda” utilizada para a “modelagem” nas fôrmas é obtida pelo reaproveitamento de peças quebradas antes da “primeira queima” e por sobras de argila. Ou seja, retornam do galpão principal para o setor de “beneficiamento” os restos de argila e as peças com argila crua que foram de alguma forma danificadas na etapa de “moldura”. Elas precisam ser dissolvidas na água, um processo que leva apenas algumas horas. A “golda” produzida com os restos e quebras é peneirada e fica disponível novamente nas manilhas. O barro que é reaproveitado é classificado como “morto”, como me colocou Jozias, em oposição ao barro “vivo”, que está no ponto certo para ser trabalhado.

Já para a produção de peças no torno, a argila precisa estar num estado em que se consiga modelá-la, assim, a “golda” retirada das manilhas de decantação passa à frente da disposição dos tanques da Fotografia 12 (pag. 128). Há aqui um tempo maior de espera. Quando a argila está em estado bem mais cremoso, é colocada em fôrmas de gesso enfileiradas e expostas ao sol por cerca de uma semana ou mais. A argila seca embaixo de plásticos para evitar que as altas temperaturas a sequem de modo desigual. O gesso suga a água da argila e a deixa mais consistente, como uma massa de modelar homogênea e macia.

Depois de chegar nesse ponto, a massa é levada para dentro do galpão e é coberta por um plástico para evitar que resseque. Antes de ser “modelado” no torno, o barro passa ainda pela “maromba”, máquina que deixa ainda mais homogênea a argila.

Nessa etapa, já há um papel importante do plástico, pois ele segura a umidade fazendo com que a argila não seque demais. Em realidade, a presença da água e a umidade do barro é um ponto crucial. Como sugere a Fotografia 13 (p. 129), o “beneficiamento” segue dos recipientes maiores para os menores e finaliza em recipientes ainda maiores de decantação, como na Fotografia 12 (pag. 128). O caminho que a argila faz segue de um espaço coberto para o ar livre à medida que precisa decantar e enxugar o excesso de água. Assim, o processo de “beneficiamento” é um momento de homogeneização e limpeza do barro e da busca por equilíbrio entre umidade e secagem do barro.

Uma tradução mais livre do que vi do trabalho de Josenias mostra que a “golda” produzida por ele consiste na sujeira deixada na água pelas partículas do barro. No momento em que mistura pela primeira vez a água e o barro, ele produz um líquido aparentemente sujo; quando esse líquido é peneirado, ficam somente as partículas do barro que estão no líquido e isso produz uma “golda” completamente fina e sem sujeiras. Isto é, ele granula manualmente o barro bruto através da contínua umidificação e acompanha visualmente o processo de homogeneização da argila usada para as peças.

O trabalho de Josenias envolve uma rotina de preparo para aquele dia de trabalho e para os próximos dias. O objetivo é que sempre haja argila para a produção. Ele reveza seu tempo entre várias funções: quebrar o barro bruto e rochoso, deixar a argila umedecendo, quebrar e jogar as peças de argila crua nas manilhas, encher as caixas de água, lavar os baldes e seus utensílios de trabalho, mexer as manilhas para misturar as argilas e carregar a argila pronta para dentro do galpão principal, tudo isso com o olhar atento ao ponto certo da argila que decanta ou seca ao sol. Mesmo sendo categórico na explicação de suas funções e das medidas que utiliza, Josenias realiza um trabalho manual, minucioso e delicado que envolve

um conhecimento adquirido com a experiência, pouco provável de ser capturado mesmo pelo olhar mais atento.

“Moldura” das peças

A etapa de “modelagem” é possivelmente a mais extensa. Nesta etapa, a “golda” — barro em estado semilíquido — é depositada nas fôrmas de gesso, fôrmas que também são feitas na própria oficina por Antônio ou Rodrigo Pereira. Quando já “modelada” na fôrma, a peça é desenformada e passa por um “acabamento”, sendo posteriormente colocada para secar. As peças são “modeladas”, em parte, nas formas, em parte, manualmente. Tanto porque podem ter adereços, como animais aplicados na peça também feitos manualmente, quanto porque, após a retirada das formas, as peças passam por acabamentos com ajuda de alguns instrumentos.

Rodrigo Pereira Gomes, também conhecido como “Major”, tem mais de 19 anos na oficina e é um dos ex-estudantes da escola do Barreirinho. Ele foi indicado a mim como “uma pessoa sabida e com leitura” e que poderia me contar muita coisa. Filho de um dos primeiros ceramistas da oficina, entrou no lugar do seu pai e hoje trabalha no setor de “acabamentos”. É também considerado ceramista da oficina, sabendo, por exemplo, fazer trabalhos no torno e os moldes de gesso. Na sua mesa de trabalho, a qual divide com Sr. Nivaldo e Adilson, compartilha histórias e brincadeiras com os seus colegas de mesa e demonstra o gosto que tem pela lida com a terra e a produção de mel de abelha.

Para a produção de peças por meio de fôrmas, os ceramistas do setor de “modelagem” pegam a “golda” nas manilhas no setor de “beneficiamento”, peneiram-na novamente e depositam-na nas fôrmas que têm o formato desejado da peça. A “modelagem” se inicia quando as fôrmas são completamente cheias.

A atenção aos detalhes na produção nas fôrmas acontece já quando há o excesso ou os respingos de “golda” nas fôrmas. Os excessos e respingos são retirados com uma espátula. Como descreve Rodrigo, é o gesso que faz todo o trabalho, pois ele tem a função de sugar a água da “golda”. A fôrma de gesso, que tem um limite de sucção, faz a “golda” endurecer e, conseqüentemente, modela a peça que, após um tempo, se solta das laterais. Esse processo pode ser observado na passagem da Fotografia 3 (pag. 119) para a Fotografia 4 (pag. 120), em que a “golda” é despejada nas fôrmas de gesso e gradativamente toma o formato da peça.

O tempo para a formação da camada de argila na fôrma, assim como para a retirada da peça, é indeterminado, pois é o ceramista quem observa a largura da parede de argila e define quando se tira o excesso de “golda” que sobra dentro da fôrma. Esse tempo também é determinado tanto pela fôrma de gesso — quanto mais nova, mais rapidamente ela suga a água, quanto mais velha, mais tempo precisa para terminar o processo — quanto pela temperatura diária — quanto mais quente, mais rapidamente a água é sugada pelo gesso.

As peças são desemolduradas quando se soltam completamente da fôrma. Elas podem ou não ser levadas diretamente para as mesas de “acabamento”. Mas, quando não são levadas para o “acabamento”, esperam envoltas em plástico nas estantes para não perderem sua umidade.

O “acabamento” consiste na retirada de excesso de barro da peça já desemoldurada, no arredondamento das bordas, na retirada de bolhas e em fechar eventuais furos e retirar pedaços de gesso que futuramente possam estourar na queima e danificar a peça. A ideia principal é deixar a borda arredondada — o que deixa a peça visualmente mais bonita, e lisa para a próxima etapa. Outras pequenas alterações podem ser retiradas posteriormente com a lixa pelos desenhistas ou pela cobertura do esmalte.

As bordas são ajustadas com uma espécie de faquinha pontiaguda — a faquinha é por vezes uma lâmina para serra manual, trabalhada no esmeril, e se torna uma faca improvisada. O lado pontiagudo retira qualquer excesso e o lado mais largo fecha eventuais buracos produzidos pela presença de ar na fôrma, ou ainda se usa uma pequena palheta de plástico

para essa atividade. Logo depois, arredondam-se as bordas com um arame de aço de tamanho pequeno e cortado em formato quadrado. Todo o processo é também acompanhado pela esponja úmida. Ela é passada sobre toda a peça para que fique lisa e para desmanchar as imperfeições ou marcas. É nesse momento também que as peças são carimbadas e, quando necessário, desenhadas as pinturas rupestres. Na Fotografia 6 (pag. 122), em que se encontram sobre a mesa os instrumentos necessários para o “acabamento”, há a sequência entre o “acabamento” e a aplicação do desenho. A imagem evidencia a necessidade de fazer o desenho após o “acabamento”, pois é nesse momento que a umidade da peça permite que o desenho seja marcado em seu corpo.

Quando feitos o “acabamento”, a aplicação dos desenhos e o carimbo, as peças vão para o sol, ficam à sombra ou são guardadas novamente, a depender do ritmo da produção, do tamanho da peça ou do clima. Por exemplo, as peças pequenas precisam secar ao sol e somente depois vão para o forno. Já no caso de peças maiores, como os pratos de refeição, o local onde secarão depende do período do ano. Em períodos mais chuvosos, entre janeiro e março, podem ser expostas ao sol, mas em períodos mais quentes precisam primeiro secar à sombra — ou mesmo em um depósito adaptado para esse propósito — para depois terminar a secagem ao sol. Expor as peças muito tempo ao sol ou somente à sombra pode significar a quebra ou a rachadura na peça na “primeira queima”. O mesmo acontece caso ela não fique o tempo suficiente exposta ao sol ou à sombra. Toda essa variação depende do modelo da peça, do clima e da temperatura — quanto menor a umidade e maior a temperatura, maior será o cuidado com as peças. O que estabelece o tempo que a peça ficará ou não exposta ao sol, ou se secará à sombra é o prévio conhecimento do material e o tipo de peça. Serão esses os elementos que guiarão a intuição dos ceramistas.

Devido às altas temperaturas mais recorrentes na região⁶, principalmente no segundo semestre do ano, é preciso estar alerta à umidade das peças, pois, se ficarem muito secas, elas

⁶ A média de temperatura na região em períodos de “B.R.O-Bró” ficam entre 36° e 39°, com sensação térmica acima destes valores.

racham na “modelagem” ou na “primeira queima”. A busca é pelo equilíbrio da umidade das peças e, nisso, o plástico é um aliado. Como já vimos, no “beneficiamento”, as fôrmas de gesso que estão expostas ao sol para produzir argila para os tornos são cobertas por uma lona de plástico, já que no período da noite o orvalho pode umedecer demais a argila. No caso da “modelagem”, as peças são bem envolvidas em lonas para aguardar o “acabamento”. Um detalhe importante é que o plástico precisa envolver toda a peça, pois se ela for guardada em armários com prateleiras de madeira, a própria madeira pode também sugar a umidade. Entende-se que o plástico não deixa a umidade escapar e, mesmo que haja transpiração, a água retorna para as peças.

Também se observa a atuação do tempo/clima na produção em outros momentos. Por exemplo, as peças que se encontrem menos úmidas, seja pelo tempo quente ou pelos ventos, no momento do “acabamento”, exigirão que nelas seja passada uma esponja úmida. As peças devem ser cobertas ou escondidas do vento para que sequem uniformemente — principalmente nos meses de julho e agosto, que são meses com temperaturas mais amenas, mas com maior ocorrência de ventos fortes, que podem ter velocidade média de 20km/h. Se não houver esse cuidado, a tendência é que as bordas sequem mais rapidamente e a peça rache. Em realidade, é difícil determinar um rigor nesse sentido na etapa de “modelagem”, já que a sequência que os ceramistas seguirão está ligada ao tamanho da peça e à percepção da temperatura e clima do dia.

As peças do torno são todas em formato redondo. Elas podem variar de tamanho, sendo pequenas xícaras, jarros, copos, pratos ou pires. As maiores peças são os jarros produzidos pelo “torneiro” Manuel Paes Landim, que têm 60 cm ou mais de altura. O tamanho das peças depende da técnica do “torneiro”. A argila utilizada é em estado de massa, como massa de modelar. Valdinilson

Manuel está desde 2002 na oficina de cerâmica. Começou como desenhista e logo depois aprendeu a fazer peças no torno. Considerado um artista, ele também faz esculturas próprias que ficam expostas nas prateleiras da oficina e que acabam sendo vendidas para turistas curiosos e interessados pelo seu trabalho. Ele tem diferentes inspirações para suas esculturas, mas diz que, na hora de criar peças, pensa no que o consumidor pode querer e, diante disso, inova nas esculturas.

Vieira explica que essa argila é passada na “maromba” com o intuito de deixá-la o mais homogênea possível. Assim, a argila passa pelo menos duas vezes pela máquina. O preparo dessa argila na “maromba” pode variar de acordo com a peça a ser produzida no torno. Portanto, para peças maiores, a argila precisa ser mais consistente e, para isso, menos úmida. Já em peças menores, acrescenta-se mais água com o objetivo de deixar a argila menos consistente.⁷

Nilsinho foi trabalhador de mina de cal quando pequeno e trabalhou por muito tempo em uma olaria de tijolos. Ao sair da olaria, conseguiu emprego na oficina de cerâmica, antes mesmo de efetivar seus planos de procurar emprego em São Raimundo Nonato. Trouxe consigo da olaria alguns conhecimentos do trabalho com barro. Hoje sua função é deixar o barro da “maromba” no ponto certo para ser modelado no torno. Sempre prestativo, quando tem um tempo livre, ajuda nas demais atividades da oficina, como nos “acabamentos” das peças.

O processo de feitura de peças no torno consiste em manter a argila centralizada, já que o movimento circular do torno tende a jogar a argila para fora ou abrir a peça. O processo também é acompanhado pelo constante molhar das mãos que modelam a peça de acordo com o desejado. Jozias e Antônio afirmaram que o mistério para a feitura dessas peças não é força, é centralizar a argila e “livrar a cabeça de problemas”. Com efeito, as técnicas de produção no torno tendem a ser particulares de cada oficina de cerâmica e, no caso da Cerâmica, cada “torneiro” tem um jeito de produzir suas peças.

A “modelagem” e “acabamento” das peças no torno também são função dos próprios “torneiros”. O “acabamento” que pode ser observado na Fotografia 5 (pag. 121) é um trabalho

⁷ A menor peça que já vi produzirem na oficina foram dois minúsculos jarros e uma caneca feitos por Jozias. Ele quis me mostrar a menor peça que conseguia produzir no torno, assim, fez com os dedos mindinhos um conjunto cuja maior peça média 1,5 cm. Elas são as peças que aparecem no começo de cada capítulo. A maior peça foi feita por Manuel e tinha o tamanho de um metro. Ele montou um jarro composto de duas partes que foram unidas posteriormente por uma “golda” mais consistente. Apesar de relatos sobre a técnica de rolinho, na qual a peça é montada pelo empilhar dos rolinhos de argila, só presenciei na oficina o uso dessa técnica quando o Sr. Nivaldo me ensinava como ele fazia antigamente os potes de água.

que exige sutileza por parte do “torneiro” ao usar o “desbastador” improvisado e ao usar a esponja úmida que ajuda no “acabamento”.

Depois do “acabamento”, ainda um pouco úmidas, algumas peças, como xícaras e jarros, precisam de alça. Há uma variação na produção nesse momento. Dependendo do modelo da peça, elas são enviadas para o setor de alça ou têm suas alças produzidas pelos próprios ceramistas que fazem o “acabamento”. O processo de feitura da alça na oficina é manual. Antônio afirma que existe no mercado uma máquina que é capaz de produzir as alças, mas brinca dizendo que é tanta encomenda que não há tempo de pensar em outra forma de fazê-las.⁸

O setor de alça consiste em uma mesa onde Gilmar Gomes produz e coloca as alças. O ceramista explica que a argila utilizada para as alças é a mesma argila dos tornos, só que antes dela passar pela “maromba”. Ele escolhe um pedaço mais limpo e homogêneo e sova a argila para que ela fique ainda mais homogênea. Na Fotografia 7 (pag. 123), é possível observar como a feitura da alça acontece. O ceramista puxa delicadamente para baixo a argila, com as mãos úmidas, para que ela desça. Um fio de

Gilmar Gomes da Mata é também um dos ex-estudantes da escola do Barreirinho. Lembra-se da escola pelas brincadeiras e por ter que ir aos finais de semana aguar a horta, que era de responsabilidade dos alunos. Já passou pelo setor de desenho, mas foi deslocado para fazer e aplicar as alças, trabalho esse que ele relata ter levado alguns dias de treino em casa para conseguir dominar. Seu semblante fechado engana, pois a sua mesa era provavelmente a que agregava mais gente. Entre idas e vindas, havia sempre algum ceramista ou outro funcionário da cerâmica em um bate-papo enquanto o ajudava com as alças.

argila surge do volume maior e é puxado até fazer com que chegue à espessura e largura desejadas. Novamente, o trabalho não exige força, mas delicadeza e agilidade para modelar o fio de argila em uma alça de mesma espessura. Quando no ponto desejado, ele coloca a tira de

⁸ Posteriormente, ao visitar a oficina em 2020, o ceramista Gilmar me mostrou que ele estava fazendo as alças na prensa, um equipamento que ao ser acionado manualmente produzia alças. O cone o qual me apresentou estava pendurado em uma parede e tinha uma alavanca que ao ser puxada para baixo fazia com que o barro prensado saísse pela parte inferior já no formato de alça. Contudo, como o formato das alças saíam todas iguais, a solução do ceramista foi elaborar moldes da espessura diferentes, de acordo com os modelos que utilizava, para colocar na parte inferior onde saíam as alças. Mas mesmo com este novo equipamento ainda há a necessidade de preparo do barro anterior ao uso da prensa.

argila sobre a mesa, mede com a régua o tamanho e corta as alças de acordo com o modelo da peça.

Após o corte da alça, ainda há que se observar a sua umidade. Uma indicação que foi dada a mim por um ceramista foi que, para saber o momento certo para aplicar as alças, é preciso observar quando os pedaços cortados não sujam mais os dedos. No entanto, o que é importante aqui é que as peças e as alças não devem estar com suas partes diferentemente secas. Ou seja, a peça e a alça devem ainda estar igualmente úmidas, pois se uma das duas partes estiver mais seca que a outra, pode não haver aderência e, possivelmente, haverá diferença nas partes da peça no momento da queima. Isso é válido para todas as peças na etapa de “modelagem”, a regra é: não trabalhar as peças assim que elas são retiradas do torno ou fôrma, ou cortadas, uma vez que elas podem estar pouco consistentes.⁹

A parte final da “modelagem” é quando as peças são expostas para secar. Novamente, é difícil definir nesta descrição quando elas devem ou não ir ao sol. A secagem das peças depende do tamanho, espessura e modelo da peça, da temperatura e do clima do dia. A peça deve secar uniformemente, portanto, colocá-la à sombra, mas exposta ao vento, pode secá-la parcialmente e isso pode rachá-la. Um dia muito quente e seco exige que a peça seja secada à sombra ou que, no máximo, dependendo da peça, tenha poucas horas ao sol. O processo de secagem é fundamental para que a peça não rache na “primeira queima”.

Mesmo com a divisão das etapas, é possível observar que os ceramistas não seguem um padrão nas atividades realizadas. Um exemplo disso é que, mesmo com a minha tentativa frustrada de cronometrar o tempo, não há como saber exatamente em quantos minutos é preciso retirar o excesso de argila das fôrmas de gesso ou expô-las ao sol. Na realidade, o tempo é motivo de discordância entre ceramistas. Todas as etapas são feitas com base nas medidas das peças anotadas em cadernos e na experiência de cada artesão. Soma-se a isso uma análise da temperatura ambiente e o clima do dia, que podem influenciar na secagem.

⁹ Há ainda outra forma manual de produzir as alças na oficina. Coloca-se uma placa de argila de certa espessura sobre a mesa e cortam-se as linhas de alça. As linhas são modeladas unitariamente com uma esponja úmida que arredonda as bordas.

Para que as peças saiam da “modelagem” e cheguem à etapa de “primeira queima” são cerca de três a quatro dias. Desde o “beneficiamento” do barro até a secagem das peças, passaram-se cerca de 10 a 12 dias.

“Primeira queima”

A preparação dos dois fornos para “primeira queima” é realizada durante o dia, sendo o início da queima sempre no período da noite. Jociano Paes Lima é o funcionário responsável pela vigia e controle de temperatura dos fornos no período noturno. Ele acompanha a queima aumentando e diminuindo as temperaturas nos fornos para que as peças — que não podem estar úmidas — sejam queimadas gradativamente.

Jociano aprendeu a manusear o barro no dia a dia da oficina com Sr. Nivaldo, quando ainda trabalhava durante o período do dia. Também foi aprendendo com Antônio, responsável pela queima, detalhes sobre os fornos e sobre a forma gradativa de queimar as peças. Só posteriormente, em 2005, passou ao trabalho noturno, na vigia dos fornos.

A queima gradativa significa que a temperatura deve elevar-se em intervalos de tempo até alcançar 800 °C. Ao alcançar a média de temperatura desejada, faz-se o processo inverso, diminui-se a temperatura até zerar. Da mesma forma, a abertura dos fornos é feita gradativamente durante o dia para que as peças não sofram com choque térmico e não quebrem, além de prevenir que os ceramistas entrem nos fornos quentes para retirar as peças.

A etapa de “primeira queima” é feita nos fornos mais antigos e organizada por Nario Pereira Paes da Silva (Dedê). Na Fotografia 9 (pag. 125), está o primeiro forno da oficina pronto para a queima que acontecerá à noite. Dedê organiza as peças de acordo com o tamanho, separando as peças maiores das peças menores. Há um truque para a queima nessa etapa: as peças são colocadas umas em cima das outras, inclinadas ou lateralmente, para que a temperatura atinja as peças de forma igual e que não corra o risco delas quebrarem ou queimarem demais. A “primeira queima” é uma preparação para que, na “esmaltação”, o esmalte fixe nas peças, mas, caso haja alguma peça que não precise de esmalte, a depender do

tamanho e espessura da parede, ela pode ir diretamente para a etapa seguinte, que corresponde à “segunda queima” na produção.

É melhor chamar de **Dedê**, assim todo mundo sabe quem é. Quando criança, mudou-se com a família para São Raimundo Nonato em busca de oportunidades de trabalho. A responsabilidade do trabalho está presente desde pequeno em sua vida, quando já fazia bicos para ajudar em casa. Apesar disso, ele tem pouco tempo de oficina, mas pegou rápido o macete de carregar o carrinho de mão com as peças cruas equilibradas e montar os fornos de “primeira queima”. Sempre bem-humorado, é outro cantor dentro da oficina, fazendo quem está diariamente por lá também repetir: “oh [nome do ceramista], gosto mais de você, do que de mim. Do que de mim.” (Musica O bebê, do Mc Kevinho e Mc Kekel).

Depois de retiradas dos fornos, após cerca de 24h e 48h, as peças, agora chamadas de “biscoitos”, passam pelo primeiro controle de qualidade. Albério Siqueira me mostrou três truques de como saber se a peça tem algum defeito depois que sai do forno, para além de rachaduras visíveis. Eles são: a coloração da peça, o som que ela emite quando é batucada levemente e sua capacidade de absorção de água.

Albério é um tanto quanto sério à primeira vista, mas é até se sentir mais à vontade. É responsável também pelas explicações aos turistas no *tour* pela oficina e faz parte do setor de avaliação e primeiro controle de qualidade. Nascido em Pernambuco, chegou há pouco tempo na região por um convite de Girleide, mas afirma que a região já significa muito para ele, principalmente devido à sua ligação com a Cerâmica. Acredita no potencial que a região tem para o turismo e na geração de renda para o município de Coronel José Dias.

A primeira dica é olhar as peças ainda no forno, pois é possível observar uma diferença de coloração. As peças que têm coloração mais escura indicam que pode haver um defeito nas próximas etapas. O segundo truque é o som da peça ao bater nela levemente. As peças que possuem alguma rachadura, por menor que seja, tem um som oco, enquanto as perfeitas têm som agudo. Por fim, a última dica é a capacidade de absorção das peças. As

peças mais claras absorvem mais rapidamente a água, enquanto as mais queimadas e conseqüentemente de coloração mais escura demoram mais. Albério demonstrou isso passando uma esponja molhada no fundo de duas peças. A peça mais clara absorveu imediatamente a água, já a peça mais escura demorou alguns segundos para terminar a absorção.

Com base nos truques, é possível observar as peças da Fotografia 10 (pag. 126). Do lado direito da imagem, uma peça sem defeitos. Ela possui uma coloração clara, um som agudo e absorve imediatamente a água em contato. Do lado esquerdo, uma peça com cor mais escura, som grave e que demora mais alguns segundos para absorver a água. Em consequência disto, a peça do lado direito da fotografia passou pelo controle de qualidade e foi direcionada para ser “lixada” e “parafinada”. A peça que ficou mais queimada, a do lado esquerdo da imagem, foi eliminada.

Peças com algum defeito nessa etapa são dadas aos ceramistas para serem reaproveitadas ou são jogadas em terrenos com buracos ou desnivelados. Quando reaproveitadas, as peças são pintadas ou desenhadas e servem para uso doméstico ou de decoração para casas dos próprios ceramistas, como fazem criativamente Dedê e sua esposa. Já no caso do descarte das peças defeituosas, o barro queimado que, até aqui, não contém nenhum produto químico que prejudique o meio ambiente, ajuda no nivelamento de terrenos.

“Esmaltação” e “segunda queima”

Na continuidade das etapas, as peças que não apresentam nenhum defeito são “lixadas”, “parafinadas” e “esfaltadas”. A aplicação da parafina (mistura de hidrocarbonetos saturados sólidos) se dá após as peças serem “lixadas”. Lixar a peça significa tirar, em um processo rápido, imperfeições mais visíveis e deixar a peça menos porosa. Só depois disso, a parafina quente é aplicada com uma esponja. Dada a rapidez em que a parafina seca, logo depois de sua aplicação, a peça já está pronta para ser esfaltada. O objetivo ao usar a parafina

é impermeabilizar e delimitar as partes em que não haverá esmalte, na maioria das vezes, no fundo da peça. Apesar de evaporar na queima, ela serve também para que as peças não grudem nos fornos.

Para a “esmaltação”, é utilizada uma combinação de óxido, minérios, argila e água. Tudo bem medido, de acordo com as anotações nos cadernos de fórmulas de esmaltes. Os minérios, que também são encontrados na região, são, contudo, comprados e trazidos do estado de São Paulo, medida que evita a exploração no Parque. A mistura precisa ser exata para que não haja diferença na coloração. Os minérios são misturados entre quatro e sete tipos, sendo acrescentados a eles: a água, uma argila fina e peneirada e o óxido. Na mistura, a cor é dada pelo óxido, e os minérios ajudam a fundir as peças¹⁰. É importante que a mistura dos materiais para “esmaltação” seja correta, pois uma medida inexata na mistura do esmalte, na composição do minério e na temperatura dos fornos pode alterar a cor das peças.

Antônio explica que a argila pilada, fina e peneirada usada na mistura é da região, a mesma que o Sr. Nivaldo chamou de “argila da algarroba”, devido a uma árvore conhecida como algarroba¹¹ que existia no lugar. O benefício dessa argila é que ela também ajuda a fundir o minério na peça. Pelo que foi descrito por Antônio, não há perigo algum relacionado ao uso dessa argila. Ele chega a brincar dizendo que o perigo é “acabar a argila do local de onde eles tiram”, porque seria necessário eles buscarem outra argila para a mesma função. Destaca que, por ser um componente que encontram na região, ninguém conseguiria copiar as peças. O uso dessa argila colabora com a produção de peças utilitárias sem substâncias químicas, ou seja, que não são prejudiciais à saúde. Segundo ele, esse é um diferencial importante das peças, pois as particulariza no mercado¹².

¹⁰ Os óxidos utilizados pela oficina são cobalto, cobre e titânio, que resultam respectivamente nas cores azul, verde e branco. E há ainda o ferro, que é usado para obter colorações próximas ao bege ou marrom. A oficina faz uso de esmaltes de componentes naturais e, por isso, não usam os esmaltes de baixa temperatura. Eles alegam que os esmaltes de baixa temperatura são prejudiciais à saúde por terem componentes tóxicos, como chumbo, bário, cádmio etc.

¹¹ O nome científico da algarroba é *Ceratonia siliqua*.

Depois da aplicação da parafina, as peças seguem rapidamente para a “esmaltação” e para o desenho, pois devem preencher um dos dois fornos que estão sendo preparados para a queima à noite. O processo de “esmaltação” deve ser também rápido, durando apenas o tempo de um mergulho da peça no balde de esmalte. A demora da peça dentro do balde pode deixar uma camada grossa e fazer desandar a coloração. A peça esmaltada não precisa e não deve esperar muito tempo para receber o desenho e seguir para o forno, pois pode sofrer “retração” na queima, o que significa uma redução do esmalte na superfície — na prática, a retração abre um caminho sem esmalte sobre a peça.

O momento de “esmaltação” é delicado e é preciso muita agilidade, por isso nem todo ceramista consegue “esmaltar” as peças. Assim, essa função fica a cargo de Marcos e Antônio e, por vezes, de Rogério e Raimundinho. O controle das peças esmaltadas é feito em um caderno. Nele, há a quantidade e os modelos das peças que seguirão para a organização dos fornos que queimarão à noite. As peças que seguem para o forno devem estar “esmaltadas”, com o “acabamento” feito — isto é, com a retirada do excesso de esmalte, e com a reprodução das pinturas rupestres que estarão nas peças.

Os ceramistas que organizam as peças para a última queima são os quatro apontados acima: Marcos, Antônio, Rogério e Raimundinho. Contudo, o direcionamento da quantidade de peças a serem finalizadas é dado por Marcos. Ele pensa em uma logística de distribuição das peças nos setores e etapas, e define quais serão esmaltadas e, conseqüentemente, quais peças serão queimadas nos dois fornos que devem ser preenchidos para a queima à noite. A organização das peças no forno fica a cargo de Rogério, responsável por arquitetar uma forma de organizar nos fornos as peças selecionadas por Marcos.

Alguns detalhes se fazem importantes na “segunda queima”, que finaliza a produção. Na comparação entre a Fotografia 9 (pag. 125) e 11 (pag. 127), há uma diferença na disposição das peças. As peças da Fotografia 11 não são colocadas umas sobre as outras,

¹² Um substituto para essa argila é, ainda segundo Antônio, um “pó branco” também chamado de “São Sebastião”. Esse pó é usado principalmente em louças.

diferente da “primeira queima”, na Fotografia 9. A justificativa é porque, em um determinado momento da “segunda queima”, a uma certa temperatura, o esmalte se liquidifica e, caso venha a tocar em outras peças, as cores se misturam e as peças grudam umas nas outras. Isso leva a outro detalhe — a quantidade de peças queimadas. A quantidade da “primeira queima” é maior que a da “segunda queima”, pois, mesmo sendo os fornos antigos menores, a disposição das peças permite uma maior quantidade de peças de “primeira queima”. Por fim, como ainda é possível observar na Fotografia 11, o preenchimento do forno é feito de acordo com o tamanho das peças. Peças menores são usadas para preencher os espaços entre as peças maiores. Assim, misturam-se tipos e tamanhos de peças diferentes, bem como peças de pedidos diferentes, uma vez que o objetivo é aproveitar ao máximo os espaços no forno.

A temperatura da segunda queima gira em torno de 1240°, podendo variar de acordo com o esmalte que será queimado nas peças¹³. O objetivo aqui é fazer com que o esmalte se vitrifique, isto é, deixe a superfície da peça lisa e na cor desejada, o que igualmente dá resistência à peça. A queima também acontece de forma gradativa e é acompanhada pelo termômetro digital e por cones pirométricos¹⁴. Antônio afirma que prefere os cones para acompanhar a temperatura, pois eles são mais exatos do que os aparelhos de medições digitais ao apontarem os 1240° que o forno tem que atingir. A importância de acompanhar a temperatura se faz por ser preciso chegar à temperatura ideal para queima, já que, se as peças receberem pouco calor, ficarão ásperas e, se receberem muito calor, podem variar a coloração.

Os ceramistas deste setor se revezam entre “esmaltar”, desenhar, fazer o “acabamento” e juntar as peças já “esmaltadas” e desenhadas que são direcionadas para a organização nos fornos. Assim, pode acontecer de, enquanto Antônio esmaltar as peças, os rapazes, incluindo

¹³ Um esmalte, por exemplo, que necessita de uma diferenciação na temperatura dos fornos é o utilizado para as peças da coleção Rupestra da *designer* Cristiane Dias, que tem coloração entre o bege e o amarelo. Um truque apontado por Marcos é que a temperatura não chega a ser uniforme no forno, então as peças que precisam de uma temperatura diferente são queimadas aos poucos ou colocadas em posições estratégicas nos fornos.

¹⁴ Os cones pirométricos são pequenas peças de cerâmica em formato de triângulo que medem a temperatura dos fornos e que por vezes são produzidas por Antônio.

Marcos, tirarem as peças da mesa de “esmaltação” e distribuírem-nas pelas mesas dos desenhistas. Enquanto uns pegam as peças já desenhadas e as colocam nas estantes, outros selecionam as primeiras peças da estante que serão empilhadas no forno.

No cotidiano da oficina, é visível o deslocamento dos ceramistas para forças-tarefas, principalmente na etapa de “modelagem” e “segunda queima”. Assim, é possível que, em algum momento, os ceramistas dos setores de “acabamento” cooperem nos desenhos das pinturas rupestres em peças que precisem logo mais estarem nos fornos de “primeira queima”. Ou mesmo dos ceramistas desenhistas colaborarem realizando pequenos ajustes nas peças esmaltadas que vão para a “segunda queima”. Isso tudo é resultado da organização diária e das demandas de encomendas para preencher os fornos e agilizar a produção.

Nos deslocamentos feitos pelos ceramistas, há apenas uma exceção: os ceramistas “torneiros”. Isso acontece por serem apenas sete “torneiros”, por haver uma grande quantidade de peças diárias a serem produzidas nos tornos e pela técnica que cada ceramista tem para a sua produção. O trabalho dos “torneiros” se restringe a levantar as peças redondas e realizar também seus “acabamentos”, recebendo auxílio de outros ceramistas quando necessário. Contudo, isso não os impede de ter conhecimento das etapas da produção, conhecer os materiais usados e suas variações. Tal conhecimento é consequência de já terem passado por outros setores ou porque ajudam e orientam quando podem nos “acabamentos” e desenhos.

O inverso já é mais raro. Os ceramistas que trabalham nos outros setores costumam afirmar que o trabalho no torno é mais especializado e difícil de ser desempenhado, sendo necessário um tempo de aprendizagem para a função. Assim, o torno só aparece na produção dos outros ceramistas quando o “acabamento” das peças é feito nos tornos manuais como forma de auxílio, rapidez e praticidade na etapa de “acabamento”.

É importante lembrar que a ideia de ceramista adotada pela oficina inclui, além dos conhecimentos teóricos, os conhecimentos práticos. A definição de ceramista permite que aquele que é identificado enquanto tal na oficina, possa trabalhar em qualquer momento da

produção. Contudo, insisto em dizer que os funcionários da oficina são, por definição, todos ceramistas. Isto é, eles possuem um conhecimento além daquele necessário para desempenhar sua função na produção das peças, o que inclui também conhecimentos dos materiais utilizados e de suas variações — mesmo que eles sejam contratados para desempenhar algumas atividades específicas. E isso acontece porque é nos deslocamentos para eventuais tarefas e pela liberdade de interação na própria oficina que os ceramistas aprendem o grosso do processo de produção e conseguem dar conta do trabalho diário ou dos questionamentos de curiosos.

Diante disso, é interessante salientar que os ceramistas têm um papel fundamental no regime de produção da oficina. Eles desempenham, em um plano geral, um trabalho que, além de ser manual, exige uma atuação dinâmica. Somam-se a isso capacidades que envolvem o uso dos sentidos para determinar o ponto certo do barro, a observação do clima e das temperaturas, a capacidade de aproveitamento de processos de sucção da água pelo gesso, o uso do plástico para manter a umidade e a agilidade no uso de alguns instrumentos auxiliares.

Todo o processo descrito, que inclui o trabalho manual e a participação dinâmica dos ceramistas, são fundamentais para a ideia de uma produção artesanal e, conseqüentemente, de peças artesanais. A Cerâmica tem o enunciado de Cerâmica Artesanal, mas outros elementos também se fazem importantes para o intuito de entender a forma de *gestação das peças* e a produção de *políticas de conhecimento e regimes de valor*. Existem outros elementos que dizem respeito à organização da própria microempresa que ora ajudam, ora confundem, nesse caminho de entender o que é artesanal. Sigo agora para eles.

Modo de produção e organização

O processo de produção de uma peça na oficina dura em média sete dias. Somam-se, em toda a descrição acima, cerca de 15 a 17 dias para que uma peça seja finalizada, isso se

não houver problemas com quebra, coloração etc. Assim, há um longo período no qual as peças são *gestadas* até estarem finalizadas e chegarem ao setor de empacotamento por onde passam por mais um controle de qualidade. O longo período se deve ao que é definido como uma forma de produção artesanal, ou melhor, a forma de um trabalho manual que exige a observação de vários detalhes das peças e no qual há a ausência de maquinaria, elemento que aceleraria a produção.

A descrição das etapas de produção da Cerâmica Serra da Capivara feita anteriormente consiste no que os ceramistas entendem como processo de produção artesanal, isto é, um processo de produção que é efetivado pelo trabalho manual. O entendimento é elaborado a partir da ideia de um trabalho feito pelas mãos e no qual as peças são produzidas pelo conjunto de ceramistas da oficina. Ou ainda, compreendido como trabalho manual que leva em seu corpo a marca de todas as mãos pelas quais passam as peças, processo que, como definem alguns funcionários da Cerâmica, “humaniza” as peças.

O trabalho manual na Cerâmica Artesanal Serra da Capivara é evidente no cotidiano da sua produção, sendo o mote da explicação das atividades desenvolvidas pelos ceramistas. A forma de produzir é artesanal porque exige o uso e habilidade das mãos, e esse é o ponto principal acionado e explicado pelos ceramistas, mas também exige um tempo próprio e a perspicácia em utilizar o clima e a temperatura a favor da produção. Mas, no que diz respeito à composição dos conhecimentos relacionados às peças e a outros aspectos, há uma medida diferente quando comparados aos elementos encontrados no artesanato tradicional.

Como apontado, é inegável que existam conhecimentos específicos à produção das peças de cerâmica, no entanto, há uma diferenciação no que diz respeito a uma produção artesanal comumente referida como tradicional, tanto porque a história de vida e a presença de um grupo específico não são colocados de forma explícita como condição para produção quanto porque, sendo uma microempresa e seguindo as exigências como tal, a forma de organização da produção é diferente da forma de produzir.

É possível observar em termos conceituais, como explicarei em seguida, que as condições para que sejam produzidas as peças me levam a imaginar que há dois tipos conhecidos de sistemas de produção que rondam a oficina — um tipo fabril e um tipo artesanal. Se, por um lado, há uma forma de produzir artesanal, por outro, há uma forma de organização da produção que remete ao fabril. Mas como podem, mesmo com a recorrente oposição entre as ideias do que é industrial e artesanal, os dois sistemas ideais estarem em um mesmo espaço de produção?

Para responder a essa pergunta, algumas observações se fazem importantes para entender como, em geral, acontece a produção das peças de cerâmica e como se entende esse objeto. Sigo para essas observações.

A Cerâmica Artesanal Serra da Capivara não se caracteriza por conhecimentos herdados em um grupo tradicional específico ou com iniciações em núcleos familiares, além de não ser realizada em ambientes domésticos ou pequenas oficinas. Embora empregue e incorpore os conhecimentos de alguns ceramistas, ela está em um espaço relativamente grande e propositalmente organizado para tal fim, tem uma produção um tanto recente e é realizada por funcionários assalariados — ou colaboradores, nos termos da *responsabilidade social*.

Os conhecimentos relacionados às peças são produzidos diariamente e igualmente compartilhados pelos ceramistas nas práticas de trabalho. Assim, esses conhecimentos dependem de um ambiente específico e de um grupo que se forma a partir de acordos trabalhistas. No entanto, como já explicado em um outro momento, o grupo que se forma a partir das relações na microempresa também é um grande grupo familiar. Lembro que ser parente — no caso da Cerâmica Serra da Capivara, ter relações de parentescos acionadas pelo mesmo sobrenome — afasta a ideia de grupo familiar costumeiramente associada ao artesanato tradicional. Os artesanatos produzidos por um grupo familiar possuem normalmente uma tradição naquela produção. E a ideia de familiar denota uma produção

dependente tanto das relações familiares quanto de uma produção realizada por gerações a partir de conhecimentos aprendidos com e por esses familiares.

Como apontado no Capítulo 1, vimos que o parentesco na oficina pode acarretar uma responsabilidade sobre eles somente quando a indicação para o trabalho é feita por algum outro parente. O princípio é que, a partir do momento em que se indica alguém, seja parente ou não, há uma espécie de apadrinhamento. Como colocado, o funcionário que indica é responsável pelo bom desempenho e conduta do funcionário indicado até que o último consiga desenvolver suas atividades de forma satisfatória e sem causar conflitos na oficina. O fato de serem parentes só facilita a aprendizagem quando, por uma coincidência, parentes indicados ao trabalho têm a mesma função. Nesse caso, as relações de parentescos são limitadas e a questão de uma produção familiar encontra-se distante do que acontece na realidade da oficina.

A produção é, portanto, independente de um conhecimento herdado e apreendido por membros de um grupo familiar. O que acontece é que, apesar da diferença de idade e das gerações presentes na oficina, no contexto da Cerâmica, o parentesco ou a família são fatores omitidos na produção, mesmo que de alguma forma “(...) todo mundo [seja] primo”. Embora seja possível mapear uma grande família devido às ligações entre os ceramistas, o que predomina e é mais evidente nas falas dos funcionários da oficina, são as relações de amizade que se constituem dentro e fora da oficina, o que deixa as relações de parentesco reservadas ao segundo plano ou para contextos externos à oficina. Ou melhor, o conhecimento que se constitui nesse ambiente é produzido e adquirido na interação entre funcionários que também são parentes.

Quanto ao espaço da cerâmica, ele é qualificado como uma “oficina de cerâmica”, termo propositalmente usado por Marcos em suas falas para destacar a forma de produzir as peças. Mas, mesmo para quem tem pouca intimidade com termos como indústria ou oficina de cerâmica, é possível observar a olhos nus, quando se entra no galpão de produção, uma

imagem diferente do que se imagina como um lugar de produção artesanal. Vale observar novamente as Fotografias 2 e 8 (pag. 118 e 124).

No imaginário popular, uma oficina de produção artesanal pode ser concebida em um pequeno espaço rústico ou improvisado onde um senhor atrás de um torno é auxiliado por familiares mais jovens na lida com o barro. É isso, pelo menos, que muitos turistas ao visitarem o espaço comentavam quando expressavam as impressões que tinham da oficina e da produção. Mas é ao adentrar o galpão que se tem a dimensão do que há por trás de uma peça da Cerâmica Serra da Capivara: o espaço é organizado por setores, com funcionários uniformizados e equipamentos de trabalho. Além disso, como demonstrado na Figura 1 (pag. 20) e na descrição acima, a produção acontece em dois grandes galpões, utilizando-se ainda de espaços externos. São oito fornos (com planos para aumentar esse número) e seis setores em que se distribuíam os 34 ceramistas. Os setores são demarcados pelos galpões, mas as atividades se espalham e ocupam todo o espaço da oficina.

Os ceramistas com mais tempo de serviço sempre destacavam que a oficina passou por muitas mudanças, tanto físicas quanto produtivas. Por exemplo, se antes eram duas mesas e um forno, em que se arriscava o uso do botijão de cozinha — o espaço após a entrada na Figura 1 (pag. 20) —, atualmente, a oficina funciona em um galpão estruturado para a produção e o uso de gás GLP. Igualmente, também houve mudanças nos detalhes dos “acabamentos”, na forma de reproduzir as pinturas rupestres, na técnica e no uso dos instrumentos auxiliares para a produção das peças.

Além das mudanças citadas, outras transformações se fizeram significativas em outras dimensões. É o caso, por exemplo, das relações entre os ceramistas e os donos da Cerâmica; e da quantidade de peças produzidas pela oficina.

O início da oficina se deu com apenas cinco ceramistas,¹⁵ que deram continuidade na produção após o fechamento das escolas. Até então, a produção se resumia a uma quantidade

¹⁵ Os 5 ceramistas era Jozias, Sr. Nilvado e mais três ceramistas. Tanto Jozias como o Sr. Nivaldo ainda trabalham na oficina.

de 100 a 200 peças mensais, e os ceramistas eram funcionários da Fundham. Ainda nessa época, a ideia inicial de se criar uma cooperativa foi frustrada pela insegurança de ter que lidar com burocracias e empréstimos para investimento. Com a negativa de se criar a cooperativa, a ideia e a oficina de cerâmica foram vendidas. E é nesse ponto que se inserem as mudanças mais significativas.

Após a compra da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara, houve um gradativo investimento em espaço e estrutura da oficina, o que acarretou também um gradativo aumento da produção e de funcionários. Por isso, foi comum escutar de ceramistas com mais tempo na oficina que, antes de trabalharem de carteira assinada, eles também trabalharam por meio de contratos. Eles eram chamados para trabalhar em pequenos períodos nos quais a oficina contava com poucos funcionários, mas começava a ter maior visibilidade no mercado de vendas e recebia eventualmente um pedido com grande número de peças. O aumento na produção fez com que as relações de trabalho também se adaptassem. Os funcionários da cerâmica, com o passar do tempo, deixaram de ser trabalhadores contratados para serem trabalhadores de carteira assinada.

Neste ponto, é interessante observar que as relações na oficina hoje se dão pela venda da força de trabalho. Isto é, os ceramistas são trabalhadores assalariados. Os funcionários vendem a sua força de trabalho ao patrão em troca de carteira assinada e benefícios — salário, décimo terceiro, pagamento de horas extras e outros direitos garantidos por lei. Contudo, isso não quer dizer que os ceramistas estejam alheios aos conhecimentos e às peças que produzem. Pelo contrário, como explicado uma vez pelo ceramista Antônio, o gosto pelo trabalho na oficina acontece porque “não é um trabalho alienado”. Para ele, o trabalho realizado na oficina consiste em um trabalho não repetitivo, pois todo dia há coisas diferentes para se fazer e se aprender.

Quem trabalha na oficina de cerâmica não possui curso de qualificação. Na falta de cursos de qualificação, prevalece a capacidade de cada ceramista. Como chamei atenção anteriormente, os seus conhecimentos são adquiridos no dia a dia da oficina, ensinados pelos

companheiros de trabalho e pela própria experiência com o barro. A convivência na oficina e os deslocamentos — seja pelo espaço da oficina para a troca de informações, para a hora do café ou para que realizem outras funções em momentos de altas demandas por peças — permitem que os funcionários adquiram esses conhecimentos. Aqui, inclui-se também o domínio dos meios de produção, apesar dos ceramistas não serem donos dos meios. Há o domínio técnico dos poucos instrumentos — “desbastador”, espátula, lixa, torno manual e elétrico, a régua, a esponja, a tela de arame e a faquinha improvisada — e, principalmente, o domínio do barro. Como se pode notar, a qualificação formal não é uma exigência para o trabalho na oficina, precisa-se inicialmente de talento e capacidade para aprender, por isso é na aprendizagem diária do conhecimento que eles adquirem a qualificação para o trabalho.

Outro aspecto também mostra que vender a força de trabalho não significa, nesse caso, estar alienado em relação à cadeia de produção ou ao seu produto. Os ceramistas vendem sua força de trabalho à Cerâmica, mas isso não significa que não se identifique um misto de reconhecimento e importância das peças nos ceramistas, além de um sentimento de orgulho em produzi-las — orgulho perceptível nos comentários de que viram peças de um ou outro ceramista da oficina em algum programa de TV. A forma como acontece a produção permite que o ceramista tenha ciência de toda a produção e isso faz com que ele a reconheça como uma produção sua.

A aquisição das próprias peças também merece destaque. Os ceramistas tanto têm canecas de água ou café para uso diários quanto também lhes é permitido levarem peças para casa — sem desconto na folha de pagamento. As peças são dadas aos ceramistas quando elas poderiam ser descartadas, isto é, quando as peças apresentam alguma avaria ao saírem da “primeira queima”. Ou as peças são levadas para casa quando os próprios ceramistas produzem e criam as suas peças. Nesse caso, a quantidade pode variar: pode ser uma caneca ou um conjunto de pratos, ou até mesmo lembranças de formatura. A regra é somente não atrapalhar a produção do ceramista na oficina. Esse fato aproxima os ceramistas ao fruto do seu trabalho, tornando-os sujeitos conscientes do produto da sua força de trabalho. A

consequência disso é que as peças também ligam os sujeitos ao seu lugar, às pinturas rupestres, ao Parque e ao seu trabalho.

Em todo o processo de produção, os ceramistas têm fundamental importância. Como se pode observar na descrição do processo, eles são uma força coletiva de trabalho. Mas é evidente que eles não possuem participação nas decisões administrativas e de vendas das peças. Suas participações se limitam à aprendizagem diária do trabalho com o barro, o que pode influenciar de alguma maneira no modo de produzir, além de participar de forma limitada na criação das peças. Nesse último caso, a participação na criação de peças está restrita às peças decorativas — em oposição às utilitárias —, que vão para as lojas próprias da Cerâmica.

É permitido criar formas, desenhos e pinturas diferentes em peças decorativas. Já as peças utilitárias são criadas, principalmente, por Antônio, Marcos e Jozias — como foram as Linhas *Folha* e *Paleo* para a loja Tok&Stok. A criatividade, nesse último caso, mescla-se às orientações e exigências dos clientes. O motivo para a restrição na criação, que está sempre no limite do pedido do cliente, é o padrão das peças utilitárias, o que ajuda a limitar as variações de cores e tamanhos, que já são muitas. Assim, por exemplo, as peças utilitárias geralmente combinam a cor branca a outra cor. Porém, o que mais foi apontado como fator limitante da criação na oficina foi o tempo dentro da própria oficina. Devido à grande demanda de encomendas e, conseqüentemente, de trabalho, os ceramistas têm pouco tempo para criar.

Também é interessante ter no horizonte que as divisões de ocupações na oficina se dão oficialmente em duas categorias: os ceramistas (apenas Antônio e Rodrigo) e os auxiliares de ceramistas. No entanto, no que diz respeito à quantidade de funcionários e às categorias, há uma dissolução dessa hierarquia diante do trabalho diário e das interações entre os ceramistas, principalmente pela forma como os ceramistas descrevem a oficina — como um ambiente não

competitivo¹⁶. No que diz respeito à relação chefe e funcionário, há três personagens centrais: Girleide, Marcos e Antônio.

Antônio é apresentado como o ceramista responsável pela oficina. Sua relação com os demais ceramistas não se baseia em uma relação hierárquica, mas em interações em que o respeito por ele e o seu trabalho prevalecem. Da mesma forma acontece com os ceramistas que estão à frente dos setores de produção. Nos setores da oficina, há um ceramista mais velho responsável por receber as orientações do dia, porém, no trabalho diário, isso é quase imperceptível. Já Marcos e Girleide lembram os padrões das relações *patrono-cliente* de Wolf (2003b). Isto é, o padrão que ultrapassa as relações econômicas e oferece ajudas mútuas — oferta de trabalho, ajudas no decorrer do dia a dia e proteção do Parque. Mas isso não os exime de trabalhar junto aos funcionários e tomar decisões individualmente.

As decisões e organização quanto à produção estão centradas em Marcos, que, apesar de também trabalhar na oficina, seja esmaltando, lixando ou fazendo o *tour* com os turistas, é a figura do dono e patrão. Ele é quem organiza a disposição das mesas e “torneiros” na oficina, seguindo muitas vezes a facilidade de direcionar os turistas dentro do espaço. Ele é também quem distribui a quantidade de peças a serem produzidas semanalmente por setor, fazendo os arranjos de acordo com as previsões de entrega das encomendas.

Igualmente, Girleide trabalha na administração. Ela conduz as negociações entre os clientes e a oficina, aparecendo quando necessário no setor de produção. Em todos os momentos em que estive na administração da oficina, o ambiente sugeria um constante clima

¹⁶ Os ceramistas descrevem que o ambiente da oficina não é competitivo porque eles se ajudam quando necessário. Assim, em vários momentos, presenciei ceramistas de um setor colaborar com o trabalho de outros setores sem que houvesse nenhuma ordem ou orientação anterior. O fato de não haver competitividade, isto é, ser um ambiente onde “as pessoas são amigas” e ajudam umas às outras, é um dos motivos apontados pelos ceramistas de terem “um trabalho bom”. Para além disso, o fato da oficina ter somente dois tipos de funções registradas, ceramista e auxiliar de ceramista, aponta que não há uma longa cadeia hierárquica para ser percorrida. Havendo apenas duas funções, há possibilidade de crescimento profissional, mas a competitividade não é realmente um fator recorrente na oficina. Apesar de haver uma diferença salarial entre aqueles que têm mais tempo na oficina — aqueles que possuem mais trabalho e, por isso, recebem mais horas extras — e aqueles mais novos — ou que têm menos horas extras —, a questão salarial foi por vezes mencionada, mas se referia aos valores assinados na carteira.

de trabalho intenso, assim como na oficina. Não era incomum conversar com Girleide ao mesmo tempo em que ela abria envelopes, atendia telefonemas, dava folga a funcionários e autorizava a compra de material para obras. Ao que parece, tudo passa pelo seu aval e isso leva a uma forma de organizar a cerâmica que pega, em parte, traços dessa personagem que, como apontado anteriormente, administra o complexo voltado para um mercado e para garantir a “sobrevivência das pessoas do local”.

Girleide é ciente de que a forma como administra a Cerâmica e mantém a produção é alvo de desacordo por parte de algumas pessoas próximas à oficina. Ela defende que para manter a Cerâmica é necessária uma “produção em série”, o que garante que, ao final do mês, a microempresa consiga cobrir a folha de pagamento de todos os funcionários. Em contraposição, quem defende a ideia de uma cooperativa acredita em uma produção de peças unitárias feitas individualmente pelos ceramistas, ou seja, um espaço que dê mais autonomia aos funcionários.

A “produção em série” sobre a qual Girleide se refere é a produção em grande escala das peças se comparada com outros tipos de produções artesanais. Essa referência é, por exemplo, a média de 600 peças da “primeira queima” realizada todos os dias, mas que em contrapartida são peças diferentes e com grande margem de variações. Sua justificativa é que as peças em série são mais fáceis de vender por custarem menos para o consumidor, diferente das peças unitárias que tendem a ter valor mais elevado e atender a um mercado mais restrito.

A *produção em série* ou em massa, que ganhou destaque já no século XX com o fordismo, era uma forma organizacional da produção. Ela tinha como objetivo priorizar uma produção de produtos semelhantes ou com pouca variação; trabalho padronizado, em grande quantidade, com baixa qualidade e baixo custo. Trabalho padronizado que, entre outros fatores, caracterizava um novo modo de produção — o capitalista (TENÓRIO, 2011). Contudo, o que se tem na Cerâmica Serra da Capivara é uma infinidade de produtos. Como exemplo, existem 50 tipos de modelos de xícara, que variam ainda na cor ou combinação de cores, além de modelos de prato, caneca, vaso, abajur, açucareiro, copo, cumbuca etc. Todos

esses produtos, como observado na descrição do processo de produção, seguem etapas que possuem variações a depender da peça. Ou seja, a oficina segue etapas rígidas — “modelagem”, “primeira queima”, “esmaltação”, “segunda queima” —, com processos maleáveis que dão origem a diferentes peças de cerâmica.

Como existe uma grande variedade de peças, o que gera uma grande quantidade de pedidos diferentes, estocá-las não é uma possibilidade. Marcos entende que produzir peças em uma quantidade maior do que os pedidos agilizaria a entrega de novos pedidos uma vez que as peças estariam semiprontas — na forma de “biscoitos”, mas isso não é possível devido à quantidade de encomendas, à variedade de peças nos pedidos e, principalmente, aos prazos de entrega.

O setor de produção entende que uma grande quantidade de modelos não permite que a oficina estoque produtos, pois os pedidos acabam sendo muito variados. De outro modo, a administração entende que não é possível retirar alguns modelos de produção porque há sempre pedidos, por exemplo, da primeira linha de produtos da Cerâmica, que recebe encomendas para reposição de conjuntos dos clientes. Por conta disso é que os galpões da oficina estão repletos de moldes à espera de um pedido. Eles não conseguem, como mencionado, estocar peças devido ao custo gerado para além das peças já encomendadas — queimar um forno na “primeira queima” com menos do que 300 peças significa um gasto excessivo de gás GLP, acarretando também o aumento do valor das peças. O que na realidade acontece é que a cerâmica não possui uma reserva de produtos, mas um estoque de modelos.

Na questão da quantidade e qualidade, existe na Cerâmica uma grande quantidade de peças produzidas e que são referenciadas também pela qualidade. São mais de seis mil peças produzidas mensalmente, sem contabilizar as defeituosas. Mesmo a capacidade da produção da oficina sendo de dez mil — fator atribuído à estrutura —, Girleide afirma que não é possível chegar a esse número, pois a cerâmica requer uma linha de produção muito longa e o aumento da quantidade de peças exigiria um número maior de pessoas e, conseqüentemente, um custo mais elevado com a folha de pagamento. Essa cautela na quantidade de peças

produzidas está relacionada também aos altos custos de manutenção de um projeto com restrições à exploração do meio ambiente — que exige fiscalização, manutenção e materiais não disponíveis na região, como o gás GLP.

A qualidade também foi tema de conversas com os ceramistas. Todos os ceramistas são unânimes em afirmar sobre a qualidade das peças que produzem. Os ceramistas mais antigos na oficina afirmam ainda que a mudança mais significativa nas peças é também relacionada à qualidade. Com as adaptações feitas na forma de produzir, elas se tornaram mais leves e mudaram sua estética com o passar dos anos. A qualidade também é citada na explicação do porquê se produzem peças sem as pinturas rupestres, ou seja, fora dos modelos da oficina. As solicitações de peças sem as pinturas são aleatórias e, por isso, não compõem normalmente o quadro de demandas da oficina, mas elas ocorrem porque os clientes buscam nas peças de cerâmica sua qualidade.

Os dois aspectos — quali e quanti — da produção estão presentes e são característicos da oficina de cerâmica. O volume de trabalho diário e de encomendas que a oficina produz corrobora com a ideia de que produzir uma grande quantidade mantendo a qualidade talvez seja o que torne a Cerâmica tão destacada no mercado de vendas. Da mesma forma, as exigências de sua matéria-prima para evitar a perda de um dia de trabalho, o que acarreta um enorme prejuízo devido à grande quantidade de peças produzidas, faz com que a oficina tenha uma forma peculiar de produzir, dando origem a um produto igualmente diferenciado.

Até aqui, mapeei aspectos e relações pontuais que têm constituído o universo de produção das peças. Aspectos ligados ao espaço estruturado, às mudanças técnicas e produtivas, às relações de trabalho e à quantidade e qualidade das peças produzidas. Todavia, para completar este mapeamento, falta conversar sobre o aspecto mais fundamental: a forma de produzir com etapas rígidas e processos maleáveis que dão origem a diferentes tipos de peças de cerâmica.

Pelo que me foi relatado, a ideia e o formato das peças nunca mudaram. Como tenho tentado demonstrar, o que tem mudado, segundo os ceramistas, é a qualidade das peças e a

forma de produzir com uma matéria-prima que tem suas próprias exigências. E não foi à toa que houve vários testes para se obter o barro certo para as peças. O barro, como matéria-prima principal, é o condutor na forma de produzir. É ele quem diz o que deve ser feito. Os ceramistas, por sua vez, seguem essas orientações tentando dominá-lo por todo o processo.

É importante lembrar que o objetivo, neste momento do exercício, é entender como são *gestadas* as peças, ou melhor, como, ao longo do processo de produção, já se apontam os *regimes de valor* e as *políticas de conhecimento* (APPADURAI, 2008) que serão posteriormente analisados no Capítulo 3. Em suma, nesse caso, a matéria promove um modo de produção que, aliado a uma cadeia produtiva particular, permite que as peças tenham uma materialidade propositalmente produzida, principalmente se forem consideradas nos *regimes* de arte e artesanal.

As exigências impostas pela mistura dos dois barros usados pela oficina começam logo no “beneficiamento” e seguem para as próximas fases. Seguir essas exigências significa se precaver de problemas nas peças nas etapas seguintes e evitar o prejuízo de um dia de trabalho perdido.

Como já expliquei, as peças de Cerâmica Serra da Capivara são forjadas na forma pura do barro, o que significa que elas são somente a mistura equilibrada dos dois tipos de barro usados pela oficina. Os barros retirados para toda a produção anual são retirados de “barreiros” no período mais seco do ano, no segundo semestre, e é necessário que estejam em um ponto adequado de umidade. Existe aqui uma ambiguidade. Chover nos primeiros meses do ano significa água para os animais e moradores, significa vida para a caatinga e irrigação para as roças. Porém, chover demais significa que o “barreiro” acumula bastante água e isso afeta o barro que será retirado somente no período mais seco para a produção. Chover demais significa a felicidade dos moradores da região, incluindo ceramistas, ao mesmo tempo em que pode denotar uma possível mudança nos processos de produção das peças devido à umidade do barro.

O “beneficiamento” é uma etapa primordial na produção, pois é nesse momento que o barro passa por um processo de refinamento, ou seja, os barros são limpos, granulados e homogeneizados. Se observarmos bem, do “beneficiamento” até o momento da “golda” ser depositada nas fôrmas de gesso, há a limpeza do barro através da peneira, pois é fundamental que a argila esteja sem pedaços de material orgânico, caso contrário, o material estoura a peça. Os dois barros são cuidadosamente misturados para que excessos de água ou mesmo dos barros não desandem a produção futuramente. Produzir uma argila muito aguada ou muito grossa pode atrasar a secagem nas fôrmas de gesso, por isso o processo de mistura e rodízio das águas e barro tem que ser prudente.

Posteriormente, na etapa de “modelagem” das peças, o cuidado com a umidade do barro continua. Só se trabalha com as peças após a “modelagem” nos tornos, fôrmas ou na aplicação das alças, se estiverem devidamente úmidas. Pouco mais ou pouco menos que isso é certeza de que a peça não resistirá a todo o processo. Por isso se faz necessário o uso, por exemplo, da esponja para umedecer peças que estejam menos úmidas, ou seja, com o barro mais duro. Do mesmo modo, acontece com o barro homogeneizado na “maromba” — um barro mais úmido não servirá para peças grandes, pois ele desmoronará na hora de levantar a peça.

Tanto na “benfeitoria” quanto na etapa de “modelagem”, há a atenção para a umidade do clima e da temperatura no dia. Em dias chuvosos ou mais frios, com médias de 26° a 32°, a produção tende a ficar mais lenta, pois a argila não seca tão rapidamente. Em dias mais quentes, com médias de 36° a 39°, com alerta de baixa umidade e ventos fortes que podem chegar a 20 km/h, é preciso estar atento à secagem muito rápida das peças. Isso significava que no dia a dia se, por um lado, conversávamos alegres pela chegada da chuva, por outro, os ceramistas deviam estar atentos ou deixando suas mesas rapidamente para pegar as peças que estavam expostas ao ar livre sempre que ameaçava chover novamente ou quando um redemoinho de vento passava.

O que acontece durante essas duas primeiras etapas é a tentativa de domínio do barro. Há, nesse momento, o controle da exposição do barro ao sol, ao vento, às altas temperaturas e mesmo ao excesso de água. Se o barro tende a perder água com as altas temperaturas, por estar exposto ao vento ou por ter sido deixado fora do plástico, os processos vão em direção a evitar essa perda. Por isso, o plástico, as mãos molhadas, a esponja úmida e as fôrmas de gesso — que possuem um limite para a sucção da água — tornam-se aliados, enquanto o tempo, o clima, o vento e a prateleira de madeira são, por vezes, inimigos que devem ser controlados.

O que estabelece os limites do domínio e das relações entre matérias e o meio ambiente é o trabalho manual diário. É através dos sentidos do tato e da visão que os ceramistas sabem quando ainda é possível fazer o “acabamento” das peças ou quando ela está seca o suficiente para ir para a “primeira queima”. E é através de um trabalho de percepção das cores e do som após a “primeira queima” que se sabe quais peças seguirão para as próximas etapas. Tudo isso embasado na experiência e nos conhecimentos adquiridos diariamente na lida com o barro e com os outros ceramistas. Em síntese, as condições de trabalho e de produção são estabelecidas pela experiência do ceramista, a matéria-prima e as condições ambientais. Arrisco afirmar que a produção nada mais é do que a tentativa diária de domínio da natureza pela cultura, isto é, o domínio do barro por meio do trabalho manual.

Por fim, e para ajudar a recapitular o que foi exposto até aqui, acrescento um esquema visual como uma forma de entender o sistema de produção promovido pela cerâmica. Apresento outra perspectiva, uma perspectiva visual, que agrega ainda um último fator: a não linearidade da produção. Para isso, trago novamente a Figura 3 editada na página a seguir.

Na Figura 7 (pag. 165), o barro segue um movimento que denota no mínimo circularidade. Começa pelo setor de “beneficiamento”. Nele, o barro é movido ou movimentado de trás para frente, das manilhas menores para as maiores, de um ambiente fechado para o ar livre. Depois, no “acabamento” das peças, esse barro agora em formato de peça está presente nos três setores de “acabamento”, nos pontos onde se localizam os

“torneiros” e, dependendo da peça, no setor de alças. As peças prontas são, em maioria, expostas ao sol ou alocadas dentro das salas/depósitos. Quando secas, retornam para dentro do galpão seguindo para o forno da “primeira queima” e, em seguida, para o setor de “esmaltação”, onde são “lixadas”, “esmaltadas”, distribuídas pelos ceramistas do setor e, por fim, queimadas pela segunda vez. Tudo isso promovendo, como mencionado, uma certa circularidade na produção, tanto das peças como dos ceramistas. Essa visualidade permite uma quebra na ideia de linearidade da produção, ou, como alguns autores se referem, da ideia de linha de produção ou do esquema de montagem em que o trabalho é levado até o trabalhador (ANTUNES, 1995; TENÓRIO, 2011). Isto é, ampliam-se o espaço e a forma de se lidar com ele e com o trabalho.

O artesanal

Todos os fatores e aspectos aqui descritos são uma tentativa de compilar as relações e as estratégias de produção estabelecidas na oficina de cerâmica e pela administração da microempresa. A tentativa de dar conta desse universo apresenta um contexto particular das peças da Cerâmica Serra da Capivara que, do ponto de vista conceitual, levanta dúvidas quanto ao tipo de produção que estão realizando. Até aqui, do que tenho certeza é que, de um lado a forma de organização enquanto microempresa atende às exigências trabalhistas e de mercado, por outro, o trabalho na oficina se organiza em torno das exigências do barro.

Demonstrei que a forma de organização da produção da oficina inclui relações diferenciadas dentro da oficina, ao mesmo tempo em que está aliada a uma forma de produzir específica. Um resumo do que essa aliança mostra pode ser apresentado da seguinte forma:

- Mudanças técnicas e de produção que tiveram como consequência uma melhoria no próprio trabalho, nas relações de trabalho e na qualidade das peças;
- Os ceramistas são trabalhadores assalariados, vendem sua força de trabalho, mas não estão alienados em relação à forma de produzir e às peças em si;
- Há uma participação limitada dos ceramistas na criação das peças;
- Os ceramistas não participam das decisões no que diz respeito à Cerâmica;
- As tomadas de decisão cabem aos donos que participam ativamente da produção e administração;
- Há uma grande quantidade de peças produzidas, procurando-se manter a qualidade;
- A produção acontece com etapas estabelecidas e processos maleáveis que produzem peças diversificadas devido ao trabalho manual;
- A matéria-prima das peças, o barro, exige um ritmo e uma forma de trabalho específica da matéria;
- Há, durante todo o processo, o reaproveitamento do barro bem como das peças;

- A produção depende da experiência, dos conhecimentos e das habilidades dos ceramistas;
- Tais habilidades são aproveitadas em momentos de “força tarefa”, o que estimula os ceramistas a circularem no espaço da oficina e, conseqüentemente, adquirirão conhecimentos gerais sobre a produção;
- Alguns instrumentos de trabalho são produzidos pelos próprios ceramistas; e
- Apesar do uso de alguns instrumentos, o trabalho manual predomina.

O que esses fatores mostram é que há uma tentativa de equilíbrio entre o que conceitualmente se entende como fabril e artesanal.

Historicamente, o conceito de artesanal/artesanato surgiu em oposição ao que é industrial. Se antes da Revolução Industrial, a produção de mercadorias se dava majoritariamente pelo trabalho manual de detentores de saberes — conhecidos no período colonial brasileiro como mestres de ofícios —, após a Revolução, houve a gradativa substituição dos trabalhos feitos pelas mãos dos mestres e de seus auxiliares por trabalhos feitos pelas máquinas. Nesse período, o desenvolvimento do capitalismo e a divisão social e especialização do trabalho promoveu algumas cisões. Houve a separação do trabalho intelectual e manual — dois aspectos que antes estavam integrados ao tipo de trabalho até então existente, o trabalho artesanal; e a divisão entre o trabalhador operário e os trabalhadores das artes e ofícios.¹⁷ Isso também ressaltou uma divisão entre classes, em que os operários e trabalhadores das artes e ofícios pertenciam a uma classe social oposta à

¹⁷ Eduardo Barroso Neto (s/d) aponta que a diferença do trabalho manual para o artesanal está no trabalho repetitivo, do primeiro, e na necessidade de criatividade e capacidade artística, do segundo. Nesse sentido, a socióloga Ana Beatriz Sereira (2009) conclui que “todo artesanato é um trabalho manual, porém nem toda atividade manual pode ser considerada artesanato” (p. 32), a distinção está na dimensão cultural popular e tradicional presente no artesanato. Como ainda chama atenção Sereira (2009), a distinção entre trabalho manual e artesanal é complexa e, por isso, o que podemos deduzir dessa discussão é que a fronteira entre o que é trabalho manual e artesanato se mostra pouco visível, principalmente, diante da grande diversidade de tipos de artesanato. No entanto, mesmo com uma fronteira pouco nítida, um ponto é crucial: os saberes e conhecimentos que estão presentes e são determinantes nesse tipo de produção.

dominante, além de uma distinção no próprio segmento social devido à posição que ocupavam na organização do trabalho (PORTO ALEGRE, 1988, 1994).

Como melhor observa a antropóloga Sylvia Porto Alegre (1994), as relações internas do trabalho artesanal mantiveram sua estrutura desde o período colonial, o que inclui os processos e técnicas de concepção dos objetos e a forma de transmissão do aprendizado nas relações entre mestre e aprendizes. A autora afirma que o que mudou foram as relações externas, isto é, as relações com o mercado de trabalho, principalmente no que diz respeito à posição social do artesão. Assim, apesar das distinções promovidas pelas transformações no mercado de trabalho, o artesanato se distinguiu do trabalho manual do operário, mas não desapareceu do contexto de atividades produtivas. Ele sempre esteve na categoria de trabalho manual, ou seja, do trabalho feito, sobretudo, pelas mãos, com a possibilidade de auxílio de alguns instrumentos e ligado ainda à ideia de conhecimentos específicos sobre determinadas artes, porém, diferenciando-se do trabalho manual repetitivo que ocorre nas linhas de produção.¹⁸

Esse entendimento do trabalho artesanal e, conseqüentemente, do artesanato como produto de um processo de criação manual originário de saberes específicos, foi uma herança do período colonial brasileiro que perdura até os dias atuais e que deu origem ao artesanato tradicional. O artesanato hoje é um setor do mercado produtivo que tem suas especificidades enquanto produto quando comparado aos produtos industriais. Como define Ana Beatriz Seraire (2009), o artesanato, incluindo a atividade cerâmica, é

(...) toda atividade na qual se transforma matéria-prima natural em produto, prioritariamente de forma manual, executada em ambiente doméstico ou em pequenas oficinas, postos de trabalho ou centros associativos, utilizando técnicas e meios (máquinas e ferramentas) de natureza rudimentar e tradicional, que não venham a abortar a criatividade e a habilidade individual e que o sujeito produtor participe, diretamente, de todas ou quase todas as fases da confecção do produto. (p. 32-33)

¹⁸ No período de ascensão do capitalismo, surge a distinção entre as classes de artesãos/mestres e artistas. Os artistas buscavam nesse período se apartar da classe trabalhadora influenciados pelas ideias renascentistas (PORTO ALEGRE, 1988, 1994).

Assim, o artesanato é um objeto fruto de uma arte executada principalmente com as mãos, com auxílio de poucos instrumentos e em pequenos espaços. Ele tem em sua formação razões coletivas ou individuais, surge de uma herança ancestral, de uma identidade cultural, da memória, do tempo, do espaço, das cosmologias ou de afetos. É o que define, por exemplo, as cerâmicas artesanais mexicanas apresentadas nos trabalhos de Vanessa Freitag (2015) e Danielle Araújo (2014), ou ainda, as cerâmicas indígenas, tais como as bonecas karajás *ritxoko* que são hoje patrimônio nacional dada sua importância identitária para esse grupo indígena.

A definição de artesanato tradicional está, assim, na conjunção de saberes herdados, ligados a uma história e aos modos de vida situados fora de um sistema cultural dominante. É realizado em sua maioria por uma camada específica da sociedade, com iniciação em núcleos artesanais, que podem ser tanto de familiares como de vizinhos, em pequenos espaços e com os fazeres apreendidos e aplicados pelo artesão.

O cientista social Rainer Brito (2015), ao fazer um estudo de tecnologia comparada na construção de violas, cunhou um termo que pode ajudar a elucidar algumas questões neste exercício. O seu lócus de estudo se deu no que ele delimitou como uma *fabril-artesania* — a *fabril-artesania Viola Xadrez* —, que é uma oficina de produção de viola pertencente a dois irmãos herdeiros da técnica do pai. O autor buscava o regime material-funcionalista da oficina, mas se deparou com uma forma peculiar de regime. Cada *série objetiva material* — cada viola — não tinha em seu projeto o objetivo de tornar-se uma forma homogênea — o que ele chamou de viola arquetípica. E isso acontecia porque cada *série objetiva material* passava por uma adequação no processo de produção de acordo com o modelo e a matéria-prima. Essa irregularidade, que segue o sentido contrário da padronização, podia ser entendida como uma descontinuidade de cada *série*. Nesse sentido, é importante dizer que as violas eram criadas a partir de uma memória da forma de produzir e não como uma forma nova de criação. Assim, mesmo com essa descontinuidade/despadronização de cada *série objetiva material*, a produção era finalizada com um conjunto de produtos em séries — Série Ouro, Série

Especial, Série Prata e Série Bronze. Aqui, a ideia de série não seguia no caminho de série como conjunto de coisas homogêneas, mas como objetos aproximados e, por isso, nunca exatamente iguais.

Diante disso, a conclusão do autor no que diz respeito a uma descrição da forma de produzir uma viola nessa oficina não era possível por linhas teóricas — regime industrial, regime artesanal. A *Viola Xadrez* apresentava um funcionamento complexo e contraintuitivo — como ele coloca “há diversos aspectos de construção e manutenção que não se equiparavam” (p. 28) —, e isso o levou a uma aproximação de termos e reconceitualizações. O diálogo entre os termos-conceitos — industrial, manufatura, luteria — aparecem ora ajustados, ora não, no contexto da oficina de viola. E foi desse ajustamento/desajustamento que o autor inferiu que a *Viola Xadrez* é “algo originalmente fabril sendo artesanal e vice-versa” (p. 43).

A realidade com que se deparou Brito (2015) mostra que, em determinados contextos, a ideia de artesanal se confunde com a de fabril. O autor deu pistas concretas de um regime que se torna único em realidades em que o artesanato como bem cultural tem se tornado bem de consumo diante das exigências de sobrevivência ao mercado. Ou melhor, mesmo estando presente nesses contextos, a ideia do artesanal, seus espaços e alguns aspectos da forma produção se adaptam para se manterem ativos em um mercado de vendas.

A Cerâmica Artesanal Serra da Capivara não é fábrica, como bem me chamaram atenção algumas vezes, mas também não é cooperativa, como se idealizou no início da oficina ou como alguns turistas imaginavam que era o espaço. A Cerâmica Artesanal Serra da Capivara é uma microempresa de produtos artesanais. Ela poderia ser entendida como uma *fabril-artesania*, mas a sua definição e razão social a definem como artesanal. Assim sendo, o contexto mostra um outro conceito de artesanal, distante principalmente de um artesanato tradicional.

Em realidade, é claro que não existe uma fórmula para o entendimento do que é artesanal. Como chama atenção Gomes Lima (s/d), depois da divisão histórica entre trabalho

manual e trabalho mecânico, o entendimento do que é artesanal tem cada vez mais dividido essa categoria, que pode tanto confundir como definir de forma mais precisa cada tipo de artesanato. Assim, o que de fato vai definir o artesanato é o seu contexto. A Cerâmica define o seu produto mais próximo da forma de produzir do que da própria organização dessa forma de produzir, ou seja, ela a define como artesanal. Ser artesanal significa ter um produto preparado predominantemente pelas habilidades das mãos. Nesse sentido, outros elementos ajudam a entender essa definição: um produto realizado a partir de conhecimentos determinantes na produção, a qual é limitada pelo barro, pela temperatura e pelo clima.

Como coloca Vera de Vives (1983), o trabalho artesanal não se resume somente as experiências transmitidas oral e geracionalmente, mas abrange também a presença de fatores contemporâneos que têm exigido uma nova roupagem do trabalho artesanal e exigido, igualmente, um novo entendimento dos objetos fruto desse trabalho. O artesanato é entendido no contexto deste exercício na mesma direção de Maria Rosilene Barbosa Alvim (1983). Ele é uma forma de produção em que os trabalhadores desenvolvem uma relação com os objetos, em que a aprendizagem ocorre na relação com o trabalho e os trabalhadores são importantes tanto no processo produtivo quanto na construção do objeto. O resultado é um artesanato que tem motivos econômicos e culturais.

Como mencionei acima, as peças de cerâmica são um produto artesanal. E utilizo o termo produto para lembrar que as peças de cerâmica são intencionalmente produzidas para o consumo e circulação em um mercado de vendas. O termo produto aqui denota a ideia de peças como mercadoria, aquilo que será vendido, consumido. E a intenção é clara quanto às peças de cerâmicas. Elas foram criadas para serem produzidas na região da Serra da Capivara e para serem comercializadas como promoção do Parque Nacional. Assim, novamente, mesmo falando de um objeto feito a partir de um trabalho manual e intuitivo, a medida entre os conhecimentos herdados e os aspectos culturais e sociais presentes nas peças se dá de forma diferente do artesanato classificado como tradicional que, nesse sentido, como chama atenção José Silveira D'Ávila (1983), tem uma concepção romântica e que encobre ou

idealiza as realidades dos contextos de produção de objetos artesanais. Os conhecimentos, saberes e práticas são adquiridos no dia a dia da oficina e direcionados por um começo e objetivos de produção que são demarcados pelo fator econômico.

Talvez possamos falar aqui de tradição no sentido dado por Vera de Vives (1983), que define o tradicional como

(...) expressão de uma experiência peculiar a dado grupo humano, coletivamente aceita e reconhecida. Tal expressão poderá contar, ou não, com muitos anos de presença. A cristalização dessa aceitação poderá ser rápida – até súbita – e a tradição estará formada, pois, modernamente, é mais o consenso do que o tempo que faz a tradição (p. 133-134).

É, assim, uma questão de reconhecimento, de aceitação. Talvez por isso entendo que se há uma tradição surgindo é pelo caminho de uma *tradição inventada*. A *tradição inventada* do historiador Eric Hobsbawn (1997) é aquela que tem como ponto de partida um passado histórico em que as práticas sociais são formalizadas e ritualizadas. Assim, a *tradição inventada* inclui tradições construídas e formalmente institucionalizadas e aquelas que são difíceis de localizar no tempo. Elas dizem respeito às práticas sociais arraigadas na sociedade, mas que reagem ativamente frente a fatores contemporâneos. As peças de cerâmica, apesar de seu passado recente, e por terem sido criadas e produzidas por um fio de velhos hábitos de produção com o barro na região, se adequaram a novos modelos de produção. Essa produção criou um objeto que está vinculado a uma região, gera nos ceramistas um sentimento de reconhecimento, identificação e pertencimento a um lugar e carrega um conhecimento local, científico e histórico com as pinturas em seus corpos, ou seja, surge a partir das suas relações. Dessa forma, e sem desconsiderar um aspecto romântico desse tema, se está surgindo uma tradição, só saberemos mais para frente na história.

No que diz respeito ao próprio objeto, diferentemente de algumas produções industriais, como objetos domésticos de plástico, objetos produzidos com o barro queimado tendem a ter maior durabilidade. Apesar de serem mais frágeis quanto a possíveis quebras ou

a sofrerem danos nos objetos de barro, conta-se com a qualidade. Também é possível pensar que objetos de barro artesanais tendem a causar menor impacto ao meio ambiente, uma vez que o volume de produção tende a ser menor do que uma produção industrial, ou porque buscam ter uma relação mais consciente com o meio ambiente, como é o caso da Cerâmica Serra da Capivara. Esses dois fatores podem definir uma relação diferente quanto à produção de objetos. Se por um lado a produção industrial tende a fornecer produtos que têm uma vida efêmera ou que são facilmente substituídos e, por isso, descartáveis; por outro, a produção artesanal tende a produzir objetos que carregam uma subjetividade — seja pela forma de produzir ou na sua circulação — que colocam tais objetos em uma posição mais duradoura, sobretudo, pelos conhecimentos e valores que carregam e pela afetividade gerada. E isso acontece não só pela subjetividade, mas pela qualidade do material, que, na percepção de Albério, acrescenta algo mais às peças: “elas são como um vinho, quanto mais velha, maior valor”.

Por fim, um último ponto pode ajudar a esclarecer como o artesanal é pensado nesse contexto. Mesmo que a forma de produzir da oficina de cerâmica possa ser confundida com uma manufatura no modelo de Karl Marx (2011b), arrisco afirmar que ela consiste muito mais em uma forma permanente de produzir. A manufatura é aquela que, tendo base na produção artesanal, se apresenta por uma cooperação fundamentada na divisão do trabalho que permite, desse modo, uma autonomia no trabalho em relação ao capital. Para Marx, a manufatura consistiria, assim, em uma **transição** para um regime de produção fabril. Segundo o autor, ela surge no momento em que as atividades artesanais esbarram no avanço do capital no mercado, principalmente devido ao barateamento da força de trabalho e dos produtos. Esse tipo de produção reúne trabalhadores independentes em um mesmo local ou compra de mercadorias de um trabalhador individual que a produz em um ambiente domiciliar. O regime gera divisão de trabalho, introdução da maquinaria — mesmo que de pouco uso — e a limitação da produção de mais-valia devido a uma autonomia criada pela habilidade artesanal. O autor entende que a manufatura é a “reprodução do artesanato com base na maquinaria [que]

constitui apenas a transição para a produção fabril” (p. 648). E esse parece não ser o caso da Cerâmica Serra da Capivara. O destaque fica para a **transição** apontada pelo autor.

Alguns fatores ajudam a entender que o intuito não é avançar para o que Marx consideraria como um próximo estágio de produção. Tais fatores são: o predominante trabalho manual e o uso de matéria-prima natural com três tipos de argila, as mudanças sofridas no decorrer dos anos nas técnicas e na forma de produzir, a introdução de pouca maquinaria como, por exemplo, o torno elétrico e a “maromba” e, principalmente, a abertura inicial do mercado para peças artesanais e da continuidade de uma bem-sucedida relação com esse mercado através da definição de artesanal. Por esses fatores, a Cerâmica rejeita em partes aspectos ligados a um regime de produção fabril, mesmo quando há possibilidades de avançar. Exemplo disso é também a possibilidade de aumentar a produção ou mudar a forma como se fazem as alças das peças. Os aspectos ligados ao fabril ficam restritos à organização do trabalho. O que acontece é uma adequação. Adequa-se às exigências do mercado e do capital mantendo-se uma produção artesanal, local e com moradores da região.

Uma outra possibilidade seria compreender a Cerâmica por meio do que se tem convencionalmente chamado de produção flexível, modelo que respondeu, após a década de 70, às mudanças ocorridas nos modos de produção mundial. Contudo, entendo que ainda estamos falando de uma produção que, dentre outras características, não tem base tecnológica, com produção em grande escala — se comparado a produções artesanais — e com possibilidades restritas de estocagem (ANTUNES, 1995; TENÓRIO, 2011).¹⁹

Em outros termos, entendo que o regime presente na Cerâmica não consiste em uma transição e, sim, em um regime próprio de produção que tem sua origem nas respostas a

¹⁹ Ricardo Antunes (1995) faz uma longa discussão sobre as mudanças mundiais ocorridas no mundo do trabalho devido a uma nova roupagem da estrutura produtiva. Ele demonstra que foram várias as críticas ao modo de produção flexível que se criava a partir destas mudanças. As críticas demonstravam que a especialização flexível nada mais é que um momento de crise do fordismo em processo de transformação para o toyotismo. Já Fernando Tenório (2011) entende que o pós-fordismo é um *continuum* do fordismo. Como o intuito não é aprofundar e questionar os pontos de vistas dos quais partem os autores e, sim, caracterizar o que se observa na forma de produzir da cerâmica, entendo que para o contexto aqui exibido não haja nem descontinuidades e nem continuidades, mas uma forma própria de produção.

fatores contemporâneos, como observa Rainer Brito (2015). Ou seja, é uma adequação às exigências do mercado — demanda e oferta, produção das mercadorias artesanais, legislação trabalhista ou “mercado agressivo” ao qual se refere Girleide.

Desse modo, mesmo com sua definição de artesanal, a Cerâmica Serra da Capivara não se encontra fora de um modo racionalizado da produção capitalista. Entendo que a cerâmica inevitavelmente se encontra, em tese, no que Robert Henry Srour (1978) entendeu como modo de produção capitalista:

(...) [a presença de uma classe trabalhadora que] vende sua força de trabalho a uma classe de não trabalhadores diretos, donos de meios de produção e interessados na autovalorização de seu capital mediante um processo generalizado de produção de mercadorias, ou seja, de geração de mais-valia que é apropriado de forma privada (p. 491).

Em suma, a Cerâmica Artesanal Serra da Capivara define seu contexto pela sua forma de produzir. Uma forma de produzir que é essencialmente manual, como sempre foi observado pelos ceramistas. Mas é importante destacar que na forma de organização da produção e do trabalho e, conseqüentemente, nas relações, predomina uma racionalidade presente em contextos fabris. O que acontece na Cerâmica é um caminho complexo quando a tentativa é de definir tal ou qual regime de produção. Isso gera uma forma particular de funcionamento da oficina, consequência da forma de produção somada à organização do trabalho. A Cerâmica tem um sistema de produção próprio que surge da exigência dos modelos das peças, da matéria-prima e do mercado. Entendo que ele é, principalmente, uma adequação ao que Girleide chama de “mercado agressivo”, aquele que exige simultaneamente qualidade, bons preços e bom atendimento. Em outras palavras, no contexto da oficina, estabelece-se um modelo de produção próprio que une racionalidade e capacidade humana e que se resume ao que eles definem como artesanal e, nesse caso, levando em consideração somente a forma de produzir e o resultado com as peças. Tal definição leva ao que considero um dos primeiros *regimes de valor* das peças.

Regimes de valor

A longa descrição apresentada neste capítulo sobre a forma e organização da produção foi uma tentativa de demonstrar, como explica Arjun Appadurai (2008), que um objeto pode adquirir conhecimentos já na produção, ou melhor, pode alcançar um mínimo de *biografia* no momento em que é produzido. No contexto da Cerâmica, isso é evidente pelas práticas cotidianas na oficina que concebem e reforçam as *políticas de conhecimentos* que, enquanto enunciados, acompanham as peças. São esses enunciados, em forma de *políticas de conhecimentos gestados* na produção, que encaminham para a identificação dos *regimes de valor* gerado sobre as peças — uma mercadoria que tem um *regime* artesanal que também conversa com a ideia de arte.

Como a própria razão social indica, a Cerâmica Artesanal Serra da Capivara destaca que seu regime de produção predominante é o artesanal, além de possuir razões ecológicas e econômicas para existir. Nessa produção, resumidamente, as peças seguem etapas rígidas — “modelagem”, “primeira queima”, “esmaltação”, “segunda queima”; com processos maleáveis — a depender da peça, do barro, do clima e da temperatura; e para produzir diferentes tipos de peças — em tamanho, cor e formato. Ela é uma produção sustentável por usar uma matéria natural renovável com o mínimo de agressão ao meio ambiente e alinhada à preservação do Parque, uma vez que tem lugares e tempo específicos de retirada do barro e faz uso de gás GLP. As peças são produtos que têm as referências da região e dos próprios ceramistas, seja pela reprodução das pinturas rupestres ou pelos poucos momentos de criação. Por fim, é uma produção em que o trabalho das mãos é que modela as peças, mesmo que ela tenha início nas fôrmas.

A afirmação dos funcionários da cerâmica de que o trabalho manual “humaniza” as peças é válido não só para as peças, mas também para o ceramista, principalmente quando o que conta é sua experiência e capacidade — habilidade, agilidade e delicadeza — no trabalho com o barro. Ou seja, pelos termos apontados acima, a Cerâmica está localizada como atividade produtiva fruto do patrimônio mundial e do intuito de geração de renda, por estar, ao

longo de sua história, buscando desenvolver o que eles entendem como produção artesanal que tem como base ainda um projeto socioambiental, de promoção social e de sustentabilidade ao buscar preservar o meio ambiente.

Os enunciados — artesanal, projeto socioambiental, de promoção social e de sustentabilidade — são o que Appadurai (2008) chamou de *mitologias*. São histórias, conhecimentos ou informações criadas a partir do distanciamento entre produtores, consumidores e comerciantes e que ajudam as *políticas de conhecimentos*. Desse modo, as *mitologias* giram em torno tanto daquelas criadas por consumidores — e daí a variação entre definir as peças enquanto arte ou artesanato — quanto *mitologias* criadas pelos próprios produtores que, mesmo não lidando diretamente com a lógica de mercado, reforçam os enunciados sobre as peças. A criação dessas mitologias geradas pelas discontinuidades de conhecimentos permite ainda que o fetichismo nas peças assuma diferentes facetas e, assim, as peças tomem outras *rotas*, percorram *desvios* ou gerem *demandas*.

Como é possível imaginar, ser artesanal para a Cerâmica corresponde não só a uma forma de produzir, mas também a uma forma de organizar a produção. Uma estratégia para se manter em um mercado que, como mencionado, foi um das justificativas de abertura para vendas em lojas de alto padrão. Assim, é possível ainda entender que as *políticas de conhecimentos* nesse caso são pensadas por demandas internas e externas, ou melhor, são pensadas tanto para os objetivos iniciais do projeto de valorização das pessoas e do Parque Nacional, como também para o mercado e o público consumidor por meio de uma preocupação estética das peças.

A produção e criação de objetos artesanais são atividades produtivas de raízes antigas na sociedade, mas que também têm acompanhado as mudanças sociais. As mudanças têm gerado um misto de regimes de produção presentes na sua forma de produzir e de organizar sua produção. Essas condições para criação e produção têm levado os contextos a definirem sua própria ideia de artesanal. E, nesse sentido, a Cerâmica não é um trabalho marginal e isolado, como é possível observar nos contextos de produção de viola descrito por Rainer

Brito (2015), no artesanato cerâmica do Poty Velho em Teresina-PI discutido por Ana Beatriz Sereira (2009) e nos *artesanatos de designer* apontados por Aline Sapiezinskas (2012). A Cerâmica mostra que amarrar sua forma de produção ao mercado de vendas é uma estratégia de sobrevivência enquanto empreendimento.

O que demonstrei até aqui é que esse momento que defino como *gestação* das peças é o período no qual as inúmeras práticas cotidianas na oficina de cerâmica dão origem a diferentes tipos de conhecimento que acompanham as peças. Esse processo de produção, criação e reforço desses conhecimentos são as *políticas de conhecimento* — conceito que explico no próximo capítulo — que permitem que as peças entrem em um *regime de valor* enquanto artesanato e adquiram vida. Mesmo tendo focado neste capítulo em um *regime de valor artesanal*, arrisco dizer que as *políticas de conhecimento* que dão origem às peças elaboram outros *regimes de valor*, como a evidente ideia de mercadoria, que será tratada mais à frente, e *regimes* relacionados aos conhecimentos dos ceramistas, à sua forma de vivência e sobrevivência, simbolizando ao final uma região. Mas isso veremos com mais calma nos próximos capítulos.

CAPÍTULO 3

“Quem vê assim, não imagina por onde ela anda”¹ ou “Quem vê assim, não imagina como gera dinheiro”



As peças de cerâmica produzidas pela oficina são definidas como peças utilitárias e/ou decorativas. Elas são peças em diferentes formatos e tamanhos, mas que possuem características comuns que as fazem ser identificadas como *Cerâmica Serra da Capivara*. Além dos formatos e cores diferentes, elas possuem marca registrada e uma característica específica, uma “identidade” que as distingue de outras cerâmicas: a presença das pinturas rupestres em seus corpos. É sobre essas variações, tamanhos, formatos, motivos e enunciados que me debruço aqui. Irei além das razões estéticas para demonstrar que os desenhos, os formatos e as cores são efeitos culturais do contexto no qual as peças estão inseridas e, a partir disso, demonstrarei finalmente como se estabelecem as relações entre ceramistas, peças e Parque.

O presente momento do exercício etnográfico é, então, de analisar as peças e sua materialidade com aportes teóricos que permitam entender além da visualidade das peças. Para tanto, retomo um momento do capítulo anterior, no qual as peças de cerâmica saem da “segunda queima” e são levadas no carrinho de mão até o setor de “empacotamento”². É nesse setor que as peças de cerâmica passam por mais uma verificação de qualidade. Lá, os funcionários responsáveis selecionam as peças que seguirão para os lojistas e as peças que serão vendidas nas lojas próprias — essas últimas ainda com a divisão entre peças que vão para as prateleiras em geral e as que estarão à venda na prateleira de “Peças naturalmente deformadas”. Nesse momento, depois de toda a *gestação*, as peças de cerâmica adquirem

¹ Frase de Valdeir, em 03 de setembro de 2019, sobre as peças que aparecem na TV. O subtítulo dessa capítulo foi uma frase dita por outro ceramista logo após a fala de Valdeir.

² O setor de “empacotamento” fica ao lado da oficina, junto à loja das peças e administração da Cerâmica.

vida, no sentido dado por Appadurai (2008). Elas se tornam mercadorias, por vezes arte, artesanato ou mesmo *souvenirs* ou *lembrancinhas*. Tais categorizações dependerão das características físicas e dos enunciados que as levarão a uma etapa de vida. É para essas categorizações e seus enunciados construídos a partir da produção que passo agora.

Estabelecendo rotas

O processo e o princípio de produção estabelecem caminhos. Produzir peças a partir de critérios de compradores e, por isso, ter um limite para a criação significa que as peças são criadas já com as suas *rotas* pré-estabelecidas (APPADURAI, 2008.) Mas pode ser que, assim como tudo na vida humana, nem todo caminho traçado seja de fato um caminho seguido. As peças, quando estão prontas, dependem de suas características físicas para seguirem as *rotas* estabelecidas no processo de produção. Dessa forma, continuamos seguindo as peças, até um certo momento, para saber inicialmente para onde são direcionadas.

Retomando alguns pontos deste exercício, já foi dito que as peças possuem grande variedade de tipos. As inúmeras variações das peças que a Cerâmica possui chamam atenção já ao entrar na oficina ou mesmo na loja que fica no complexo da Cerâmica. Um olhar atento à Fotografia 14 (p. 181), ao percorrer as prateleiras da loja da oficina, mostra variações de cores, tamanhos, formas e figuras nas peças da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara. Na fotografia mencionada, não é possível identificar todos os tipos de peças que estão à venda, mas elas estão distribuídas no site da Cerâmica em, pelo menos, vinte e três tipos de peças diferentes.³ Todas essas peças variam ainda de modelo e cor, e isso leva a crer que a sensação passada pela fotografia é de existirem quase incontáveis peças de cerâmica à venda no mercado seja real.

³ No site da Cerâmica há abajures, açucareiros, caixas de presente, canecas, caqueiras, copos, cumbucas, decorações, fruteiros, jarras, luminárias, manteigueiras, molheiras, moringas, painéis, porta-objetos, pratos, saladeiras, tigelão, tigelinhas, travessas, vasos e xícaras. Endereço: <https://www.saoraimundo.com/ceramicacapivara/index.php/category/destaques/>
Acesso em: 29 de abril de 2020.



Fotografia 14 – Peças de cerâmica da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara. Loja da oficina. Fonte: Autora. 12 de fevereiro de 2019

As peças de cerâmica podem ter modelos sugeridos pelos compradores, produzidos pela oficina e/ou orientados pelos ceramistas. Assim, a Cerâmica é procurada para produzir ainda trabalhos de *designers* como, por exemplo, as criações de Cristiane Dias, projetos anuais do Sebrae e da revista Vogue.

Cristiane Dias é autora da linha *Rupestra*, primeira linha da Cerâmica Serra da Capivara vendida pela Tok&Stok. Hoje, a Cerâmica vende a essa loja as linhas *Folha* e *Paleo* criada pelos próprios artesãos e terceiriza a produção das peças da *designer* que não levam o nome Cerâmica Serra da Capivara. O patrocínio da revista Vogue foi uma experiência também de parcerias. Juntaram-se oito *designers* e oito ceramistas da oficina para criarem um número limitado de peças expostas na feira Design Miami/Basel, organizada pela galeria

carioca Mercado Moderno em 2017 no Rio de Janeiro. Já com o Sebrae, realizam trabalhos anuais de exposição, que recentemente deram fruto a uma nova linha chamada *Natureza*. Ela surgiu de uma parceria dos ceramistas com os *designers* Renato Imbroisi e Lui Lo Pumo. A linha é vendida também na loja própria da oficina, exposta normalmente na última prateleira, como na Fotografia 14 (pag. 181), por ter tamanhos maiores.

Além das peças expostas na prateleira da Fotografia 14 (pag. 181), ainda há as que são criações dos ceramistas — geralmente Jozias, Marcos e, principalmente, Antônio — para atender aos pedidos dos clientes de peças exclusivas e/ou personalizadas. Essas peças exclusivas ou personalizadas podem ser, por exemplo, xícaras para formaturas, lembranças para chá de fralda, troféus para competições de capoeira ou futebol ou um conjunto de peças produzido com o nome do cliente, como presenciei na oficina.

A criação de novas peças pelos ceramistas depende do que e para quem estão produzindo. Em casos em que há a parceria de *designers*, o processo de produção ocorre de forma mais dinâmica, pois normalmente os *designers* passam apenas alguns dias na oficina imersos no processo de criação junto aos ceramistas. Mas no caso da criação de peças encomendadas, isto é, quando a demanda de novas peças acompanha exigências de algum comprador, esse processo pode ser mais lento, pois as peças são testadas conforme o modelo e o esmalte — e refeitas quando não aprovadas pelo cliente.

Como há os modelos da própria oficina, os ceramistas possuem uma limitação quanto à criação com o barro. Para além das possibilidades de formatos, a criação pelos ceramistas é limitada às peças de decoração que serão vendidas nas lojas próprias. Como indicado anteriormente, o motivo de não poderem criar sobre peças das linhas da oficina é para evitar maior variação nas peças, o que evita também variações nas encomendas.⁴

⁴ Como apontei, lembro que a explicação também está no grande volume de encomendas para a oficina, o que restringe o tempo para a criação de novas peças. Assim, os ceramistas só criam algo realmente novo quando há algum pedido específico. Os ceramistas que estão à frente das criações por encomenda são os mais experientes, como Jozias, Marcos e, principalmente, Antônio. Apesar disso, se, por um lado, há limitações na criação da oficina, por outro lado, os ceramistas têm liberdade de produzir e criar para si mesmos. Tanto produzem modelos da oficina quanto peças únicas e modelos aleatórios — esses últimos muitas vezes expostos nas estantes da oficina.

No período em que estive no campo, tive a oportunidade de acompanhar uma parte do processo de criação da última coleção da Tok&Stok, a linha *Paleo*. O processo de criação dessa linha, pelo que me foi descrito, já estava em andamento há quase um ano.

Essa última coleção foi criada com base em alguns pré-requisitos enviados pela loja, como tamanho, cor e utilidade. Diante disso, Antônio e Jozias criaram, produziram e enviaram as novas peças para serem avaliadas pela loja. As peças enviadas possuíam algumas variações. Elas eram um conjunto de pratos, xícaras e canecas de cor bege ou verde-claro — diferente da cor mais forte da linha *Folha* —; não eram totalmente esmaltadas, apresentando apenas uma faixa de esmalte; e todas as peças foram feitas no torno, o que as fez ser em formato arredondado (Fotografia 15, pag. 184). As variações foram a largura da faixa do esmalte — corpo totalmente esmaltado ou somente até o meio — e a presença ou não das pinturas rupestres no fundo — esse último detalhe solicitado e exclusivo dos clientes. No final do processo de criação e acertos com a loja, as peças continuaram com o formato redondo, algumas feitas em torno e outras nas fôrmas, com uma faixa de cor verde-claro e as pinturas rupestres.



Fotografia 15 – Cumbuca da linha *Paleo* e prato de sobremesa da linha *Folha*. Fonte: autora, 9 de abril de 2021.

A linha *Folha* foi criada pelos próprios artesãos, possuem cor verde e toda ela tem formato de folha. No caso da linha *Natureza* (Fotografia 16, pag. 185), Antônio conta que as peças já estavam feitas (tamanho e forma) na oficina, mas foram os *designers* que deram a ideia de colocar os animais. Assim, coleções como a *Folha* e *Natureza*, que poderiam ter sua criação totalmente inspirada nas belas paisagens da região da Serra da Capivara, surgiram de uma posição mais técnica de criação. Diferente do que se pode pensar, o impulso para a criação das peças não está no tema das pinturas rupestres ou nas belas paisagens naturais que cercam os ceramistas. A inspiração, por vezes, é com base nos pré-requisitos enviados pelos clientes, ou melhor, a criação é condicionada ao mercado. Isso quer dizer que o que muda são alguns detalhes, os formatos e *design* das peças e, por vezes, a presença ou não das pinturas rupestres. Portanto, ter essas orientações na criação das peças significa direcionar

também o destino dessas peças, pois elas irão, por exemplo, para grandes galerias ou para lojas consideradas de alto padrão — o que, conseqüentemente, as encaminha para um público consumidor de alto padrão ou de luxo.



Fotografia 16 – Jarros da linha *Natureza*. Foto: Autora, 16 de dezembro de 2017.

O que realmente orienta as *rotas* das peças é o momento de sua separação. Quando as peças terminadas são enviadas para o setor de “empacotamento”, elas são etiquetadas, embrulhadas e empacotadas cuidadosamente. Mas, antes desse processo, elas passam por um segundo controle de qualidade que as direciona tanto para os seus respectivos lojistas quanto para as lojas próprias da oficina. No caso da loja da oficina, para além das linhas próprias, há ainda as peças separadas para a prateleira de “Peças naturalmente deformadas”. Para essa prateleira, as peças são quase todas reaproveitadas e vendidas, mesmo que apresentem algum problema mais visível ao olhar ou sejam contrastantes com o padrão estabelecido em um contrato com a Cerâmica.

A seleção das peças nesse momento acontece principalmente por três critérios: problemas nos esmaltes (mudança de cor e retração), trincas ou rachaduras e carbonização⁵. No entanto, no caso dos clientes que compram por encomenda, tudo depende dos critérios estabelecidos no contrato. Assim, os clientes podem, por exemplo, optar por peças mais brilhosas ou mais foscas, sem trincas, sem rachaduras ou efeitos de carbonização e/ou sem as bordas queimadas (quando as bordas tornam-se amareladas).

As peças com algum tipo de problema não são contabilizadas no setor de produção, mas uma boa fornalha com 300 peças apresenta, aproximadamente, 10 com algum tipo de problema. Nas queimas, as peças podem apresentar, além dos problemas já citados, pequenos pedaços de gesso que passaram despercebidos durante o processo de produção e que causam, igualmente, rachaduras e trincas. Acontece ainda de as peças não alcançarem o ponto de vitrificação, ou seja, elas apresentarem uma textura áspera. Quando isso ocorre, as peças são queimadas novamente até que tenham sua superfície lisa.

No conjunto de xícaras de chá da Fotografia 17 (pag. 187), é possível observar alguns pontos que poderiam ser considerados problemas na peça, dependendo de quem compra o conjunto. O fundo da peça em exposição possui pequenos pontos com esmalte e as bordas dos pires apresentam uma variação na cor, uma espécie de linha amarelada. No caso dos pontos de esmalte, é possível que a parafina, passada para impermeabilizar e evitar que o esmalte se fixe no local, não tenha pegado em todo o fundo, assim, ao mergulhar a peça para esmaltação, o esmalte tenha se fixado nos pontos descobertos pela parafina. O segundo ponto fora do padrão foi causado pela falta do esmalte. Possivelmente na queima, o esmalte tenha escorrido por não ter se fixado bem nas bordas no momento em que a peça fora mergulhada no balde com esmalte.

⁵ A carbonização ocorre quando a peça recebe mais calor em um de seus lados devido à desigual distribuição de temperatura nos fornos. Isso provoca uma coloração diferente e desuniforme na peça, além de deixar a peça com aspecto mais queimado no fundo.



Fotografia 17 – Conjunto de xícaras de chá. Ensaio fotográfico. Fonte: Autora, 17 de abril de 2019.

Da mesma forma, na caneca verde da Fotografia 18 (pag. 188), há a cor de aspecto esfumado e, na base, há um desnível na pintura (destacada na fotografia por um círculo). Se fosse possível observar a peça verde ao vivo, sentiríamos que o esmalte escorrera, fazendo uma pequena onda no local. Segundo Rogério, quando eu mergulhei a peça, provavelmente demorei no tempo de mergulho no balde e isso fez com que houvesse o acúmulo de esmalte. Tanto o aspecto esfumado do verde — diferente do verde brilhoso e uniforme de outras peças — quanto o desnível na base da peça foram causadas pelo processo de queima.



Fotografia 18 – Canecas com desenho da autora. Fonte: Autora, 28.02.19

Os pontos elencados acima são alguns dos que indicam um certo padrão para as peças. Dependendo do detalhe, as peças não são direcionadas para os compradores que as encomendaram, mas colocadas na prateleira da loja da oficina, a de “Peças naturalmente deformadas”. Além das peças da própria Cerâmica, há também nessa prateleira as peças de linhas exclusivas de lojas particulares e que não podem ser comercializadas pela Cerâmica para outro cliente. As peças são, assim, vendidas a preços mais baixos, apesar de não cobrirem os custos da sua produção, como afirmou Girleide. Além dessa prateleira, em geral, todas as peças da loja da oficina apresentam preços menores que as demais lojas próprias, pois elas não têm o custo do deslocamento embutido.

Os problemas que mencionei acima não são defeitos, são diferenças tratadas na maioria das vezes como positivas e como parte das peças. Em realidade, as variações que se apresentam são, por vezes, quase imperceptíveis a ponto de terem um padrão próximo às

peças que são vendidas em grandes lojas. Como destacado, os problemas apresentados são, na maior parte dos casos, porque são contrários aos critérios dos compradores que escolhem como querem suas peças.⁶ Por outro lado, os problemas apresentados nas peças são muitas vezes tratados por compradores na loja como uma característica que as transformam em uma peça única, o que corrobora com a ideia de artesanal da peça. Por isso, reaproveitam-se as peças na primeira queima dando-lhe uma nova roupagem e vendendo-as mesmo quando, na segunda queima, apresentam uma coloração diferente — por exemplo, o azul chegar a uma coloração mais acinzentada ou em tom mais preto.

Em resumo, a Cerâmica possui pelo menos dez linhas de peças exclusivas, dessas, pelo menos sete estão em circulação. A Cerâmica possui cinco lojas próprias (localizadas em Coronel José Dias-PI, São Raimundo Nonato-PI e Teresina-PI), onde vende suas linhas e recebe encomendas particulares, que pedem desde modelos já existentes às novas criações. A Cerâmica já participou de feiras como a Feira Internacional de Artesanato de Pernambuco (FENEARTE, Recife-PE) e a Piauí Sampa (São Paulo - SP).⁷ Vendem para *designers*, galerias e algumas lojas, como Loja Casa das Linhas (Piauí), Marcos500 (São Paulo), Tok&Stok (São Paulo) e Pão de Açúcar (São Paulo)⁸ — essas duas últimas são as maiores compradoras das peças da Cerâmica. Além das vendas nacionais, a Cerâmica também já realizou vendas para o exterior.

Assim, é possível imaginar, a partir do contexto da oficina e das variações das peças que elas seguem, pelo menos e, em regra, quatro *rotas*: para as lojas próprias com as “peças

⁶ Como já descrevi, a oficina busca ao máximo reaproveitar as peças, mas isso não quer dizer que não há peças descartadas na produção ou mesmo quando as peças estão prontas.

⁷ FENEARTE é uma feira anual e de âmbito internacional organizada pelo estado de Pernambuco que busca incentivar e valorizar os artesanatos locais. Já o Piauí Sampa era organizado pelo Sebrae e tinha como objetivo promover exposições de produtos, arte e música do Piauí na capital do estado de São Paulo.

⁸ Casas das Linhas é uma loja sediada no estado do Piauí e comercializa produtos de decoração e produtos de cama, mesa e banho. Marco500 é uma empresa que comercializa produtos de *designers* e se destaca na venda de objetos de decoração. Tok&Stok é uma empresa nacional varejista que oferece móveis e produtos de decoração exclusivos. A Pão de Açúcar é uma rede de supermercados que também comercializa produtos de decoração e para casa apoiando, através do Programa Caras do Brasil, os pequenos produtores de manejo sustentável. Todas essas empresas são consideradas de alto padrão.

naturalmente deformadas”, para lojas próprias com peças como *lembrancinhas*, para grandes lojas nacionais e para feiras e exposições.

O preço mais acessível das lojas próprias e as que estão na prateleira de “Peças naturalmente deformadas” é um caminho para as peças. As peças que estão em locais próprios da Cerâmica têm um público específico. Ele é, em geral, composto por turistas e moradores da região, ou seja, pessoas que conhecem e experienciam de alguma forma o Parque Nacional e que frequentam o complexo da Cerâmica, aproveitando, claro, os preços mais baixos das peças. Por uma segunda via, ainda no caso anterior, as peças viram *lembrancinhas* de viagem dadas pelos turistas a terceiros e se tornam um reflexo da experiência do turista no lugar. Aquelas outras peças que são vendidas para grandes lojas seriam uma terceira via. As peças vendidas normalmente para lojas no sudeste do país são revendidas para um público que possivelmente tem outra percepção e experiência de consumo, pois a aquisição neste último caso se faz da compra das peças, sobretudo, pelos seus enunciados, ou seja, pelos discursos que carregam uma vez que as lojas as categorizam como produtos regionais ou de pequenos produtores.⁹ Por fim, uma quarta via está nas feiras e exposições que participam. Aqui, o público é genericamente um público especializado, ou ainda pessoas que admiram ou buscam as peças pela sua característica artesanal.

⁹ Na *Tok & Stok*, as peças são vendidas como linha de produtos Regional Étnico que “valoriza as raízes humanas [com] inspiração [em] culturas distantes ou primitivas” (Cf. TOK&STOK); e no Grupo Pão de Açúcar, com o Programa Caras do Brasil, que apoia iniciativas de “pequenos produtores de manejo sustentável, incentivando o comércio ético e solidário, a geração de renda, o respeito ao meio ambiente e a inclusão social” (Cf. CARAS DO BRASIL). Tais discursos têm ganhado cada vez mais espaço no mercado devido a crescentes e importantes discussões de questões ligadas a causas sociais e ambientais. As pinturas são o que garantem a originalidade das peças junto aos consumidores/turistas ao mesmo tempo em que também garantem a preservação das pinturas. Há, assim, um vínculo direto das peças com o lugar, o que, em um sentido amplo, fala de um consumo do próprio lugar e do patrimônio. Além disso, em um âmbito global, essa preferência do primeiro mundo por objetos feitos a mão pode ser entendida como uma preferência pelo *exótico*, por aquilo que é produzido em países ocidentais e que é resquício do processo de colonização e exploração de outros países, bem como uma sequela de uma divisão entre classes de países e de suas elites. Somam-se a isso outros fatores que ajudam na emergência do artesanato brasileiro. Uma hipótese é de que essa valorização atual dos produtos artesanais é uma consequência das reivindicações das classes populares e seus produtos em contextos marcados pelo privilégio de uma classe social. Os produtos dessa classe também são uma reivindicação de suas formas de vida e, conseqüentemente, de sobrevivência.

As vendas das peças acontecem por *rotas* variadas e são estabelecidas pelas características da peça. No caso de peças que estão dentro de um padrão, há o direcionamento para *rotas* previamente estabelecidas através de contratos de compras que fixam tipo, modelo e preços. Mas, estando elas fora do padrão, as *rotas* são estabelecidas dentro da própria Cerâmica. De todo modo, todos os tipos de variações presentes nas peças, propositais ou não, direcionam a circulação das peças e as demarcam enquanto mercadorias que são símbolo ou referência da região. Independente da forma, padrão ou não, das peças, elas circulam. E circular, na perspectiva do consumo, significa que cumpre sua função de signo de prestígio que ostenta uma identidade e o *status* de relação com o Parque Nacional e o patrimônio Mundial (BAUDRILLARD, 1972).

A visualidade das peças de cerâmica

Dois traços iniciais — cores e formatos

Há inicialmente dois traços que podem caracterizar as peças: cores e variações.

As cores usadas pela oficina giram em torno de verde, azul, branco e algo próximo ao marrom ou ao bege, pois, como explica Raimundinho, apesar de existir um esmalte de baixa temperatura que permitiria diferentes cores, ele é prejudicial à saúde por apresentar substâncias químicas tóxicas. Assim, há uma limitação na busca por novas cores, pois, já tendo definido o material inorgânico usado para a mistura dos esmaltes — minérios em sua forma pura —, a obtenção de novas cores fica restrita. Como demonstrei, as opções de cores são resultado da formulação exclusiva da oficina. O resultado das formulações, ou até alguma variação no processo de queima, permitem cores que podem variar em seus tons, apresentando propositalmente cores mais escuras ou mais claras, como, por exemplo, o azul das peças das duas últimas prateleiras da Fotografia 14 (pag. 181).

A desigualdade no formato das peças, como é possível observar nas fotografias anteriores, é outra característica dessa cerâmica artesanal. O conjunto de xícaras e pires da

Fotografia 17 (pag. 187) não apresenta o mesmo formato. Isso quer dizer que, como os pires da fotografia, eles não têm o encaixe ajustado quando colocados uns sobre os outros. A ideia de peças que não são idênticas é proposital, pois quem compra as peças terá um conjunto exclusivo. Isso é corroborado pelo fato de que, sendo uma produção artesanal, as peças passam por mãos diferentes durante todo seu processo e, por isso, recebe pequenos ajustes e acabamentos de acordo com a percepção do ceramista.

Lembro que a variação no formato das peças não quer dizer que não haja um padrão para as peças. Tanto as fôrmas quanto as mãos do torneiro são parâmetros para elas. O que reafirmo é que a percepção e a experiência do ceramista atua como elemento fundamental para dar forma às peças, seja na hora de fazer o acabamento ou de modelá-la. No final de todo o processo, as peças são fruto de um trabalho conjunto e, por isso, a identificação de quem fez cada peça só é feita pelos próprios ceramistas diante dos traços de cada um. No limite, as peças são identificadas como peças de fôrmas (de gesso), como os pires da Fotografia 17 (pag. 187), e torno, por causa da forma arredonda, como os vasos da Fotografia 14 (pag. 181). Também se identificam peças maiores na oficina (como jarros de 60 cm ou mais), peças que têm suas feituas designadas ao Manuel. Com os desenhos, acontece o mesmo, cada desenhista na cerâmica tem um traço e um jeito de desenhar, por isso as pinturas ficam parecidas — e não idênticas, inclusive se postas ao lado das próprias pinturas rupestres.

O formato e a cor da peça são elementos que salientam a produção artesanal já discutida. A forma é dada pelo trabalho manual, seja nos acabamentos, modelagem no torno ou na criação de outras peças. Já as cores obtidas a partir de formulação própria destacam a preocupação com a utilização de substâncias não prejudiciais à saúde e justificam, junto com o reaproveitamento das peças, o viés sustentável da produção. Em outros termos, o material utilizado justifica os enunciados das peças e dá base para a compreensão de um sistema de comunicação que começa a se delinear já na escolha da forma e das cores.

Pinturas rupestres e a marca *Serra da Capivara*

Como define a arqueóloga Luzia Castro (2009), os registros rupestres são expressões gráficas em forma de gravuras ou pinturas possivelmente ligadas ao cotidiano e aos momentos cerimoniais dos grupos humanos. Eles são encontrados em paredes, ossos, pedras, entre outros lugares, e são entendidos como cultura material que apresentam várias possibilidades de interpretação. São esses vestígios arqueológicos e materiais originários do pensamento e das experiências culturais dos grupos humanos que são reproduzidos nas peças de cerâmica.¹⁰ As pinturas rupestres encontradas nas paredes e rochas do Parque Nacional Serra da Capivara são o que compõem um terceiro elemento das peças.

Como já relatei, o uso dessas imagens nas peças foi cunhado desde a criação da oficina e sempre teve o objetivo de divulgar o Parque Nacional, estimular uma produção local e conscientizar os moradores sobre a importância da preservação das pinturas e do meio ambiente. Por isso, as pinturas que os ceramistas usam são as encontradas nos sítios arqueológicos do Parque Nacional Serra da Capivara e em hipótese alguma podem ser as de sítios de outras regiões.

A presença das pinturas rupestres tem sido sempre um princípio fundamental na composição das peças. Em um episódio contado por Marcos e pelos ceramistas do setor de esmaltação, Niède Guidon estava na oficina e viu pinturas diferentes das encontradas no Parque Nacional Serra da Capivara. Elas eram as encontradas no Sítio Arqueológico Xique-xique no município de Carnaúba dos Dantas no estado do Rio Grande do Norte¹¹. Após a

¹⁰ Numa abordagem arqueológica clássica (influência de teorias antropológicas da primeira metade do século XIX), os desenhos são arte rupestre. Por essa abordagem, a estética tinha maior peso nas análises. Eram realizadas comparações entre os desenhos para demonstrar o grau de desenvolvimento cultural dos povos. As análises acabavam sendo descrições da qualidade artística, o que era agravado pelo caráter etnocêntrico das pesquisas e a falta de informações sobre os grupos culturais. Com a inviabilidade da proposta anterior, mais tarde, uma abordagem estruturalista dos registros rupestres os considera uma linguagem simbólica, com ênfase na sua organização, seus grafismos, suas formas de representar e seus arranjos entre eles. (CASTRO, 2009; PESSIS, 1992a)

¹¹ As tradições de pinturas rupestres unem os registros gráficos que representam um mesmo grupo cultural. O Parque Nacional Serra da Capivara possui duas tradições de pinturas rupestres mais significativas — tradição Nordeste e tradição Agreste. Cada tradição apresenta subtradições devido a diferenças regionais e apresenta estilos caracterizados pela forma de apresentação e técnica. Em suma, a tradição Nordeste é caracterizada por homens e animais que aparecem em proporções iguais e desempenhando alguma cena, sendo mais rica em

constatação dos desenhos, imediatamente foram recolhidas as apostilas que continham essas figuras. A afirmativa foi que as peças deveriam ser feitas somente com as pinturas da região.

As falas dos ceramistas e o episódio com Niède identificam a preocupação de que as pinturas são elementos importantes para as peças de cerâmica. As pinturas a serem reproduzidas são, como apontado de forma unânime pelos ceramistas, “a identificação das peças”, são “o que dá valor a elas”. Em outros termos, é o que faz a ligação direta com o Parque Nacional Serra da Capivara.

As pinturas reproduzidas no corpo das peças são retiradas de apostilas presentes na oficina com imagens rasterizadas¹² e de escolha livre dos desenhistas. Os desenhistas afirmam que seu critério é desenhar as pinturas mais pedidas — “o beijo” e a “capivara”, esse último, símbolo da Fundham —, alternando com outras pinturas que eles imaginam que os compradores possam desejar. Além dessas figuras, também são reproduzidas “cenas” — imagens que possuem mais de uma personagem. Essas imagens ajudam na ideia de que as peças de cerâmica são exclusivas, não só pela patente que a Cerâmica possui para o uso das pinturas, mas porque as imagens sempre estiveram nos corpos das peças. As pinturas rupestres são o que ajudam a tornar as peças únicas. “Elas são a identidade das peças”, como afirmou Marcos.

Sendo as pinturas rupestres fundamentais para o entendimento do que são as peças Cerâmica Serra da Capivara é necessário criatividade para aplicá-las e criar peças. A forma

figuras com caráter narrativo, temático e cenográfico. Ela apresenta duas subtradições: Seridó (Rio Grande do Norte e Paraíba) e Várzea Grande (sudeste do Piauí), essa última ainda com subclasses de estilo Serra da Capivara, Serra Branca e Serra Talhada. Há hipóteses de que a tradição Nordeste surgiu no sudeste do Piauí e espalhou-se para outras regiões. Sua ocorrência data de pelo menos 12 mil anos, desaparecendo 6 mil anos mais tarde. A segunda subtradição, Seridó, se caracteriza por apresentar com maior frequência as representações humanas com elementos materiais e com preferência para representações de pássaros e seriemas. A diferença entre as subtradições está principalmente na representação, por parte da Seridó, de elementos de composição de identidade com maior precisão e particularização. Já a tradição Agreste tem provável origem no rio São Francisco. Ela tem representado em seus grafismos antropomorfos sem movimento ou dinamismo, com raras representações de animais. As subtradições são Serra do Tapuiú, Extrema e Gerais. A Agreste é uma tradição mais recente e perdurou até 3,5 mil anos atrás (CASTRO, 2009; GUIDON, 1989; MARTIN, 1989).

¹² As apostilas usadas na oficina são enviadas pela Fundham com os desenhos rasterizados ou coloridos. Rasterizar é o processo de conversão de imagem em um correspondente vetorial.

de aplicação das figuras sobre as peças pode variar e um exemplo dessa variação poder ser observado mais detalhadamente na Fotografia 16 (pag. 185). Vê-se no jarro maior da Fotografia uma sobreposição do desenho com motivos da natureza sobre a peça. Há um relevo sobre os jarros, isto é, a aplicação de animais moldados na argila e colados no jarro. Já na peça azul, que está ao lado dos jarros, as pinturas têm o efeito de serem internas, pois são marcadas sobre o corpo da peça quando a argila ainda está úmida. Esse tipo de desenho difere, por exemplo, do formato das xícaras da Fotografia 18 (pag. 188), que têm as pinturas rupestres raspadas sobre o esmalte ainda fresco e antes da queima. Esses dois últimos efeitos são os mais encontrados nas peças de cerâmica da oficina, apesar de haver pelo menos quatro formas diferentes de aplicação de desenho nas peças produzidas na oficina.¹³

De todo o processo de produção, talvez o desenhar seja a etapa mais complexa, pois, além de habilidade, é necessário talento. Ademais, ela é possivelmente a mais importante por serem as pinturas rupestres a característica principal das peças.

Luan Assis Dias era um dos mais novos ceramistas na oficina, com apenas 22 anos. Contou que desde menino juntava-se com seus primos, Felipe e Adê, para passarem a tarde desenhando. A importância do desenho na sua vida está marcada pelos cadernos de desenhos de infância que ainda guarda em casa.

Como afirmou Girleide, os desenhistas são artistas que nunca foram de fato a uma escola de arte. De modo geral, os desenhistas mais velhos são ex-alunos dos NACs que, incentivados pelas aulas de educação artística, aprenderam a desenhar as pinturas rupestres. Já os mais novos, como Luan e Juninho, têm intimidade e habilidade para o desenho.

¹³ Apesar do direcionamento das peças para a reprodução das pinturas, existe uma linha mais antiga cujas peças são animais como corujas, onças, mocós, tatus e pássaros, mas elas só são produzidas quando a quantidade de pedidos para a oficina diminui. Essas peças de animais são os próprios animais moldados na argila.

Juninho é um dos Antônios da oficina — Antônio Brasil Júnior. Talentoso tanto nas artes manuais quanto na música, antes de trabalhar na oficina produzia artesanatos que vendia na cidade. Na música, é conhecido por seus shows de MPB, em que mostra sua voz e a intimidade com o violão.

No tempo em que passei na oficina, também fui incentivada a desenhar. Eu — pesquisadora, jornalista, *designer*, como fui muitas vezes confundida na oficina — não sou artista e nem me lembro das aulas de educação artística dos tempos de escola, mas me atrevi a tentar desenhar as pinturas rupestres. Para essa experiência, em algumas oportunidades, contei com a ajuda de Eyé, que me deu dicas de como e por onde começar o traço a depender do desenho.

Um dia, Eyé me disse que os “homens de antigamente”¹⁴ eram artistas, pois faziam os desenhos de forma proporcional, a exemplo da cabeça da onça, que não fica menor ou maior que o corpo. Explicando-me isso, desenhou em meu caderno de campo alguns desenhos parecidos com “lagartos” para que eu pudesse repetir os desenhos. Confidencio que só fiquei mais tranquila com essa tarefa quando me disseram que, se errasse o desenho na peça, poderia lavá-la para retirar o esmalte e começar tudo de novo. Depois de alguns dias de treino, algumas folhas rabiscadas e muita conversa, consegui reproduzir em duas canecas, feitas gentilmente por Jozias para que eu pudesse beber água na oficina, uma figura em cada uma.¹⁵

Na Fotografia 19 (pag. 197), é possível observar as diferenças de traços. Do lado esquerdo do papel, os meus desenhos; do lado direito, identificado pelo nome, os desenhos de Eyé. Do meu lado, estão os desenhos desproporcionais que foram repetidamente desenhados por alguns dias até que chegassem em uma forma aceitável. Do lado do

¹⁴ Os “homens de antigamente” são a denominação dada pelos ceramistas aos seres humanos que desenharam as pinturas rupestres. Pode se referir tanto aos homens pré-históricos quanto aos indígenas.

¹⁵ Não! Eu não me arrisquei a desenhar nas peças da produção. E, posteriormente, só o fiz cobrindo as sombras deixadas pelos desenhistas nas peças para que eu pudesse ajudá-los a agilizar a produção.

desenhista a experiência de mais de 13 anos de trabalho na oficina e a perfeita relação entre os traços e a proporção. Todo o empenho para reproduzir as pinturas foi, principalmente, porque elas devem ficar o mais semelhante possível com o original. Traços mais longos ou grossos, ou o inverso, podem deixar a peça descaracterizada ou ser motivo de zombaria entre os próprios desenhistas. O resultado dos meus treinos está nas canecas da Fotografia 18 (pag. 188)



Fotografia 19 – Desenhos de pinturas rupestres. Caderno de campo. Fonte: Autora, 17 de abril de 2019.

A reprodução das pinturas dá margem à imaginação dos desenhistas e dos compradores das peças. Aos primeiros, aqueles que reproduzem, as pinturas permitem imaginar o que os “homens de antigamente” faziam cotidianamente.

Assim... eu entendo que as pessoas pensaram em registrar seus momentos, seu dia a dia, sua vida diária. E ali é uma demonstração do que as pessoas de antigamente passavam, queriam passar. Eu acredito que talvez eles não tinha muita atividade pra

fazer nessa mata, não sei. E achavam uma parte do seu tempo para se dedicar à pintura. Talvez era um divertimento pra eles.¹⁶

Olha, a gente fica tentando imaginar o que se passou naquela época, vendo a imagem do desenho, fica assim imaginando como eles vieram pra cá, qual a atividade eles fazia, além da caça, né, como eles sobreviviam, talvez até como eles pensavam, antigamente. [Eles quem?] Os povos antigos. [Você acredita que quem que fez esses desenhos?] Eu acredito que foi os indígenas. [Alguém contou alguma história pra você?] Não. É porque... eu acho que depois do pré-histórico acredito que eles evoluíram mais e aí tinha mais... fizeram... como se diz? Se reuniram e viraram quase tipo uma comunidade indígena. Aí vieram passando de um lugar pra outro, mostrando sua cultura, desenhando suas pinturas.¹⁷

A imaginação dos ceramistas no tocante às pinturas rupestres passa tanto pelo entendimento do que elas são quanto pela sua origem. As pinturas despertam a curiosidade dos ceramistas, que acreditam que os “homens de antigamente” eram inteligentes — tendo em vista os traços dos desenhos que deixaram registrados — e questionam, em momentos de descontração e curiosidade, que tipo de tinta era usada, já que as pinturas duraram até hoje nas paredes dos sítios arqueológicos. A origem, que também foi tema de divagações nos períodos de trabalho de campo, foi atribuída aos “povos de antigamente”, nos quais se incluíam tanto os grupos pré-históricos quanto os grupos indígenas. Como explicado pelo Hamilton (ex-aluno do curso de bacharelado em Arqueologia e preservação patrimonial), há várias teorias que explicam diferentes origens das pinturas, e isso inclui fenícios e indígenas. Contudo, alguns ceramistas afirmam, com base nas histórias de seus avós, que as pinturas foram feitas por indígenas que moraram na região em um passado não muito distante. Ou mesmo, como afirmou o Jack, foram continuação de grupos antecessores.

O motivo do desenvolvimento dessa prática pelos “homens de antigamente” é incerto, mas algumas sugestões levam a crer que houve necessidades circunstanciadas e/ou *evolução craniana* que levaram a esse desenvolvimento (CASTRO, 2009; PESSIS, 1992). O consenso entre os ceramistas de é que as pinturas rupestres representam o cotidiano dos

¹⁶ Adê Dias. Entrevista concedida à autora no dia 1 de novembro de 2019 na oficina da Cerâmica.

¹⁷ Jack. Entrevista concedida à autora no dia 6 de novembro de 2019 na oficina da Cerâmica.

“povos antigos”. Elas são registros culturais que, através do tempo, refletem a relação entre as condições ambientais, os seres humanos e os animais em uma determinada época.

A interpretação das pinturas é outra forma de interação com os ceramistas. No conjunto de xícaras de tamanho inexato da Fotografia 17 (pag. 187), verifica-se que, além de seu formato, há diferentes desenhos da região da Serra da Capivara em cada peça — o “neguinho”¹⁸ na xícara sobre os pires, o “beijo” na xícara centralizada na fotografia e um possível pássaro na xícara ao lado. Nessa imagem, a “capivara” aparece na sacola de papelão que acompanha as peças. Eyé, experiente desenhista da cerâmica, demonstra saber diferenciar e identificar os animais e personagens que desenha. Desse modo, ele interpreta a cena do “beijo”. Para ele, não é um casal se beijando, pois ele desconfia que naquele tempo não havia o ato de beijar; ele diz que a cena pode ser de dois passarinhos “jandaia”¹⁹ juntos, porque há dois detalhes nas personagens que lembram asas — as pontas no corpo voltadas para o lado da alça. Já a famosa e comumente conhecida “capivara”, símbolo do Parque, seria, na verdade, dois veados²⁰ — possivelmente mãe e cria. A sua explicação é de que o desenho símbolo da Fumdam possui um rabo curto, diferente da capivara ou qualquer outro roedor que não tem cauda. A capivara, pelas descrições do desenhista, se parece muito mais com o desenho da Figura 8 (pag. 200), o símbolo da marca **Cerâmica Serra da Capivara**, que também demarca a identidade das próprias peças.²¹

¹⁸ “Neginho” é a denominação dada pelos desenhistas às figuras rupestres que representam os seres humanos.

¹⁹ O nome científico é *aratinga jadayá*. O nome significa “periquito barulhento”.

²⁰ Animal mamífero e herbívoro da família *Cervidae*.

²¹ Em vários momentos, Eyê demonstrou ter conhecimento sobre as pinturas rupestres quando me explicava o que significavam algumas imagens. Assim, identificou, na logomarca do Hotel Serra da Capivara, os *bigchefs* — homens possivelmente cobertos por peles de animais, e diferenciou animais, homens e mulheres, esses dois últimos por um detalhe na região pubiana dos desenhos.



Figura 8 – Logomarca Cerâmica Serra da Capivara. Fonte: Site Cerâmica Serra da Capivara (<https://www.saoraimundo.com/ceramicacapivara/>), 8 de outubro de 2019.

Como venho demonstrando, as pinturas são usadas para demarcar uma “identidade”, usadas por motivos comerciais e sempre com o objetivo de divulgação do Parque. Mas antes disso, as figuras são objeto de curiosidade e revelações científicas de um passado histórico e arqueológico e, por isso, é imaginável que os compradores façam igualmente interpretações das figuras nas peças que compram. A reação do público com relação às peças e às figuras pode ser medida pelo fato de que quem faz encomenda à oficina ou compra uma peça na loja pode escolher qual figura ou cena deseja. Muitas vezes, eles escolhem as figuras mais famosas ou excluem figuras que podem sugerir cenas de sexo, personagens nus ou órgãos genitais. O interessante nesse último caso é que os próprios ceramistas acham que editar as pinturas rupestres nas peças é descaracterizar as pinturas rupestres. Assim, quando podem, optam por pinturas cuja edição não seja necessária. Atuar dessa forma significa fidelidade aos significados, sentidos e interpretações das pinturas rupestres e, principalmente, uma proximidade com a percepção arqueológica das figuras.

Outro exemplo pode ser observado no livro da *designer* Cristiane Dias (2014) ao escrever sobre sua primeira linha produzida na oficina. A *designer* afirma que o intuito da criação das peças com as figuras rupestres foi de ressaltar as “culturas primitivas”, e os desenhos criariam uma dinâmica com as peças. A ideia era de que, ao comprar um jogo de jantar, por exemplo, essas peças pudessem ser usadas também como brincadeira, na qual seria possível adivinhar ou criar histórias com as personagens das figuras nos pratos. Assim,

a exemplo do que Dias fez, o intuito de interação, interpretação e dinâmica foi proposital com as peças e pinturas rupestres.

Apesar disso, a oficina produz peças sem as pinturas, mesmo que a contragosto dos ceramistas. Eles alegam que fazem esse tipo de encomenda porque é rentável para a oficina. Esse é o caso das peças produzidas atualmente para a *designer* Cristiane Dias, para quem a oficina produz duas linhas que são vendidas sem qualquer identificação da Cerâmica Serra da Capivara. O que essas linhas possuem, segundo os ceramistas, é a qualidade da Cerâmica, apesar de estarem descaracterizadas enquanto **Cerâmica Serra da Capivara**.

Em uma das conversas que tive com Jozias sobre ter ou não as pinturas rupestres nas peças, ele afirmou que, na sua opinião, todas as peças teriam as pinturas. Ele justifica que as pinturas são uma forma de mostrar a região, elas seriam um diferencial que faz com que as peças sejam mais vendidas que outras, e a reprodução das pinturas seria a sua marca.

Antônio corrobora com esse posicionamento, mesmo quando questionado se a qualidade apontada por eles não seria um fator que sustentaria a venda das peças. Ele afirma que as peças venderiam menos se não tivessem a reprodução da pintura. Justificou isso exemplificando com a história de um turista que contou para ele que, ao andar pela Loja Pão de Açúcar, comprou as peças porque viu as pinturas rupestres e o nome Serra da Capivara. Para Antônio, a marca leva algo que é conhecido nacional e internacionalmente — o Parque, e não há como desvincular as peças do Parque, já que um divulga o outro. A afirmativa é que se não fosse o Parque, não venderiam a cerâmica. Antônio entende que não é só um projeto sustentável, é algo feito na região e que também leva em conta a forma como é feito.

Mesmo a oficina possuindo certificados das peças, registro da marca e patentes de algumas figuras rupestres, as figuras são patrimônio da humanidade e por isso não são exclusivas da oficina. No entanto, como Marcos ressalta, elas são entendidas como a identidade das peças de cerâmica Serra da Capivara. Ou seja, são o que caracterizam e demarcam as peças produzidas por eles e isso é algo que se coloca de forma consciente. Elas

são o que localiza e identifica as peças pertencentes a um determinado contexto, como foi o exemplo do turista mencionado por Antônio.

As peças de cerâmica da oficina são reconhecidas pelas imagens que carregam. As figuras são uma forma de interação com o público, uma vez que é possível imaginar os contextos e histórias que envolvem as imagens ou mesmo escolher qual desenho se quer na peça. Além disso, promovem também uma dinâmica com o lugar, pois os ceramistas, envolvidos nos discursos de preservação do Parque Nacional, entendem a importância das pinturas para a região e o seu papel nas peças de cerâmica.

A consolidação da peça da Cerâmica Serra da Capivara

Além das figuras, como destacado, os ceramistas mais antigos contam que a ideia do registro de uma marca, a marca **Cerâmica Serra da Capivara**, surgiu no começo da oficina, quando havia a necessidade de algo que demarcasse a particularidade da peça, a divulgação do Parque enquanto lugar turístico e as peças de cerâmica enquanto renda para a comunidade. Inicialmente, a marca era escrita cuidadosamente nas peças por D. Carmelita, mas, com o tempo, o trabalho manual foi substituído pelo uso de carimbos. A marcação nas peças com o escrito **Cerâmica Artesanal Serra da Capivara/Piauí—Brasil** é feita individualmente, normalmente, no fundo das peças, como na Fotografia 17 (pag. 187). No caso de peças exclusivas, elas levam o nome da loja que possui exclusividade. Por exemplo, **Cerâmica Serra da Capivara para Casa das Linhas/Piauí—Brasil**.

O registro da marca pelo carimbo é importante. Uma demonstração da relevância do carimbo nas peças aconteceu quando, ao fazer as canecas para o meu uso pessoal na oficina, me questionaram por que eu não tinha marcado as minhas canecas. Na empolgação de produzir as canecas, esqueci esse grande detalhe, mas isso demonstrou a necessidade de uma demarcação e consolidação das peças da Cerâmica Serra da Capivara.

As figuras rupestres e a efetivação da marca através do carimbo qualificam as peças de cerâmica. Contudo, essa qualificação foi preconcebida por um projeto embasado no *excepcional valor* de um parque nacional, patrimônio mundial e nacional. O projeto inicial da oficina de cerâmica tem o objetivo de colocar em andamento aquilo que se prevê no Plano de Manejo do Parque de 1994, ou seja, o desenvolvimento do turismo e o incentivo a projetos que permitam à população uma forma de preservar o Parque e gerar renda. Mas a ligação inicial entre o projeto de cerâmica e o Parque Nacional significou uma relação de incentivo mútuo — um apoio à produção de cerâmica, ao Parque Nacional e ao patrimônio reconhecido internacionalmente. Aliaram-se a isso, posteriormente, outros enunciados, como a produção local e a valorização do trabalho artesanal. Tudo isso, junto aos formatos e cores, permite que as peças tenham sua gênese em uma espécie de *capital cultural e social*. Um capital que tem função de distinção, mas não necessariamente denota poder. Ele está ligado ao prestígio do lugar, a informações e conhecimentos das pinturas rupestres, ou melhor, a um sistema simbólico de comunicação da identidade das peças no qual também se faz necessário a legitimação por outrem (BOURDIEU, 1986; 2013 [1978]).

Diante disso, é concebível entender, a partir das falas dos ceramistas e retornando a algumas questões, que há um conjunto de elementos que ligam e mantêm a produção e notoriedade da Cerâmica e o Parque, elementos esses que se apresentam de forma explícita e consciente nesse contexto. O conjunto de elementos são: a utilidade e qualidade — peças que podem ser usadas no dia a dia, pegando altas temperaturas, sem perigo de intoxicação —; a produção sustentável e artesanal explicada no capítulo anterior; a geração de emprego para os moradores da região; e a ascendência e prestígio de um patrimônio cultural — as figuras rupestres em sua importância arqueológica e o Parque Nacional Serra da Capivara. A motivação para esse entendimento é pelo alcance que as peças têm atingido no mercado de vendas, sendo conhecidas e divulgadas sobretudo por essas características e pelo intuito de conservação ambiental e promoção da comunidade local. O carimbo com o registro da marca junto à reprodução das pinturas rupestres são a identificação das peças; soma-se a isso uma produção artesanal e local. Tudo isso consiste em um efeito cultural e social sobre as peças

de cerâmica que as caracteriza como Cerâmica Artesanal Serra da Capivara, ou melhor, que formam sua identidade.

Entre sentidos e agência

O que demonstrei até agora é o que se pode observar visualmente nas peças — as cores, os formatos, as pinturas rupestres e a marca — e o que esses elementos carregam e significam. No entanto, faz parte deste exercício ir muito além da sua visualidade. É objetivo alcançar os sentidos e as agências sobre as peças de Cerâmica Serra da Capivara. Para tanto, sigo apresentando o que as próprias peças mostram em seus contextos. Isso significa que irei entendê-las em um sistema classificatório de sentidos enquanto mercadoria e a partir do seu consumo, o que inclui a forma como elas permitem entender e promover as relações na região.

Os sentidos da mercadoria

A oficina possui grande visibilidade no mercado se levarmos em conta os caminhos pelos quais escoam as peças. Não raro elas estão em galerias, feiras e sites de artesanato brasileiro, atendendo tanto grandes lojas quanto pequenos compradores regionais. O que acontece com as peças é uma troca, uma troca monetária por meio de *rotas* (APPADURAI, 2004) já estabelecidas em contratos. Assim, como já se pode perceber, as peças de cerâmica ganham *vida social* quando estão prontas e se tornam finalmente mercadoria. Ou melhor, as peças que são, sem dúvidas, criadas para serem comercializadas, ao serem inseridas no mercado de vendas, entram em um sistema de trocas que as qualificam, primeiramente, como mercadorias, momento também em que são potencializadas através da valoração da produção artesanal.

Espero ter ficado evidente que existe uma relação entre os ceramistas e as peças e, por isso, é mais interessante deixar de lado uma análise da mercadoria como resultado das relações objeto-objeto, como proposta por Karl Marx (2011a, 2011b), e pensar na relação que envolve as pessoas, assim como fazem Michael Taussig (2010) e Marshal Sahlins (2003) ao debaterem e criticarem o conceito de *fetichismo* de Marx²².

Em Sahlins (2003, 2007a, 2007b), fica claro que o comportamento econômico é particular de cada sociedade, uma vez que as interações não se dão meramente pelas mercadorias. O autor demonstra que não é possível pensar em um único sistema de produção, porque produção e consumo estão ligados às exigências humanas relativas a cada sociedade. Essa conclusão é apresentada, principalmente, porque, na sua análise das economias das sociedades não ocidentais, o autor leva em consideração a ordem cultural.

Uma vez que se considera a relação entre ser humano e objeto, existe igualmente uma relação estreita entre a ordem cultural e a ordem econômica. Nessa perspectiva, a produção é uma intenção cultural em que a matéria é organizada pelo que é significativamente social. Em outros termos, existe na relação uma correspondência entre o material e o social, pois a apropriação da natureza — ou produção — é resultado de uma razão simbólica. Assim, o produto é a objetificação de uma categoria social ou razão simbólica que tanto ajuda a estabelecer a própria categoria social quanto corrobora um sistema de bens com diferenciações sociais e culturais. E, nesse caso, a produção é uma

²² Em termos mais simples, o *fetichismo* consiste em uma relação que estabelece um tipo de *encantamento* da mercadoria, em que o valor social do trabalho é abstraído e predominam os desejos. Essas relações acabam trocando o humano da sua posição de produtor para o de *encantado* e, desse modo, há uma inversão de papéis — o sujeito produtor se transforma em objeto e o objeto em sujeito, uma vez que os desejos surgem, segundo Marx, a partir dos objetos. Na sessão 4 — O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo, do capítulo 1 do livro *O capital* (2011a), Karl Marx afirma que: “A forma mercadoria e a relação de valor dos produtos de trabalho, na qual ele se representa, não têm que ver absolutamente nada com sua natureza física e com as relações materiais que daí se originam. Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Por isso, para encontrar uma analogia, temos de nos deslocar à região nebulosa do mundo da religião.” (p. 198). Com base em sua discussão e nesse trecho no qual o autor faz uma analogia com a religião para explicar a relação da mercadoria com o consumidor, traduzo essa relação *fantasmagórica* como um *encantamento*.

forma de reprodução da sociedade através de objetos cuja utilidade possui também significação (SAHLINS, 2003, 2007a, 2007b).

Assim como Sahlins (2007b), ao pensar as cosmologias do capitalismo, Michael Taussig (2010) propõe discutir como novas experiências no âmbito de atividades econômicas são organizadas, simbolizadas e interpretadas pela cultura de trabalhadores de canaviais na Colômbia e Bolívia e como isso reflete em suas ações. Ele demonstra como o capitalismo se subordina a ideias pré-capitalistas, isto é, como os valores culturais também sugestionam o sistema econômico.

Levando em consideração o momento histórico pelo qual passam os trabalhadores e ex-camponeses, Taussig explica o processo de formação da mercadoria. O modo de produção capitalista é assimilado pelos hábitos da cultura dos trabalhadores e novas relações sociais e condições materiais são definidas, sobretudo no que diz respeito ao entendimento das relações de trabalho e dos produtos do trabalho. Enquanto o trabalho é algo naturalizado para contextos capitalistas, para os trabalhadores dos canaviais, é algo atrelado a mitos ligados a um ser sobrenatural, o diabo. E essa diferença existe pela forma como são definidas as experiências em um contexto capitalista e pré-capitalista, como aponta o autor.

A contribuição da discussão de Taussig ajuda a perceber que a imersão no sistema de mercadorias, como apontado por Marx, coloca a ilusão de que inexistem relações entre pessoas, naturalizando assim as relações sociais. Contudo, as coisas têm conexão com a vida social, mesmo que se negue que há um condicionamento social que obscurece nossas experiências, subjetividades, relações de classes sociais, produção mercantil e troca mercantil. Para o autor, a tarefa mais difícil é conseguir superar essa ilusão e se tornar consciente dos signos das relações sociais que são produtos sociais e históricos.

Michael Taussig (2010) chama atenção para as relações entre pessoas mais do que para as relações produzidas pelo capitalismo do ponto de vista das coisas. Ele considera que trabalhamos com produtos sociais, ou seja, tudo que fazemos é fruto de uma construção social e não natural, como ilusoriamente se imagina à medida que a noção de moral se perde

no capitalismo. Embora no capitalismo tenhamos a tendência de entender o mundo por seus termos — pelas coisas —, ele argumenta que é preciso partir das relações humanas para entender as realidades. Igualmente, para Sahlins, na crítica feita a Marx, os objetos materiais não são só *valor de uso* e *valor de troca*²³, isto é, não são só produtos das relações de trabalho. Eles produzem uma relação entre humano e objeto estabelecida pelos aspectos culturais, qualidades simbólicas e determinações culturais.

Como apontam Sahlins e Taussig, a ordem cultural é fundamental na discussão sobre as mercadorias e isso não é diferente no contexto das peças de cerâmica, pois não estou somente falando de uma mercadoria que é estabelecida a partir de uma relação entre objetos. Quando me refiro às peças de cerâmica, as relações entre pessoas, e pessoas e objetos ou entidades, é evidente. E é evidente tanto no dia a dia da produção quanto no seu consumo.

A relação estabelecida entre os ceramistas e o Parque Nacional direciona a produção e o consumo das peças, como venho demonstrando, especialmente porque se consolidou numa relação de retroalimentação entre os agentes — relação determinada por aspectos culturais marcados por um patrimônio e aspectos sociais definidos por um princípio de sobrevivência. E é por meio desse vínculo que se produzem conhecimentos que direcionam as peças de cerâmica no mercado e os ceramistas na produção. A falta ou parcialidade na partilha do conhecimento entre os sujeitos na produção e circulação das peças, algo comum no fluxo das mercadorias, produz algumas categorias de classificação que no contexto das peças de cerâmica ganham intensidade nos discursos dos ceramistas e dos consumidores. Tais discursos identificam e qualificam, respectivamente, os produtores e os produtos como artesão/artesanato e artista/arte.

No contexto deste exercício, o termo artesanato surge tanto como uma forma de alegoria que impulsiona a circulação das peças como mercadorias, mas principalmente como uma *mitologia*, produzida entre os conhecimentos de quem comercializa e quem produz, e

²³ O *valor de uso* se associa ao aspecto qualitativo da mercadoria, ou seja, diz respeito à utilidade do objeto e às necessidades humanas. Já o *valor de troca* se relaciona com o aspecto quantitativo, pois é uma forma de expressão da força de trabalho social desprendido na produção e contido no objeto.

que também consiste, segundo Appadurai (2004), em formas de manifestação do *fetichismo*. Para o autor, as *mitologias* são fruto do isolamento, indiferença ou ignorância em relação aos aspectos da trajetória econômica da mercadoria, nos quais alguns sujeitos não estão envolvidos. O termo artesanal, indicado pela microempresa (Cerâmica **Artesanal** Serra da Capivara) denota superficialmente que as peças são feitas por um trabalho que exige um mínimo de criatividade e trabalho manual. No entanto, a oficina de cerâmica mostra muito mais do que isso.

Para deixar mais claro, é interessante observar que as peças de cerâmica possuem *mitologias* que afetam os compradores, ou melhor, que a partir de um cálculo de trocas mercantis, os consumidores das peças podem adquiri-las porque elas são artesanais. Porém, conhecer a fundo essa produção artesanal permite entender como se estabelece um *regime de valor artesanal* específico que toma força cotidianamente e conscientemente na oficina.²⁴

Durante a minha permanência na oficina, as identificações dos funcionários ficavam entre ceramista, artesão e artista. Desse modo, era muito comum entre eles a denominação artesão ou artista para aqueles que fazem artesanato fora da oficina, e ceramista para se identificarem dentro da própria oficina. Na compreensão de Antônio, o ceramista é aquele que entende das técnicas de trabalho com a argila; já artesão é aquele que trabalha com qualquer material.²⁵ Para Antônio, ainda, todos na oficina são artesãos. Contudo, para outros ceramistas, era invariável a identificação de Eye e Antônio como artistas.

Porém, mesmo com tais definições, observei que apenas alguns deles trabalham com algum outro tipo de material fora da oficina como uma segunda renda e/ou criam artesanatos diferenciados. Em realidade, toda as definições partem do tipo de trabalho que se faz e da relação com os materiais. A denominação de artista, ceramista e artesão está atrelada, respectivamente, à criatividade, à produção de cerâmica e à agilidade com outros

²⁴ Ao contrário do que parece sugerir Appadurai (2004) sobre as *mitologias* criadas entre os produtores e comerciantes que dão origem a *fetiches* da mercadoria, no caso da oficina, não há por parte dos produtores uma alienação quanto ao que se produz. A produção artesanal, repito, é algo consciente.

²⁵ Ainda sobre definições, alguns dos funcionários mais velhos possuem carteira de artesão pelo Sebrae, critério usado pelo mercado para identificar os artesãos.

materiais. As denominações dadas por eles refletem as percepções dos funcionários da oficina sobre si e sobre os demais e, conseqüentemente, também qualificam o produto dos seus trabalhos.

Nas entrevistas que realizei, uma das questões tratava sobre o trabalho com o barro: “o que é fazer cerâmica para você?”. As respostas a essa questão variaram entre uma forma de ganhar dinheiro, uma terapia, uma forma de arte feita com as mãos e uma oportunidade de aprender coisas novas, como afirmou Valdeir Almeida da Silva.

Valdeir Almeida da Silva era um dos poucos, se não o único, que conseguia fazer o beneficiamento do barro além de Josenias. Concentrado no que faz, realiza acabamentos, desenhos em peças cruas e já aprendeu também o trabalho na maromba. Morador de Coronel José Dias e conhecedor das regiões mais interioranas do município, é pai de três meninas que ganham dele esculturas de barro para brincarem.

Mateus Pereira Paes afirmou que sabe andar no Parque Nacional porque acompanhava seu pai quando ele abria caminhos pelo Parque. Ele afirma que o Parque é uma fonte de renda muito importante para a comunidade. Embora tenha nascido no Sítio do Mocó, é morador da comunidade Barreirinho com seus familiares. Já tendo trabalhado por contrato na Cerâmica, atualmente possui carteira assinada e está na função do torno, função para a qual passou três meses sendo treinado. Ele é um dos ceramistas que se alegra quando vê as peças de cerâmica na televisão.

Para o Mateus, por exemplo, fazer cerâmica é, além de uma forma de sobrevivência, um dom. Já Juninho enfatiza que, mesmo que as pessoas vejam como simples peças de cerâmica, ele as entende como arte, uma vez que cada peça é única. E assim foram as respostas, que, não raro, afirmaram que fazer as peças é fazer arte.

Fazer cerâmica é bom. É uma arte que poucos têm esse dom de fazer uma cerâmica. É poucos que... você vê fazendo, acha fácil fazer, mas pra pegar mesmo, pegar a mão na massa e fazer, não é fácil. [...] Você vê ali subindo a massa ou pincelando alguma coisa ou desenhando, você diz: “não, é brincadeira de criança”, mas quando vai fazer mesmo vê que não é brincadeira, é complicado e difícil.²⁶

²⁶ Rogério de Lima. Entrevista concedida à autora no dia 23 de outubro de 2019 na oficina da Cerâmica.

É assim... eu de certa forma... eu, quando eu faço cerâmica, eu faço as peças, eu costumo de vez enquanto ver pessoas com essas peças, com a cerâmica que nós, os artesãos, fizemos, com nossas próprias mão. Aí eu... sei lá. Eu acho legal, gratificante ver assim também. Olhar pra ali, pra uma arte da gente, e ver que foi a gente que fez. Ali no Museu tem as figuras de cerâmica com desenhinho. A gente reconhece de quem foi o desenho, a gente sabe quem foi que fez.²⁷

Eu não vejo só como um trabalho, eu vejo como uma arte, né. Porque você vê, o turista, quando vê uma peça que você ajudou a fazer, né, no processo dela, que ele: “que peça bonita, num sei o que lá”, você sente um orgulho de ter feito aquela peça. Então não é só um trabalho, é uma arte. É uma arte que você sabe que você ajudou a fazer. [Então quando você vê as peças na televisão...] A gente sente orgulho. “Porra! Olha onde estão nossas peças.” Que bom!²⁸

Assim sendo, uma peça única é arte, como o são as peças de cerâmica Serra da Capivara. A arte, como afirmou Rodrigo em nossas conversas, é um processo de transformação do barro. Fazer cerâmica é produzir arte. Fazer arte é ter o dom, ou seja, ter talento e aptidão para o trabalho com o barro, e saber criar as peças de cerâmica. Dessa maneira, fazer arte é uma questão de envolvimento e sentimento quanto àquilo que se faz. É fazer uma peça única e ter a comprovação de que aqueles objetos são arte pelo sentimento de satisfação de quem produz, principalmente, quando se tem um retorno do público que a consome.

Mas a ideia de arte não aparece somente entre os ceramistas, aparece também entre o público consumidor, como apareceu nas falas de turistas que visitavam a oficina e com os quais eu trocava algumas palavras, como também entre pessoas que conheceram as peças por outros meios.

Um fato que ilustra esse segundo momento e que me chamou mais ainda atenção para essa discussão aconteceu em julho de 2019, quando estive em um congresso para apresentar um trabalho cujo tema era a agência das peças de cerâmica. Para minha surpresa, um dos professores coordenadores do Grupo de Trabalho, após comentar minha

²⁷ Adê Dias. Entrevista concedida à autora no dia 1 de novembro de 2019 na oficina da Cerâmica.

²⁸ Marcos Oliveira. Entrevista concedida à autora no dia 19 de novembro de 2019 no restaurante da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara.

apresentação, finalizou dizendo que também tinha as peças de cerâmica em casa. Ele explicou que não conhecia o Parque Nacional e a região, mas que adquiriu a linha *Folha* na loja Tok&Stok e que tinha todo o cuidado para manuseá-las, pois as considerava “obras de arte”. O fato dele ter adquirido as peças mesmo sem conhecer o Parque ou a região é um indicativo de que a ideia de arte, já inicialmente formulada entre os ceramistas, também aparece para quem as adquire, mesmo não conhecendo a oficina.

Dessa forma, se por um lado, o conhecimento da produção e o reconhecimento de talentos pelos ceramistas consideraram a peça como arte, por outro, a distância entre a produção e o público consumidor gera uma *mitologia*, histórias que produzem um novo produto/mercadoria — uma arte —, que tem base possivelmente estética.

O que, provavelmente, se impulsiona nesses casos é o estabelecimento de um *regime de valor* que, elaborado inicialmente pelos ceramistas e posteriormente pelo público consumidor, coloca-se, da perspectiva da oficina, como paralelo à definição de artesanato, havendo assim uma duplicidade de *regimes*. Talvez pensar que haja uma sobreposição de *regimes*, da perspectiva do consumidor, seja também uma opção, mas essa discussão ultrapassa os limites deste exercício, pois ele não foi realizado junto ao público consumidor e, por isso, não é possível mapear se os critérios utilizados para tais definições são técnicos, estéticos ou culturais, mas certamente envolvem uma discussão sobre o que é arte, sobre um mercado das obras de arte e sobre a diferença entre arte e artesanato.

O que é possível mapear aqui diz respeito à definição de arte apresentada pelos ceramistas e o meio caminho entre arte e artesanato que se apresenta na oficina.

Por definição, o artesão é aquele que produz uma certa quantidade de produtos, tendo, portanto, limitações no momento de criação. Já o artista é aquele que produz, em sua maioria, sozinho uma pequena quantidade de produtos quase exclusivos, possuindo liberdade criativa. Contudo, para a antropóloga Ilana Goldstein (2014), existe uma “dificuldade de traçar as fronteiras entre arte e artesanato e entre os dois primeiros termos e arte popular” (p. 1). Ao buscar definir os termos, a autora aponta que o nome artesão foi substituído no século

XVIII por artista — aquele que tem talento e é original. Essa mudança foi uma consequência da influência do Romantismo e da Revolução Industrial, pois antes disso, a arte estava ligada à religião e à ciência. Assim, para a autora, uma definição de arte satisfatória entende que a arte é uma ação que, com criatividade e técnica, estimula uma resposta do receptor, pois carrega significados e uma estética²⁹.

Já sobre o artesanato, Goldstein faz uma discussão com Octavio Paz, que também trago aqui. Octávio Paz diferencia os objetos — industriais, artesanato e arte — fazendo um paralelo entre eles.

O objeto industrializado tende a desaparecer como forma e a se tornar indistinto de sua função. Sua existência é seu significado e seu significado é ser útil. É o extremo oposto da obra de arte. Já o artesanato é o meio-termo entre esses dois polos: suas formas não são governadas pelo princípio da eficiência, mas pelo do prazer, que é sempre dispendioso, e que não prescreve regra alguma. O objeto industrializado não dá espaço ao supérfluo; o artesanato entrega-se ao prazer da decoração. Sua predileção pelos ornamentos viola o princípio da eficiência. Os padrões decorativos do artesanato geralmente não têm função nenhuma; daí porque são eliminados impiedosamente pelo designer industrial. A persistência e a proliferação de motivos puramente decorativos no artesanato nos revelam uma zona intermediária entre utilidade e contemplação estética. No trabalho do artesão, há um constante movimento pendular entre utilidade e beleza. Esse intercâmbio contínuo tem um nome: prazer. As coisas são prazerosas porque são úteis e belas. A conjunção aditiva define o artesanato, assim como a conjunção alternativa define a arte e a tecnologia: utilidade ou beleza. O artesanato satisfaz uma necessidade não menos imperativa que a fome ou a sede: a necessidade de se encantar com as coisas que vemos e tocamos, quaisquer que sejam seus usos diários. Essa necessidade não pode ser reduzida ao ideal matemático que rege o desenho industrial, ou aos rituais ortodoxos da religião da arte. O prazer que o artesanato nos dá é uma dupla transgressão: contra o culto à utilidade e contra o culto à arte. (s/n)³⁰

Para o autor, o objeto industrializado só toma valor artístico quando perde sua utilidade, pois seu objetivo é ser útil. O artesanato, em contraponto ao desenho industrial, é algo que cativa, é útil e entra em contato com nossos sentimentos. Ele está no meio termo entre objeto industrial e arte. O artesanato, sendo algo feito com as mãos humanas, também

²⁹ Essa definição é uma discussão de um grupo de pesquisadores da *Australian National University*, como aponta Ilana Goldstein (2014).

³⁰ Publicado em: <<https://www.artesol.org.br/conteudos/visualizar/O-artesanato-o-uso-e-a-contemplacao-por-Octavio-Paz>>.

pode ser tocado pelas mesmas mãos, o que não acontece com a arte, que não se pode tocar — a arte é aqui algo mágico, motivo de adoração. Assim, “nossa relação com o objeto industrializado é funcional; com a obra de arte, semirreligiosa; com a peça de artesanato, corpórea” (s/n). O artesanato é, para o autor, anônimo, pessoal, possui estilo e desperta uma natureza coletiva.

Por fim, Paz é enfático em dizer que: “O objeto feito à mão é um signo que expressa a sociedade humana de uma forma própria: não como ferramenta (tecnologia), não como símbolo (arte, religião), mas como uma forma de vida física e simbiótica” (s/n). Ou seja, o artesanato é um objeto feito à mão, de caráter único, mas que expressa uma coletividade, como é possível identificar no contexto da oficina de cerâmica.

A definição de artesanato apresentada no Capítulo 2, e que segue as descrições e justificativas da Cerâmica, acompanha assim uma sugestão de Ricardo Gomes Lima (s/n). O autor argumenta que o que define o artesanato é o tipo de produto e o contexto no qual o objeto está inserido. Ou melhor, mesmo em uma tentativa de se estabelecer o que é arte e artesanato, é o tipo de produto e o contexto que dirão o que esses objetos são. Assim, ter o termo artesanal vinculado às peças é criar e, em certa medida, recriar um jeito de produzir as peças que se difere parcialmente de um modo de produzir do artesanato classificado como tradicional. No contexto da Cerâmica, ser artesanal significa ter uma forma de produção voltada para o trabalho manual, com uso de poucos instrumentos e margem limitada de criatividade, e uma forma de organização do trabalho que estabelece as relações de trabalho e viabiliza sua produção em grande escala. Ser artesanal significa, no caso da oficina de cerâmica, ter o mercado como mediador entre essas duas formas de organização. É essa combinação mediada que tem, no dia a dia, permitido atingir os objetivos para os quais foi idealizada a produção.

Por outro lado, pensar, por exemplo, na discussão de Walter Benjamin sobre a obra de arte na época da reprodutividade coloca um limiar nessa questão. Benjamin (2010)

entende que o avanço da sociedade para a mecanização enfraquece a *aura* — o *hic et nunc*³¹, aquilo que tem “sua existência única no lugar em que se encontra”. A *aura* é, para ele, o elemento principal da obra de arte.

A técnica de reprodução — poderia ser esta a fórmula geral — separa a coisa reproduzida do domínio da tradição. Multiplicando a sua reprodução, ela substitui a sua existência única pela existência em série, e, permitindo à reprodução ser oferecida em toda e qualquer situação ao espectador ou auditor, actualiza a coisa reproduzida. (BENJAMIM, 2010, p. 16)

A reprodução é assim algo que enfraquece o “valor tradicional da herança cultural”, fazendo a arte entrar em crise e deixando seu fundo ritual para uma prática da política. A arte, ao passo que se aproxima do seu caráter técnico, se distancia e aliena o ser humano, transformando a sua faculdade de percepção.

Pensando na produção das peças de cerâmica, poderia ser o caso de entender a reprodutividade das peças como uma perda cada vez maior do “aqui e agora” — perda da busca pelo belo e por aquilo que transcende, principalmente quando se refere ao Parque Nacional e às pinturas rupestres. Arrisco afirmar que as peças de cerâmica não possuem uma *aura*, no sentido dado por Benjamim, mas algo que se encontra entre uma reprodução controlada — sobretudo, pelo tempo na produção — e expressões através das experiências dos ceramistas. Assim, as pinturas rupestres são, por exemplo, desenhadas a partir da aptidão dos ceramistas com o desenho, por isso as pinturas não são meramente reproduzidas, mas habilidosamente apresentadas a partir dos traços de cada ceramista.

Ao mesmo tempo, as peças também servem a uma prática política, no sentido mais amplo, pois promovem uma responsabilidade social. Desse modo, as peças estão em um meio termo e correndo perigo a partir da perspectiva dos ceramistas. Estão entre uma arte que gera arte ou um objeto de reprodução.

Então, as peças de cerâmica são arte ou artesanato? Há um campo escorregadio aqui. Mesmo diante de tudo isso, citando Goldstein (2014), estamos em uma fronteira

³¹ Traduzido como: aqui e agora.

movediça. O que é definitivo é que as peças não são objetos industrializados, pois ultrapassam sua utilidade e há limite de reprodução. A arte e o artesanato estão próximos quando despertam sentimentos e significados, seja naqueles que os produzem ou naqueles que os consomem, como é apontado por ceramistas e consumidores das peças.

Embora Goldstein entenda que diferenciar o artesanato da arte é impossível, pois como coloca: “Trata-se talvez de ‘tipos ideais’ — para usar com bastante liberdade um termo weberiano —, que ajudam a pensar, mas não correspondem bem à realidade empírica, mais complexa e híbrida do que aquela que os modelos fazem supor.” (p. 7), o contexto da oficina mostra objetos de arte e artesanato. Insisto que, para ajudar a entender tal dualidade e, igualmente, o que realmente importa aqui (o que os ceramistas dizem sobre as peças), é importante observar a intensidade com que os ceramistas fazem e sentem as peças de cerâmica — apesar de haver variações entre entender o trabalho na oficina também como renda ou como um momento de criação de arte.

A oficina que produz peças artesanais — tanto por sua denominação quanto pela sua forma de produção — também produz arte, pois é a experiência do trabalho coletivo com as peças e as trocas com os turistas que fazem com que os ceramistas, artistas e artesãos definam o seu trabalho. A questão do artista é uma questão de reconhecimento ou de convenção cultural, como conclui Goldstein (2014). Portanto, para resumir, cito uma breve e inicial definição de Mario de Andrade, “todo artista tem que ser ao mesmo tempo artesão” (1943, p. 1).

Em suma, o que é interessante destacar em toda essa discussão é que todas as denominações convergem. Elas partem de questões de um único regime de produção, o artesanal, e das relações entre os ceramistas. As denominações de artesão, artista e ceramista levam a entender que o trabalho desempenhado por essas pessoas, em um plano geral, é um trabalho manual e coletivo e que necessita de referências culturais. Tais referências não dizem respeito ao que se entende, por exemplo, como uma herança geracional, mas estão ligadas a

um patrimônio cultural contemporâneo e toda a sua carga de sentidos que dá origem às *mitologias*.

Como a produção do modo capitalista está emaranhada à industrial, o que encontramos no contexto estudado é uma adequação dentro dos limites de uma realidade. Para a microempresa responder às exigências do capital e honrar com os compromissos com os funcionários, faz emergir um contexto de processos reais e concretos. Um contexto que tem buscado gerar renda à população local e para o município, divulgar o Parque e promover atividades de cunho sustentável com atitudes que minimizam o impacto no meio ambiente. Adequar-se às exigências e criar estratégias para isso é uma forma de sobreviver, assim como o é em contextos em que grupos de artesãos participam de programas governamentais e sofrem pressão para se tornarem mais empreendedores e modificarem seus produtos de modo a atenderem um mercado, como apontam os trabalhos de Ana Beatriz Seraire (2009) e Aline Sapiezinskas (2012).

Como venho destacando, há na Cerâmica a emergência do fator econômico no que diz respeito à geração de renda. Algo que tem sido considerado por quem discute o artesanato na sociedade contemporânea, por ser uma realidade que se apresenta para os contextos em que se produz artesanato e há gradativa transformação nos sentidos de mercadoria. Autores como Berta G. Ribeiro (1983), Maria Rosilene Barbosa Alvim (1983) e Nestor Gárcia Canclini (1995), mesmo anos depois de suas publicações, apontam para a localização do artesanato na contemporaneidade levantando questões sobre o comércio do artesanato, seus impactos ambientais e o modo de organização na vida dos grupos. Nesse caminho, eles acreditam que o artesanato não consiste em um objeto ultrapassado e um obstáculo para o desenvolvimento. Longe disso, ele tem papel fundamental no desenvolvimento cultural e social e na sobrevivência de comunidades, sendo alternativa ainda para o desenvolvimento econômico. Como José Silveira D'Ávila (1983), os autores discutem ainda que, em um mundo contemporâneo, o artesanato e as culturas populares têm sido apresentados como um bem de consumo, dando ênfase muito mais ao seu sentido de mercadoria e geração de renda do que ao

seu sentido tradicional. Isso não quer dizer que fatores como, por exemplo, o étnico, o tradicional e/ou o geracional estejam desaparecendo desses novos produtos. Pelo contrário. A emergência do fator econômico no que diz respeito à geração de renda tem buscado esses enunciados como forma de valorização do produto aliado ao lucro, ou melhor, tem incentivado o consumo.

Todas essas configurações de relações, sejam elas por motivos econômicos, de mercado, entre ceramistas e com os consumidores, estabelecem um olhar sobre as peças enquanto mercadorias. Além da dinâmica dessas relações permitirem colocar as peças nas categorias de arte ou artesanato, e seus produtores como artistas e artesãos, da perspectiva ainda do consumidor, é possível pensar as peças como *lembrancinhas*.

Pensar no consumo como trocas que acontecem em torno das peças é uma possibilidade de entendimento de uma realidade mais totalizante. O consumo é um ato que denota significado, sobretudo, quando no complexo da Cerâmica há a venda e compra das peças enquanto *lembrancinhas de viagem* ou *souvenir*. Esses objetos são ressignificados nas relações, pois podem estar, para os turistas, no campo das relações e sentimentos, da subjetividade e da identidade e como recurso da memória e de experiências, como mostram as pesquisas da cientista social Renata Silva Santos Camargo (2016) com os *souvenirs* em Tiradentes-MG e das turismólogas Tauane Macedo de Paula e Marlei Salete Mecca (2016) com os *souvenirs* vendidos na “Maria Fumaça”, estação de Bento Gonçalves/RS. Em contrapartida, para o artesão, as *lembrancinhas* estão no âmbito da dádiva de Marcel Mauss, quando entra no jogo de *dar* sua produção e o seu trabalho, *recebendo* um reconhecimento e sendo *retribuído* pelos turistas na circularidade das peças (CAMARGO, 2016).

Como apontam os próprios ceramistas, é muito raro um turista fazer o passeio pela oficina, conhecer todo o processo de produção e não levar uma peça consigo, comprando até mesmo, às vezes, peças autorais dos ceramistas que estavam expostas na oficina. Apesar deste exercício não ir além do momento em que as peças deixam de ser mercadoria, ou seja,

quando os consumidores/turistas compram as peças, foi interessante notar o entendimento dos turistas quando visitavam a oficina, especialmente em uma situação que conto a seguir.

Certo dia, em meio ao trabalho de campo, encontrei uma senhora, turista, na entrada da loja do complexo. Ela segurava uma caneca dizendo que queria uma igual, mas estava achando o preço daquela peça muito alto. Eu conversei com ela por pouco tempo. Além de uma conversa superficial em que me contava de onde ela era e se estava gostando de conhecer a Serra da Capivara, disse a ela que também poderia fazer o *tour* pela oficina, enquanto pensava se levava a caneca ou não. Ao final do passeio pela oficina, a senhora, que ainda segurava a caneca, resolveu finalmente comprar a peça. O que ela presenciou na oficina aparentemente a convenceu de que a peça que carregava nas mãos, aquela que tentou convencer a vendedora a dar mais um pouco de desconto, era uma peça que valia o preço que estava sendo cobrado.

Confesso que assim que comecei a andar como turista na Cerâmica também tinha a opinião de que as peças eram caras, e essa mesma opinião também me foi confiada em algumas ocasiões por alguns ceramistas da oficina. Uma funcionária da loja da cerâmica também já tinha me contado que alguns turistas normalmente procuram as “Peças naturalmente deformadas”, pois elas são mais baratas. Já outros turistas, que inicialmente reclamavam do preço, mudavam de ideia quando conheciam todo o processo de produção. Provavelmente, eu devo ter passado pelo mesmo processo pelo qual passou a senhora turista, sendo convencida de que o preço corresponde a todo o processo de transformação que o barro passa até virar uma peça.³²

Entendo que esse processo de conhecimento e busca por aquilo que é da região passa pelo que Macedo de Paula e Mecca (2016) concluíram em sua pesquisa sobre a preferência dos turistas por *souvenirs artesanais*. Um turismo contemporâneo promove, na figura do turista, a procura por objetos que, ao serem levados para casa, também carregam

³² Outra questão relacionada ao preço das peças diz respeito à compra das peças por moradores da região. A exemplo dos próprios ceramistas, ouvi em alguns momentos nos quais estava conversando com outros moradores de Coronel José Dias, que as peças são caras para quem é da região. A média de remuneração do município é de um salário mínimo e meio e isso influencia no consumo das peças.

consigo um pouco das “[...] crenças, dos costumes, dos valores e dos hábitos adotados pela comunidade na qual está vivenciando o turismo” (p. 401). O que temos no contexto da Cerâmica Serra da Capivara é a afirmação de que o processo de produção é também uma forma de *encantamento* do turista através de *mitologias* da mercadoria.

As definições do que são as peças de cerâmica partem das relações entre os ceramistas, e entre eles e o fruto de seus trabalhos.. Discutir o que é artesanato, partindo do que se apresenta no contexto da Cerâmica Serra da Capivara, significa acompanhar a forma como se delinea o seu *regime de valor artesanal* e como isso se transforma em um *fetiche*. Falar, por exemplo, da produção artesanal e depois sobre arte ou *souvenir*, esses dois últimos pela perspectiva do consumo das peças é, na verdade, entender as relações que os seres humanos mantêm entre si e com os objetos. É entender que o artesanato é processo, complexidade e subjetividade, mas que também não deixa de ser uma mercadoria que, mesmo com as suas facetas, tem objetivamente o intuito de ser consumida.

Como orienta Mary Douglas e Baron Isherwood (2004), o consumo das peças estabelece e, sobretudo, mantém relações sociais (as relações de que tenho tratado aqui entre ceramistas-peças-parque) e, igualmente, dá sentido ao lugar que é um parque nacional e também um patrimônio mundial. Ou ainda, como diz Macedo de Paula e Mecca (2016),

O modelo artesanal encontrado nos *souvenirs* de hoje apresenta características territoriais que valorizam a cultura de determinada comunidade, contribuindo, também, para o desenvolvimento local, por meio dos postos de trabalho proporcionados por esta produção. (p. 387)

Assim, as peças são objetos que diante do contexto do Parque Nacional e de uma produção artesanal e local, reforça e sustenta por meio do seu consumo o Parque, o desenvolvimento local e o trabalho dos ceramistas, também moradores da região.³³ As *mitologias* criadas sobre as peças, seja como artesanato ou como arte, através de questões ambientais, sociais e culturais ou da qualidade do produto, são elaboradas pelo *regime de*

³³ Arrisco ir além e penso que o consumo das peças, incentivado pelas suas *mitologias*, estabelece e mantém uma tradição que está sendo inventada, discussão que foi apresentada no Capítulo 2.

valor artesanal, ou seja, pela produção, e são efetivadas no sentido de mercadoria no momento do consumo das peças. O consumo das peças é assim a chave para a efetivação do papel do Parque Nacional Serra da Capivara nas relações que venho tratando aqui.

Intenção, causa e efeito — a agência das peças de cerâmica

Entender os objetos a partir de uma perspectiva simbólica e agentiva são formas, como defendi, não excludentes de análise. Entendo que pensar as peças de cerâmica por esses dois caminhos são, em realidade, formas complementares de entender as relações estabelecidas na região da Serra da Capivara. Se, por um lado, do ponto de vista das peças, o consumo é o que efetiva as relações na região; por outro, é possível demonstrar a dinâmica dos três agentes — ceramistas-peças-parque — ao se comunicarem e tomarem lugares diferentes em determinados momentos. Esses dois caminhos levam a firmar a participação e, por vezes, a centralidade do Parque Nacional Serra da Capivara e do patrimônio mundial nas relações da região.

Antes de partir para uma explicação efetiva e associativa dos termos no contexto no qual este exercício etnográfico foi realizado, quero salientar mais um ponto. Como já destaquei, as abordagens do objeto por uma perspectiva antropológica têm considerado dois momentos: uma abordagem simbólica e uma abordagem agentiva. Tais perspectivas não são contrárias, mas têm sido pensadas separadamente, o que pode fazê-las parecer excludentes. Obviamente, elas não o são, sobretudo como está apontado nas explicações de Alfred Gell (2018) sobre a *abdução*.

A *abdução* é algo que não está totalmente alheio às “convenções semióticas”, para usar os termos de Gell. Como aponta o autor, a *abdução* está nas “convenções semióticas” e nas “leis naturais”. Assim, destaco que a *abdução* acontece também por meio de processos cognitivos que podem ter base em perspectivas interpretativas e simbólicas da realidade humana. Se não fosse assim, seria necessário conceber a ação como uma mera resposta física

ou orgânica ao ambiente. É possível assim entender um ponto de convergência entre tais abordagens. A interpretação dos contextos a partir de elementos simbólicos direciona a ação, ação que pode ser um ato simbólico em determinados contextos.

As peças de cerâmica, como destaquei anteriormente, é quem tem guiado nosso caminho. Estou seguindo as peças para entender como se dão as relações na região da Serra da Capivara. Assim, evidencio agora uma análise agentiva das peças, após sua análise material e simbólica, porque os objetos estudados neste exercício assim a motivam. Em realidade, percorrer esses dois caminhos será fundamental para demonstrar a forma contínua com que se dão essas relações. Dessa forma, chego finalmente ao terceiro elemento fundamental das relações — o Parque Nacional da Serra da Capivara, patrimônio da humanidade — para, posteriormente, avaliar os efeitos que suas relações têm sobre os agentes.

A teoria antropológica da agência, elaborada por Alfred Gell (2018), consiste em uma tentativa de entender as obras de arte como mediadoras da agência social. Sua teoria tem por orientação a ideia de que a antropologia tem como objeto de estudo as relações sociais e, conseqüentemente, as ações e interações sociais, uma vez que a cultura, objeto de estudo para outros autores, só pode ser entendida por meio dessas interações.

Alfred Gell busca o entendimento dos objetos de arte a partir da ação e intenção atribuídas a eles nas relações sociais. Como destaca o autor, o intuito nesse caminho é concentrar-se “nas ideias de *agência, intenção, causalidade, resultado e transformações*” (p. 31). Dessa forma, a ideia é afastar uma percepção do objeto de arte enquanto um texto que comunica e se aproximar da *agência*, ou seja, da capacidade de agir dos objetos causada por intenções prévias. Para tanto, ele estabelece o que entendo como uma espécie de cálculo matemático entre quatro termos que representam, de forma geral, os elementos relacionais pelos quais acontece a mediação. Tais elementos se resumem a quatro termos: *índice, artista, destinatário e protótipo*. Eles são definidos pela sua posição na relação e podem variar à medida que muda o sentido da relação.

O *índice* é a coisa física que é resultado ou instrumento da agência social. É aquele que permite uma operação cognitiva que Gell chamou de *abdução da agência* — explico a seguir. O *artista* é aquele que produz o *índice*, ou ainda, o *agente* criador da “arte”, seja ele um objeto ou uma entidade. O *destinatário* é o público ao qual está direcionada a *agência* e que tem lugar de *paciente* em relação ao *índice*. Por fim, o *protótipo* consiste em um modelo ou uma representação do *índice*.

Nas relações que podem ser estabelecidas, não menos importantes são também os conceitos de *abdução* e *agente social*. O *agente social* é aquele que origina os eventos. Já a *abdução* ocorre na atribuição da agência para um objeto, divindade, animais etc. A *abdução* se manifesta em um agente, definido como *primário*³⁴, que está munido de intenção sobre um outro agente, definido como *secundário*³⁵ — e esse último tem ainda o papel de *paciente* na relação.

Os termos explicados por Gell permitem imaginar, por exemplo, que na simples relação em um contexto de exposição de obras de arte em que tais obras foram produzidas, expostas e contempladas, há a relação entre pintor (*artista*), obra de arte (*índice*) e público expectador da obra (*destinatário*). Inicialmente, o pintor manifesta agência (*abdução*) na obra de arte, sendo assim, a obra de arte é paciente em relação ao pintor (*agente primário*). Mas colocado o terceiro elemento, o público, quando a obra de arte propaga a intenção (através da *abdução*) para o público, a obra de arte torna-se *agente* em relação ao público e ao pintor, que agora são *pacientes*. Essas posições na relação dependem do tipo da relação e do momento de interação. Assim, aquele que é *locus* de promoção da ação se torna *agente* e, em oposição, o outro elemento se torna *paciente*.

Para ficar mais claro como se dá o que entendo como quase uma equação matemática, saio das abstrações e passo agora para os agentes e relações do contexto aqui estudado.

³⁴ O *paciente primário* é, normalmente, o ser humano que investe intenção na criação do *índice*.

³⁵ O *paciente secundário* é aquele que está em relação com o *paciente primário*.

Primeiramente, é importante lembrar quais são os agentes mapeados nas relações aqui tratadas e a forma como as narrativas conectam tais agentes. Foram mapeados três agentes principais que podem ser entendidos em conjunto. Entende-se, para fins de análise, que os agentes envolvidos na situação relacional aqui tratada são: peças de cerâmica (a matéria-prima, o barro), Parque (a Fundham, a arqueóloga Niède Guidon e o título de patrimônio) e os ceramistas (os artesãos e a Cerâmica, sobretudo, nas figuras de Girleide e Marcos Oliveira). A síntese dos agentes se deve simplesmente para ajudar na análise, mas eles serão identificados quando necessário. O Parque será admitido também como patrimônio e considerado uma entidade devido à intenção de analisar as relações estabelecidas entre moradores e o conceito de patrimônio. O patrimônio também representará as pinturas rupestres que são efetivamente o elemento que se busca proteger no contexto do Parque Nacional.

O contexto conta, de forma breve, que o Parque Nacional da Serra da Capivara, na figura da Fundação Museu do Homem Americano e, principalmente, na pessoa de Niède Guidon, promoveu projetos que objetivavam envolver os moradores da comunidade produzindo renda e conscientização da preservação do patrimônio mundial. Dentre esses projetos, a cerâmica artesanal tem destaque pela continuidade e pela forma de produção. Na oficina, as peças são produzidas pelos ceramistas e gerenciadas por Girleide Oliveira e Marcos Oliveira. Elas são definidas como artesanais e levam em seus corpos pinturas rupestres reproduzidas dos sítios arqueológicos presentes na região. É unanimidade que as peças devem reproduzir as pinturas rupestres como forma de promover o Parque e incentivar a sua preservação.

Assim, a partir desse contexto, a relação entre esses conjuntos de agentes representados pelas peças de cerâmica, ceramistas e Parque pode se resumir no seguinte esquema:

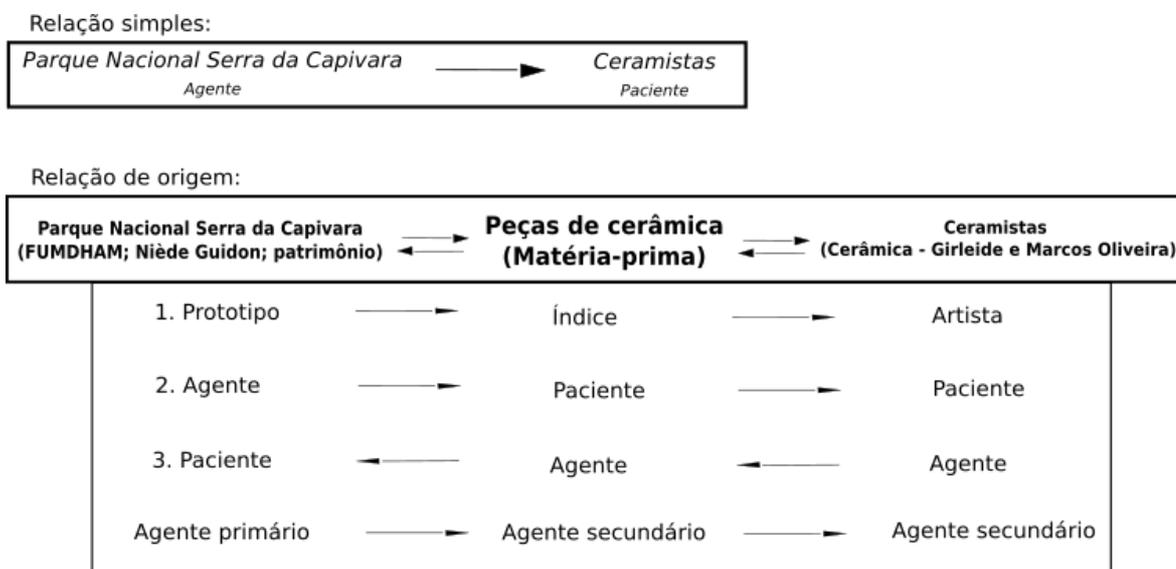


Figura 9 – Relação de origem. Fonte: a autora, produzido no programa Inkscape.

Na relação do contexto de criação das peças, a qual chamo de Relação de origem, na Linha 1, o Parque tem o papel de *protótipo*, ou melhor, é modelo das pinturas rupestres e de desenvolvimento sustentável e preservação para as peças de cerâmica, o *índice*. Nesse caso, o *agente*, na pessoa de Niède Guidon (Linha 2), está em uma relação em que os ceramistas são *paciente e destinatário*, pois, no contexto de criação da produção de cerâmica, eles eram incentivados e instruídos para a produção. Mas as peças são também *agente* (Linha 3), uma vez que intermedeiam objetivamente o vínculo entre os ceramistas e o Parque ao gerarem renda para os moradores da região. Assim, nessa relação, o *agente primário* é o Parque, na pessoa de Niède Guidon, que manifesta as intenções, isto é, a produção das peças e a preservação e divulgação do Parque Nacional.

A perspectiva usada neste exercício coloca como central, isto é, como *índice*, as peças de cerâmica, uma vez que as considero a materialização das relações na região. Por isso, e dada a complexidade das relações entre ceramistas e Parque Nacional, há algo mais a dizer quando pensamos na atual relação entre os três conjuntos.

Diferente das combinações simples, ou Relação simples apontada por Gell, na relação representada anteriormente, envolvem-se três agentes — ceramistas, peças e Parque

—, e existe uma relação originária da associação simples e direta entre ceramistas e o Parque. Em realidade, é possível assumir que há dois tipos de relações diretas estabelecidas, em que ora o parque é *agente*, ora *paciente*.

Na Figura 9 (pag. 224), as peças de cerâmica assumem o caráter de *agente social* (Linha 3) que faz os ceramistas e Parque Nacional assumirem, respectivamente, os papéis de *agente* e *paciente*, mas ainda tendo o Parque como *agente primário*. Entretanto, nas relações estabelecidas após a efetivação dos objetivos iniciais que incentivaram a produção de cerâmica, as peças, enquanto *índice*, colocam o Parque e os ceramistas ora como *destinatário*, ora como *paciente*, colocando assim o ceramista como *agente primário*, como demonstra a Figura 10. O momento de efetivação dos objetivos iniciais, ou melhor, o momento da produção, é a relação que chamo de Relação de produção. Ela acontece tanto orientada pela sua forma de produzir, devido à matéria-prima, quanto pela circulação da peça depois de pronta e na forma de mercadoria.

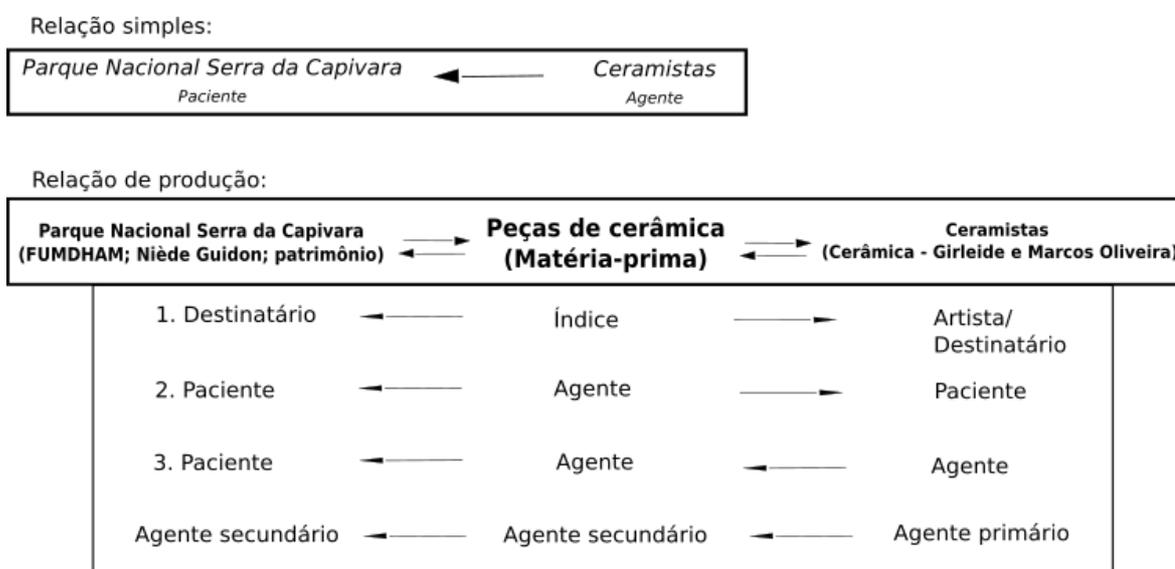


Figura 10 – Relação de origem II. Fonte: a autora, produzido no programa Inkscape.

As peças são *índices* na relação com os ceramistas visto que, da perspectiva da produção, o barro direciona o que os *artistas/destinatários* devem fazer (Linha 1). Ou seja, o barro é a matéria-prima que possui técnicas específicas e delimita o que e como será o formato das peças, e isso corresponde a uma relação de *agente e paciente* na Linha 2. Na perspectiva das peças como *índice e agente* e do Parque e ceramistas como *pacientes* (Linha 2), há uma relação de poder do *agente* que tanto aliena quanto produz identificação. Depois de produzidas, as peças têm poder de controle sobre a representação do lugar, do patrimônio e dos/sobre os moradores. Enquanto mercadoria, a peça circula fora da região carregando consigo um “pedaço” do lugar, uma representação do patrimônio através das pinturas rupestres, além das mitologias que produzem um *fetichê* sobre as peças — a produção artesanal, artística e uma produção local que está atrelada também à maneira como e em que vivem os ceramistas. Assim, o Parque, *destinatário* na Relação de produção, também é *paciente* (Linha 3), uma vez que as peças controlam a sua imagem através da reprodução das pinturas rupestres. Nesse sentido, é o *artista* que é *agente* em relação ao Parque quando os ceramistas escolhem as pinturas a serem reproduzidas e estabelecem o formato das peças. Igualmente, as peças produzem um sentimento de identificação em quem as produz, fazendo com que as peças, sendo fruto dos trabalhos e da criatividade, sejam, como afirmam os ceramistas, “algo nosso”, mas sobretudo, um meio de sobrevivência, que faz girar a economia do município e mantém acesa a esperança de que o turismo no Parque Nacional chegará a ser um fonte de renda para os demais moradores ou mesmo uma forma de renda independente da Cerâmica.

Como já expliquei, uma investigação com quem consome as peças ou visita o Parque Nacional, ou sobre o que acontece depois que as peças são compradas, não foi o foco deste trabalho, mas é inegável que há uma extensão importante nas relações aqui tratadas quando falamos de consumo e de turismo. As relações entre ceramistas, peças e Parque não acontecem de forma isolada e dão origem a outras relações que incluem um quarto agente — o consumidor/turista. Nesse caso, o consumidor/turista atua como *agente social* quando

pensado da perspectiva do mercado de venda e do mercado turístico, pois é ele quem consome as peças e/ou o Parque Nacional. Isso provoca os outros três agentes a serem *pacientes/destinatários*, uma vez que suas atividades são orientadas pelas preferências do *agente social*. O consumidor/turista como *agente social* é importante na efetivação das relações aqui tratadas uma vez que ele é incentivador nesse contexto. Porém, dado o limite deste trabalho, o seu papel na extensão das relações será uma investigação para outra oportunidade já que ele não faz parte efetivamente do contexto da oficina, lugar de onde dou início a este trabalho.

Em suma, a produção das peças segue a ideia de feitura artesanal e sustentável, tanto pelo trabalho manual, a matéria-prima e os instrumentos improvisados quanto pela relativa criatividade dos ceramistas. A matéria-prima e os instrumentos utilizados estabelecem o que serão as peças, cabendo aos ceramistas atentar-se às exigências do trabalho manual com o barro, já que existe um produto final pré-definido. Na parte criativa, compete aos ceramistas dar formato e cor às peças, mas sempre reproduzindo as pinturas rupestres. Essas últimas são imagens que representam o Parque e o patrimônio da região, principalmente pelos desenhos eleitos, o “beijo” e a “capivara”, que fazem parte de uma tradição de pinturas rupestres características dos sítios arqueológicos da Serra da Capivara. É importante lembrar também que, nas peças, há registrado em seus corpos a marca *Serra da Capivara*, denominação que dá nome à região e ao patrimônio e que, junto às pinturas rupestres, compõem a identidade das peças. Tudo isso indica que as peças divulgam o Parque (leia-se também patrimônio), uma região e um artesanato produzido nesse lugar, ou nas palavras dos ceramistas, “algo nosso”, sobretudo, quando, ao se transformarem em mercadorias, carregam as *mitologias* criadas a partir de seu contexto.

O Parque, por sua vez, toma o lugar de modelo para as peças e atua como agente quando é o responsável pela existência delas. Além da evidente reprodução das pinturas rupestres, há o formato incerto das peças que por vezes remetem a objetos utilitários arqueológicos, como apontado por Cristiane Dias (2014) e, por vezes, fazem parte de um

formato propositalmente artesanal. Já na produção das peças, os ceramistas seguem os preceitos da sustentabilidade que é orientada pela preservação do território do Parque. A produção sustentável utiliza de material abundante na região, o barro, e faz o mínimo de uso de materiais que prejudicam o meio ambiente e a saúde do consumidor. Por isso também, os ceramistas reaproveitam toda a argila que sobra da produção, retornando essas sobras a etapas anteriores, ou ainda evitando se desfazerem das peças defeituosas, revendendo-as a preços mais baixos.

As peças se estabelecem, nesse caso, como forte elo entre o patrimônio e os ceramistas (também moradores da região), ou seja, as peças são mediadores da *agência social*. É por meio do trabalho diário com as peças que se constrói um vínculo entre os *agentes*. Lembro aqui da estreita relação entre peças e Parque Nacional da Serra da Capivara quando os ceramistas apontam que um não poderia existir se não fosse o outro. A *agência* das peças e seu poder de *abdução* agem sobre os ceramistas e o Parque, que continuam a produzir um objeto que promove uma relação de retroalimentação dos seus trabalhos e do patrimônio já que, como disseram, “um não pode existir sem o outro”. Justifica-se esse fato não só pela presença das pinturas rupestres nas peças, mas também pela relação que os moradores estabelecem com o lugar e com as normas de preservação com o Parque. Dessa mediação, estabelece-se uma identificação com o lugar e com as peças, as “nossas peças”.

Uma relação de retroalimentação se justifica nas relações simples das Figuras 9 (pag. 224) e 10 (pag. 225), definida por Gel como “expressões ilegítimas”, em que o patrimônio é ora agente, ora paciente, assim como os ceramistas. No caso em que o patrimônio é *agente*, o ceramista (*paciente*) cumpre com a função de manter o modelo de peças de cerâmica com as pinturas rupestres; no caso contrário, em que o patrimônio é *paciente*, as peças são relativamente modificadas pela criatividade dos ceramistas, criando um objeto que reescreve o patrimônio por meio da reprodução das pinturas rupestres, da marca e do formato das peças.

Ainda se pode entender que, entre as relações estabelecidas diretamente entre patrimônio e ceramistas, existe uma busca pelo equilíbrio. No caso do patrimônio *agente*, o ceramista é tomado pelo encargo de morar no entorno de um parque nacional e patrimônio mundial, sendo, por isso, levado a agir de modo a proteger e defender o lugar. Quando o *agente* é o ceramista, o patrimônio é subtraído e tem-se o espaço de moradia, o lugar que é modelado pelas suas experiências. É por isso também que uma relação de retroalimentação pode ser estendida igualmente aos ceramistas e moradores da região quando pensada do ponto de vista de que a relação entre Parque e peças permite a permanência dos moradores na região, nos seus lugares de origem, estreitando os laços afetivos com o lugar e com as pessoas.

O objeto tratado aqui tem sua *agência* quando acabado. Isso quer dizer que as peças adquirem vida e autonomia. A primeira etapa da *vida social* das peças de cerâmica começa como mercadoria vendida para regiões do país e para o exterior. A sua circulação faz propagar uma forma de produzir, os traços dos ceramistas, e a vincula a um patrimônio mundial. Em um extremo, carregam a história da humanidade e permitem a reinvenção dela a partir dos desenhos. Mas, sobretudo, a produção das peças permite que os ceramistas/moradores da região tenham a oportunidade de permanecer com seus familiares e no lugar que consideram o “melhor lugar”.

O trabalho na Cerâmica e o cotidiano dos ceramistas mostram uma relação que ultrapassa um meio de sobrevivência. Eles levam ao entendimento da forma como o Parque Nacional e patrimônio tem atuado na região e quais efeitos e impressões essa atuação causa especialmente nos ceramistas/moradores da região. Ou melhor, como as relações aqui descritas têm alimentado o imaginário dos ceramistas sobre o lugar, o Parque Nacional da Serra da Capivara e o patrimônio. É sobre isso que tratarei no próximo e último capítulo deste exercício etnográfico.

CAPÍTULO 4

“Se não fosse o Parque, não tinha mais ninguém morando aqui”¹



Espero que tenha ficado evidente que as peças de cerâmica são o fio condutor deste exercício. Elas são um elo entre os ceramistas e o patrimônio, sendo, portanto, objetos que conduzem pessoas a ações e um olhar sobre o mundo. Mas, mesmo partindo das peças, espero, da mesma forma, que tenha ficado claro que, falando em relações, as peças não são o único caminho possível – é obvio que seguir o patrimônio mundial seria, por exemplo, uma opção. Entretanto, por uma escolha, resolvi seguir as peças, para demonstrar que elas contribuem para manter uma relação ativa entre ceramistas e patrimônio. Assim, tudo o que será dito no presente capítulo dá continuidade à configuração da relação que apresento desde o começo do exercício, onde ceramistas, peças e parque nacional/patrimônio se retroalimentam. Logo, as peças são, igualmente, um fator que ajuda os ceramistas/moradores de Coronel José Dias a significarem o seu trabalho, a sua forma de vida e as suas percepções sobre o patrimônio e o parque nacional.

Grande parte do que tenho contado até aqui acontece pela influência e alegoria de um patrimônio mundial, ao mesmo tempo que é ele, com seus atores, que promovem algumas das relações na região da Serra da Capivara. Como demonstrei, ele atribui significado às peças de cerâmica e se coloca, hora como agente, hora como paciente nas relações da região. É sobre o papel do Parque Nacional e patrimônio mundial, bem como seu sentido para os ceramistas e moradores da região, que agora comento em maior profundidade. Para chegarmos, enfim, ao desfecho deste exercício, passo então a uma discussão que perpassa um debate crítico sobre o

1 Frase corriqueira entre os ceramistas. Dita por Rodrigo, Josenias, dentro outros, em inúmeros momentos.

conceito de patrimônio, demonstrando como se dá o convívio dos ceramistas com o Parque Nacional, seus vínculos com o lugar e suas consciências e concepções.

Afinal, onde está o patrimônio mundial nestas relações? O que é o Parque Nacional Serra da Capivara?

Sobre o conceito de patrimônio, parque nacional e unidade de conservação

A primeira tentativa de legislação que obteve sucesso na proteção do patrimônio cultural brasileiro, sobretudo de monumentos e antiguidades, foi o Decreto nº 22.928 de 1933, que, mesmo com pouco alcance, deu partida a uma política patrimonial oficialmente brasileira. Até então, o que se tinha eram algumas tentativas de criação de leis e de proteção, tanto no âmbito federal como estadual. Depois do Decreto de 1933, o avanço foi no sentido de elaborar, na Constituição de 1934, o art. 148, do Cap. II, que versava sobre a proteção de “objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do país”. Embora tal artigo tratasse, em realidade, da responsabilidade dos Estados e Municípios, no que diz respeito à ciência, arte e cultura, foi, a partir desse princípio constitucional, que Mario de Andrade pode, a pedido do então Ministro da Educação Gustavo Capanema, elaborar o anteprojeto de lei que deu origem ao Decreto-lei nº 25 de 1937, vigente até hoje, que trata da organização do patrimônio histórico e artístico nacional, definindo-os como bens móveis e imóveis. Desde então, o Estado brasileiro publicou outras legislações que ajudaram a regulamentar os princípios do Decreto de 1937, permitindo a proteção da arte e dos monumentos nacionais e demarcando, assim, um momento significativo para as políticas patrimoniais brasileiras (IPHAN, 1980; ARANTES NETO, 2012).

O Decreto-Lei nº 25 de 1937 foi uma adequação do anteprojeto de Mario de Andrade, que foi formulado em um contexto político no qual se buscava criar uma memória e identidade nacional, que era o intuito do governo de Getúlio Vargas. A proposta elaborada por Mario de Andrade previa uma proteção mais ampla dos bens culturais brasileiros, englobando

tanto bens materiais como imateriais da então definida cultura erudita e popular, uma vez que Andrade fazia parte do Movimento Folclorista Brasileiro. Contudo, o projeto aprovado menciona somente os bens materiais – bens móveis e imóveis, deixando também uma ambiguidade no que diz respeito às artes populares, gerando, na prática, uma ação direcionada no campo do patrimônio de “pedra e cal”. Como aponta Antônio Augusto Arantes (1997) e Dalton Sala (1990), o direcionamento do anteprojeto na transformação em Decreto-Lei teve forte influência do Movimento Modernista e criou uma identidade nacional que homogeneizou as etnias brasileiras e privilegiou a elite nacional.²

O Decreto-Lei constitui o que compõe o patrimônio histórico e artístico nacional, deixando de fora os bens de caráter imaterial. A grande conquista desse Decreto é a criação dos livros de tombo – Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, Livro de Tombo das Belas Artes, Livro de Tombo Histórico e Livro de Tombo das Artes Aplicadas; e a manutenção e criação de museus para exposição de obras naturais, históricas e artísticas.

Como observou Antônio Augusto Arantes (1997), a aprovação de uma legislação, entre as décadas de 30 e 70, permite notar que, o período no qual se iniciou uma discussão mais intensa, em nível nacional, de proteção da arte e dos monumentos foi um momento em que, politicamente, buscava-se estabelecer uma identidade nacional, ou ainda, um momento em que se discutia um nacionalismo que tinha base nas culturas populares e nos bens representativos de uma nação. Como se pode notar na história do país, o nacionalismo foi ressignificado a cada governo e, conseqüentemente, as políticas culturais e de proteção dos bens foram direcionadas a partir de cada ideologia defendida por seus respectivos governantes. Assim, ainda como discute Arantes, por volta da década de 30, até a promulgação da constituinte, em 1988, os bens móveis e imóveis foram pensados e

2 O Decreto-lei de 1937 é um marco para a política patrimonial brasileira porque ele cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, atualmente chamado de Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão fundamental, que atua, em nível nacional, na proteção do patrimônio do país. Contudo, a relevância desse decreto não se limita a isso: além de ainda em vigor na legislação brasileira, dando base para a proteção de bens móveis e imóveis de valor arqueológico, etnográfico, bibliográfico e artístico, o Decreto também estabelece o papel do Estado na proteção patrimonial (BRASIL, 1937).

organizados de acordo com a construção narrativa da história do país, ou seja, a grande maioria das ações de proteção no país era voltada para a preservação de bens que pertenciam à elite brasileira, excluindo, de forma geral, aquilo que era produção das classes populares e, claro, deixava sobre gerência do Estado a proteção dos bens.³

Em suma, no Brasil, bem como em outros países da América, o movimento preservacionista estava ligado ao estabelecimento de uma identidade nacional unificadora, ou seja, aos Estados Nações. Assim, nas primeiras décadas do século XX, o Estado brasileiro buscava preservar acervos representativos para a nação e uma arquitetura do período colonial que contribuísse para a construção de uma identidade nacional, como é o exemplo dos tombamentos, em 1938, do complexo de Ouro Preto-MG (CASTRIOTA, 2009), do conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade de Tiradentes-MG (CASTRO; NEVES, 2020) e outros tantos centros históricos.

Muito do objetivo de construção de uma identidade nacional, com um discurso hegemônico de patrimônios voltados para uma elite – e somente para um lado da história e da memória coletiva – esteve presente durante um longo período da história brasileira e ainda reverbera em discursos atuais e, de certa forma, na legislação brasileira. A boa notícia é que esses discursos e o controle do Estado, como chama atenção Arantes (2012, 2018), vêm se dissolvendo em políticas públicas mais democráticas e participativas, sobretudo com o avanço na ampliação de reconhecimento e registro de bens culturais imateriais de diferentes classes sociais e etnias, principalmente com o Art. 216 da Constituição de 88, o Decreto 3.551 de 04 de agosto de 2000 e com os Inventários Participativos em 2016.⁴

3 Na década de 30, é importante destacar que o Movimento Folclorista do Brasil, que tinha como percussores vários dos intelectuais do Movimento Modernista, como Mario de Andrade, também teve sua relevância para a proteção das culturas populares, uma vez que se discutia a preservação e registro desses saberes. No entanto, embora tenham sido criadas diversas Sociedades de estudos de folclore e a Comissão de Folclore do Ministério das Relações Exteriores, não existia, ainda na década de 30, uma legislação específica de preservação e proteção de bens de caráter imaterial. Nesse sentido, somente na década de 70, há uma instituição voltada para bens imateriais. Como aponta Cecília Londres Fonseca (1995), o Centro Nacional de Referências Culturais teve papel significativo ao conseguir acoplar interesses do regime militar e incrementar as políticas culturais e patrimoniais no país.

Os discursos hegemônicos refletidos na legislação sobre o patrimônio e que denotam por vezes uma narrativa de poder no Brasil são resultado de uma noção de patrimônio propagada mundial e historicamente. O conceito de patrimônio tem passado por redefinições ao longo do tempo, graças ao diálogo entre diversas áreas de conhecimento. Contudo, o termo foi comumente atrelado aos monumentos que, remanescentes do passado, eram esteticamente aceitáveis e deveriam ser preservados no presente, como demonstrou Françoise Choay (2017), ao discutir a experiência francesa do século XIX, de preservar o tempo vivido e a memória através da transformação de monumentos em patrimônio histórico⁵. Essa noção de patrimônio é o que Laurajane Smith (2006; 2011) chama de *authorized heritage discourse*, que chamarei de *discurso autorizado sobre o patrimônio*, em uma tradução livre. O conceito da autora se refere aos discursos criados por profissionais e reconhecidas instituições que atuam nas discussões sobre patrimônio, mas que sustentam uma ideia de patrimônio que é herdado, representante do passado e de certas identidades e narrativas. Algo que é reflexo de uma ilusão narcisista, como aponta Smith, sobretudo no que diz respeito às primeiras definições sobre o assunto e à centralidade da Europa nesse debate.

Sobre os monumentos, Laurajane Smith (2006) relembra uma das constatações já há muito conhecidas: o *discurso autorizado sobre o patrimônio* tem origem na Europa do século XIX, apoiado pelas ideias de dominação de/entre raças e em nome do progresso. Dessa forma, todo o sentido da Europa moderna do séc. XIX foi expresso nos monumentos, uma vez que, nesse período, o *discurso* produzia um patrimônio nacionalista, patriótico e de exaltação de certas experiências de classe social e valor estético. Para a autora, a tentativa de guardar o passado no presente evoca a ideia de que o patrimônio é algo velho, monumental e distante de

4 Como mencionei, é interessante notar que Mario de Andrade, em seu anteprojeto, já sugeria a proteção de bens imateriais, porém parece que objetivos políticos na década de 30 encobriram tal sugestão, e, por isso, os bens imateriais permaneceram em uma outra linha de proteção, a saber: a criação de um nacionalismo popular que visava uma “essência” da cultural brasileira.

5 É importante destacar que o século XIX é um marco para o surgimento das discussões sobre patrimônios, principalmente na Europa. Contudo, é possível imaginar que, mesmo antes do século XIX, já havia ações de conservação da memória e da história, sobretudo de classes sociais privilegiadas, se pensarmos na atuação de antiquários, na criação de museus e de jardins botânicos como espaços de conservação e estudo de espécies.

classes sociais consideradas mais populares, por isso esse seria um discurso hegemônico do patrimônio.

Assim, o *discurso autorizado sobre o patrimônio* apresenta-o como *coisa*⁶ que não pode ser perdida ou renovada. Ao sustentar um conceito particular de patrimônio, o *discurso* permite a imagem de algo imutável que, conseqüentemente, ignora os conflitos em torno de sua interpretação e preservação. Dessa maneira, o *discurso* dominante provoca a exclusão do discurso das classes minoritárias, uma vez que está relacionado às elites, valida determinados corpos de conhecimentos – sobretudo de especialistas que têm acesso privilegiado às informações – e obscurece os processos de produção, controle e conservação do patrimônio, bem como a interpretação e debate do passado e do presente (SMITH, 2011).

A problemática apontada quanto aos discursos hegemônicos é que ele direciona as práticas para a conservação dos patrimônios e as práticas ligadas ao turismo e lazer, preocupando-se apenas com a forma de **manter** os significados culturais e sociais. Contudo, para Smith (2006), o patrimônio é uma prática cultural e social que deve promover uma **construção** identitária, construção essa que é esquecida no exercício do *discurso*. Por isso, sua proposta de pensar os patrimônios não é fazer uma análise de discurso, como propõe Michel Foucault, mas fazer uma *Análise do Discurso Crítico* (ADC), ou seja, entender que o discurso está ligado à prática, ou ainda, fazer uma análise do discurso, do contexto e da prática social. A justificativa da autora é acreditar que o patrimônio é um processo de negociação entre memória, identidade e sentido do lugar, e que, por isso, está em constante **construção**.

Ao fazer uma crítica ao patrimônio que busca sentidos e valores originais, Antônio Augusto Arantes (1990) chama atenção para o fato de que os patrimônios possuem sentidos e valores que são produzidos ao longo de um processo e que são dados por quem vive e usa os patrimônios. A discussão do autor propõe deixar de pensar aspectos técnicos para se voltar a questões que dizem respeito às práticas sociais e políticas públicas, ou melhor, para pensar a

6 Aqui, no sentido abstrato de algo ao mesmo tempo importante mas sem definição precisa.

preservação do patrimônio enquanto “prática social constitutiva da dinâmica cultural de nossa sociedade” (p. 6). Nesse sentido, considerar a preservação do patrimônio como prática social incluiria, segundo Arantes, estabelecer uma ponte direta do presente com o passado, para que as práticas sociais fossem renovadas e não reproduzidas; exigiria que o Estado e a sociedade civil estivessem em um mesmo nível de atuação para que as práticas preservacionistas não tendessem a um trabalho de colagem entre inovações e preservação; consideraria os impactos que os valores têm sobre os bens, incluindo principalmente um valor econômico, e, por fim, consideraria como fator impulsionador da preservação como prática social, os movimentos sociais. A defesa do autor leva a crer que uma prática preservacionista só poderia ser pensada a partir de um movimento mais amplo de cidadania, onde a sociedade civil e os movimentos sociais, através de suas práticas sociais, teriam papel definitivo na preservação (Arantes, 1997).

Na mesma linha de discussão, Leonardo Castriota (2009) também entende que o patrimônio é uma prática que inclui memória, trabalho social e cultural, excluindo a ideia conversadora de que o patrimônio é algo herdado e representante do passado. O autor propõe estudar a relação dos discursos de preservação com a arquitetura, lembrando da dialética do lembrar-esquecer, o que significa que a criação de um patrimônio nacional acontece com a ênfase a alguns aspectos e esquece-se de outros. Assim, o patrimônio cultural é tradição (entendida como um processo que sofre modificações com o tempo), e surge na modernidade e na sua relação com o tempo – relação entre presente, passado e futuro. Em outros termos, está em constante transformação.

Ainda, o geógrafo David Harvey (2001) faz uma análise histórica mais longa do desenvolvimento da patrimonialização. O autor afirma que a datação do conceito de patrimônio é do século XIX e final do séc. XX, ligada ao moderno e a um movimento de mercado e indústria do lazer. Para seu estudo, ele realiza um levantamento de casos da produção do patrimônio em uma era pré-moderna, com o intuito de demonstrar que o patrimônio, enquanto processo, diz respeito à história do próprio conceito, por isso menciona

casos anteriores aos sécs. XIX que utilizam da memória popular, reinterpretada em uma agenda contemporânea, para demarcar uma identidade nacional inglesa. Esse é o caso não raro de manifestações culturais de classes populares que foram introduzidas em agendas cristãs e reconhecidas como datas festivas pelo Estado. Isso enfatiza o fato de que o patrimônio sempre esteve presente nas agendas políticas e concepções mais amplas, como é o caso da memória popular. Dessa forma, o autor corrobora com a ideia de que o patrimônio não é um artefato, mas um processo cultural, prática cultural centrada no presente e um instrumento de poder.

Tanto Smith (2006, 2011), Arantes (1990, 1997), Castriota (2009) e Harvey (2001) acionam uma noção de patrimônio enquanto processo e prática, pois a forma como o preservacionismo tem revivido o passado no presente não inclui ações que permitem (re)interpretar o passado, a história, os significados e os lugares. Isso acontece devido a uma disjunção entre o *discurso* do patrimônio, as práticas preservacionistas, os agentes patrimoniais e as práticas culturais. Em realidade, como chama atenção Arantes (1990, 1997, 2018), o patrimônio cultural é definido por um processo de lutas políticas e culturais que envolve diferentes agentes e exige que haja a negociação das diferenças para que a diversidade de discursos, etnias e práticas seja, como defende o autor, o verdadeiro patrimônio cultural da humanidade.

Diante disso, é pertinente insistir em formas diferentes de pensar o patrimônio, uma vez que uma noção dominante aparece ainda em discursos atuais de preservação e conservação de bens culturais, como é, por exemplo, o caso brasileiro. Assim, as críticas e apontamentos realizados nas discussões atuais buscam uma noção mais democrática, discutindo o patrimônio a partir da sua pluralidade, multiplicidade, do seu tempo presente e ativo, e através de questões mais amplas de cidadania (SMITH, 2006, 2011; CASTRIOTA,

2009; ARANTES, 1990, 1997, 2009, 2012, 2018; HARVEY, 2001; KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2004; CHAUI, 2006; FOSTER, 2007; VELHO, 1984, 2006; dentre outros).⁷

Toda essa discussão teve o intuito de dar ênfase para a perspectiva de que o conceito e o próprio patrimônio não devem ser uma expressão estática da cultura demarcada no tempo, pelo contrário, devem ser entendidos em sua multiplicidade e pela associação de seus discursos, políticas e práticas cotidianas. Como resume Smith (2011),

De fato, para mim, o patrimônio não é uma coisa, o espaço ou o lugar: o patrimônio são os processos de criação do sentido e de representação que ocorrem quando se identificam, definem, manejam, exibem e visitam os lugares ou eventos patrimoniais. O patrimônio pode ser entendido ultimamente como uma representação subjetiva, na qual identificamos os valores, a memória e os significados culturais e sociais que nos ajudam a dar sentido ao presente, às nossas identidades, e nos dão uma sensação de lugar físico e social. O patrimônio é o processo de negociar os significados e valores históricos e culturais que ocorrem em torno das decisões que tomamos de preservar ou não certos lugares físicos, certos objetos ou eventos intangíveis, e a maneira em que então os manejamos, exibimos ou levamos a cabo. Também ocorrem no modo em que os visitantes subjetivamente se involucram ou não com estas coisas e eventos. (*tradução minha*, p. 46)

O patrimônio é fruto da relação com o nosso passado e das nossas experiências atuais e esse é um dos desafios de pensá-lo no século XXI. Entender a amplitude do conceito apresenta diferentes momentos desse fenômeno e hoje provoca contextos de participação mais efetiva de todos os agentes envolvidos. Dessa forma, entender os contextos de participação que se desenvolvem a partir de noções criadas pelos sujeitos é também buscar o que os *regimes de patrimônio* têm provocado em contextos locais (BENDIX, EGGERT, PESELMANN, 2012).

⁷ Faço uso dos termos pluralidade e multiplicidade porque, como aponta Anemarie Mol (2008), a multiplicidade se refere às realidades que colaboram ou dependem umas das outras. Pensar os patrimônios implica observar os pontos de convergências e divergências que se apresentam frente às suas variações e ao que podem ser pontos de colaboração.

Os *regimes de patrimônio* consistem em acordos, tratados e políticas patrimoniais que estão em jogo em um campo de negociação entre organizações internacionais, estado e atores extra-estado (BENDIX, EGGERT, PESELMANN, 2012). No entanto, essas formas de negociação têm sido alvo de crítica por, em certa medida, gerar burocracia e impor ideias a realidades diferentes, e por excluir os interesses de associações regionais e grupos específicos. Os questionamentos se voltam especialmente à atuação da UNESCO como organização internacional, e à capacidade dos seus *regimes de patrimônio* de atingirem contextos mais específicos.

A problemática quanto aos *regimes de patrimônio* gira ao redor do fato de que eles são estabelecidos em níveis globais e podem gerar desigualdades ao atingirem realidades diferentes. Essas discussões dão fruto aos regimes internacionais que geram regimes nacionais, estaduais... e assim por diante. O desenrolar dos *regimes* quando implementados em contextos locais faz com que eles sejam completamente reinterpretados, contestados, ou ainda, não reconhecidos. Isso promove uma distância daquilo que se propõe enquanto patrimônio na teoria e na prática.

O que estou tentando chamar a atenção é que a criação e reconhecimento dos patrimônios está relacionada a interesses que vão além da preservação e salvaguarda, seja por interesses da elite e de construção da nação, seja, mais contemporaneamente, por interesses econômicos e da indústria do lazer. É nesse ponto que os *discursos* do patrimônio constroem modelos e se categorizam na direção de interesses específicos. Nesse caso, a resposta para o problema não é buscar uma política de patrimônio neutra, o que é impossível, principalmente se pensada do ponto de vista da diversidade cultural, mas de conseguir chegar o mais próximo das interpretações e avaliações dos *regimes de patrimônio* nas próprias comunidades (KUUTMA, 2012).

Fazer um exercício de pensar um patrimônio a partir dessas discussões é uma atividade válida para se refletir sobre o papel dos patrimônios na sociedade. Dessa maneira, passo ao

meu caso em específico, pensando-o primeiramente, a partir da legislação que o rege como parque nacional, unidade de conservação e patrimônio cultural mundial.

O Parque Nacional Serra da Capivara foi criado em 1979 com o Decreto nº 83.548 de 05 de junho com a “finalidade precípua, [de] proteger flora e fauna e as belezas naturais, e os monumentos arqueológicos” (Art. 2). Naquele período, não havia uma legislação específica, e por isso o Parque era orientado pelo regime especial do Código Florestal de 1965. Somente posteriormente, com a Lei 84.017 de 21 de setembro de 1979, o Parque Nacional passa a ter uma legislação mais específica.

A Lei 84.017 foi criada para regulamentar os parques nacionais brasileiros, apontando suas normas e características. Segundo a lei, os parques nacionais, pelo Art. 1, são “áreas geográficas extensas e delimitadas, dotadas de atributos naturais excepcionais, objeto de preservação permanente, submetidas à condição de inalienabilidade no seu todo”. A legislação define que os parques nacionais são criados para fins científicos, culturais, educativos, recreativos e destinados ao uso comum, tendo como objetivo, principalmente, a preservação dos ecossistemas naturais.

Ainda sobre a lei que estabelece as normas e características dos parques nacionais, ela aponta que o objetivo principal é “evitar alterações ou perturbações no equilíbrio do solo, água, flora, fauna e paisagem” (Art. 9, Parágrafo Único). Assim, é proibido: qualquer tipo de extração; a “perseguição, apanha, coleta, aprisionamento e abate de exemplares da fauna” (Art. 13); inserir animais domésticos no território; a implantação de publicidade, abandono de lixo ou atividades que podem promover a ocorrência de incêndios; a execução de obras; e a existência de residência dentro do território dos parques, exceto quando tiver a função de manejo. Tais proibições geram penalidade ao infrator e só são permitidas quando previstas e justificadas pelo Plano de Manejo do parque nacional.

Igualmente, o Parque Nacional Serra da Capivara é considerado como Unidade de Conservação – UC, inserida no Sistema Nacional de Unidades de Conservação – SNUC, criado pela Lei 9.985 de 18 de julho de 2000. O SNUC tem como objetivo contribuir,

conservar, promover, valorizar, recuperar, restaurar e proteger a biodiversidade, os recursos naturais e a fauna presentes nas unidades de conservação, além de promover a educação e condições para o turismo ecológico. O Sistema Nacional também deve assegurar a participação efetiva da população local na criação, implantação e gestão da UC. Ainda no caso das populações tradicionais, a criação da UC deve garantir a utilização e manutenção dos recursos naturais, dos quais essas populações dependem para os seus modos de vida.

Como UC, o Parna⁸ Serra da Capivara integra as Unidades de Proteção Integral que visam preservar a natureza e usar de forma indireta os recursos naturais. A categoria de Parque Nacional como Unidade de Proteção Integral tem como objetivo

Art. 11. [...] a preservação de ecossistemas naturais de grande relevância ecológica e beleza cênica, possibilitando a realização de pesquisas científicas e o desenvolvimento de atividades de educação e interpretação ambiental, de recreação em contato com a natureza e de turismo ecológico.

A criação de uma unidade de conservação segue a mesma lógica de preservação dos parques nacionais. Segue também a mesma lógica no que diz respeito à presença humana. No § 1º do Art. 11, estabelece-se que “O Parque Nacional é de posse e domínio públicos, sendo que as áreas particulares incluídas em seus limites serão desapropriadas de acordo com o que dispões a lei”. Apesar do claro direcionamento para promoção de educação e conscientização da preservação dos parques nacionais, a população do seu entorno se encontra fisicamente ausente das atividades de manutenção da UC. A população local, que não é reconhecidamente uma população tradicional –mesmo que incentivada pela legislação a participar da criação, implantação e gestão da unidade de conservação – está, salvo exceções dos funcionários e populações tradicionais, literalmente, na parte externa do território, para fora do seu portão.

Em outros termos, o que essas orientações estabelecidas pelas leis mostram, dentre outras coisas, é que há um uso específico e limitado do território dos parques nacionais e unidades de conservação. A exceção de uso é somente quando são populações tradicionais. Caso contrário, a utilização dos territórios fica então para fins científicos, educativos e

8 PARNA significa parque nacional.

culturais, com o acesso a espaços definidos para cientistas, pesquisadores e visitantes que podem visualizar e contemplar a vida natural e animal.

No Parque Nacional Serra da Capivara, a previsão de uso estipulada pela Lei 84.017/1979 dá base para a Portaria 08 de 05 de fevereiro de 2014, do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade, que estabelece normas e procedimentos para visitação, bem como atividade comercial de condução de visitantes. A Portaria define que o uso do Parque Nacional é para visitação de sítios histórico-culturais e arqueológicos; a contemplação de ambiente natural e a observação da fauna; realização de caminhada e o cicloturismo. Em outros termos, como é também possível observar pela própria divisão das áreas de zoneamento dos parques nacionais, de acordo com a legislação, há uma limitação e uma previsão de atividades dentro do seu território que devem ser monitoradas para preservar e assegurar o menor impacto ambiental e cultural aos ecossistemas.⁹

O Parque Nacional da Serra da Capivara também é, como venho lembrando, um patrimônio mundial e nacional. O primeiro título que o Parque Nacional recebeu foi em 1991, pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Tecnologia – UNESCO como patrimônio cultural. Este título foi possível por meio da Convenção para Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972 que, considerando fatores como a degradação e a insatisfatória proteção de bens, a insuficiência de recursos e a excepcionalidade dos bens, buscou definir e apoiar a conservação, a preservação e a promoção dos patrimônios universais.

Reconhecido a partir da Convenção como patrimônio cultural mundial, o Parque Nacional Serra da Capivara é assim entendido por ser um sítio que corresponde a “obras do homem ou obras conjugadas do homem e da natureza, [...], que incluem os sítios arqueológicos, de valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico

9 Pela Lei 84.017/1979, o Plano de Manejo de um parque nacional deve prever as áreas de zoneamento assim divididas: Zona Intangível, Zona Primitiva, Zona de Uso Extensivo, Zona de Uso Intensivo, Zona Histórico-Cultural, Zona de Recuperação e Zona de Uso Especial. Esta última prevê a presença de habitações, mas na condição de segurar o impacto sobre o ambiente natural e cultural do parque. Na Lei 9.985/2000, a área de Uso Especial é traduzida como área de amortecimento.

ou antropológico”. Sendo assim reconhecido, a Convenção prevê que a responsabilidade de delimitação, preservação, conservação, valorização e transmissão do patrimônio cultural é do Estado-parte¹⁰, membro da UNESCO, podendo ter cooperação e assistência internacional. O Estado-parte deve ainda incentivar pesquisas científicas, técnicas e estudos, adotando uma política de atribuição de valor e função do patrimônio na vida coletiva, podendo, em caso contrário, o bem perder o título.¹¹

Curiosamente, o Parque Nacional é registrado como patrimônio nacional no Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, somente em 1993, isto é, após o seu reconhecimento internacional. A minha hipótese é de que o propósito de ter sido reconhecido primeiro internacionalmente tenha sido o de angariar mais prestígio nacional e, conseqüentemente, imputar algumas responsabilidades ao Estado brasileiro. Afinal, muitas coisas no Brasil são consideradas importantes apenas quando reconhecidas e destacadas fora do país.

A inscrição do Parque Nacional no Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico significa que ele faz parte das “coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular” (Art. 4, Decreto nº 25/1937). Se, por um lado, o Decreto-Lei permitiu definir, conservar e proteger monumentos naturais, sítios e paisagens de feição notável, agenciados ou não pela indústria humana, como é o Parque Nacional Serra da Capivara, por outro, deixa claro, principalmente no Capítulo III – Sobre os efeitos do Tombamento, que as ações e gerência de tombamento, preservação e conservação dependem de órgão competente definido pelo Estado e da negociação entre esse e o proprietário. Dessa forma, o Decreto-Lei prevê a atuação de agentes bem definidos na sua conservação,

10 Estado-parte ou Estado-membro é o país que participa do Conselho da UNESCO. O Conselho Executivo da UNESCO é formado em 2022 por 92 países.

11 É óbvio que as Convenções realizadas pela UNESCO, mesmo com a participação de vários países, faz orientações em nível universal e geral, não fazendo recomendações de forma específica ou para contextos locais. Sendo um órgão internacional, é totalmente compreensível que as orientações sejam nesse sentido e que, por isso, suas discussões sejam um direcionador também aos órgãos e instituições que atuam em nível nacional e local, como é o caso do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, o ICMbio e a FUMDHAM.

preservação e gestão, ou seja, o Estado e os proprietários, deixando igualmente de fora a participação da população em geral e local.

É fato que, desde 1937 o conceito de conservação, preservação e gestão já passou por muitas discussões que questionam a lógica de não participação da população local. Tais discussões, tanto para os patrimônios materiais como imateriais, têm feito com que haja um avanço no sentido de integração das populações, especialmente, de comunidades tradicionais.¹² Como se sabe, os ceramistas não são identificados ou autodeclarados como pertencentes a comunidades tradicionais e, por isso, a legislação é aplicada ainda de forma mais restrita. Mesmo que muitos traços e formas de vida pudessem caracterizar as populações do entorno do Parque Nacional como comunidade tradicional, uma vez que a vida no sertão apresenta modos de vida cultural e social específico e dependentes de recursos naturais, não houve e não há reivindicações nesse sentido, com exceção da tentativa descrita por Emília Godoy (1999). É, inclusive, uma questão que fica em aberto: por que, mesmo com a presença de vestígios indígenas e de seringueiros, não há na região reivindicação, reconhecimento e identificação de comunidades tradicionais? Ainda, por que o povo definido como sertanejo não pode ser entendido como comunidade tradicional para a legislação brasileira quando os modos de vida, tradições e as relações sociais estão estritamente ligadas à disponibilidade dos recursos naturais?¹³

Ao que parece, o Parque Nacional Serra da Capivara continua seguindo a lógica estabelecida pelas legislações e orientações que o classificam e o criaram a partir de 1979. Como venho destacando, a legislação brasileira que diz respeito aos patrimônios e que orienta e categoriza o Parque Nacional foi criada em um período em que o interesse político era

12 No que diz respeito a ações de salvaguarda de patrimônios imateriais com caráter participativo, ver Cadernos de Salvaguarda de Bens Registrados (2020).

13 No Território Serra da Capivara há a Comunidade Quilombo Lagoas, território quilombola já reconhecido. O Quilombo Lagoas se divide nos municípios de São Raimundo Nonato, Fartura do Piauí, Várzea Branca, São Lourenço do Piauí, Dirceu Arcoverde e Bonfim do Piauí. Sua localização fica do lado oposto ao Parque Nacional. Mas muitos trabalhos, sobretudo etnográficos, têm mostrado características peculiares e particulares de grupos sociais, crenças, práticas sociais etc. de outros grupos da região da Serra da Capivara. Como exemplo, temos os trabalhos de Tainara Castro (2021), Renan de Santana Santos (2021), Ana Benícia da Silva Oliveira (2021) e Auriana Paes Landim Silva (2021), dentre outros.

voltado para classes sociais específicas, com objetivos nacionais que limitavam a participação popular. A legislação voltada para os parques nacionais e unidades de conservação também apresentam limitações e, principalmente, contradições na aplicação das leis e decretos e na atuação de órgãos como ICMbio e IBAMA. Como apontam Mauro Almeida e Roberto Rezende, (2013) existe um prejuízo significativo para a atuação e participação das comunidades tradicionais. Embora a legislação dependa da sua interpretação e de formas de negociação, o Parque permanece orientado pela lógica de poucas participações na gestão – sem consultas e audiências públicas, com acesso restrito ao território do parque nacional e apenas com as representações em Conselho Consultivo¹⁴ – gerando algumas dificuldades, sobretudo, de comunicação com a população em geral.

Parece, inclusive, contraditório dizer que existem exceções de acesso e interação da população quando aponto que há cursos de condução de visitantes por moradores locais, ações de educação patrimonial e ambiental, acesso livre com guia voluntário no aniversário do Parque e a liberação de acesso a um dos sítios arqueológicos aos domingos¹⁵. No entanto, é interessante notar que não há, por exemplo, leis ou decretos municipais – tanto em Coronel José Dias, como em São Raimundo Nonato – que estabeleçam qualquer tipo de relação ou articulação com o patrimônio mundial presente na região. Como demonstrarei na próxima sessão do capítulo, será possível notar que existe um tipo de distanciamento da população que provoca um olhar diferente daquele estabelecido pelos discursos oficiais sobre os patrimônios.

Entendo que um distanciamento físico e simbólico entre moradores e os patrimônios e parques nacionais é prejudicial para sua própria conservação, preservação e gestão. Afinal, lembrando o provérbio popular: “o que os olhos [e o corpo] não veem, o coração não sente”.

14 O Conselho Consultivo do Parque Nacional da Serra da Capivara é composto, conforme Portarias nº 128 de 14 de dezembro de 2010 e nº 110 de 18 de outubro de 2012, por representantes da administração pública e sociedade civil. Vale destacar que o papel de um conselho consultivo difere de um conselho deliberativo. Esse último tem capacidade decisória e de orientação de ações e políticas públicas, já o conselho consultivo tem capacidade de aconselhamento e recomendação. Os Conselhos Deliberativos são para Reservas Extrativistas e Reserva de Desenvolvimento Sustentável.

15 O acesso livre a um sítio arqueológico gerou desconforto para os guias turísticos, pois eles supuseram que tal ação poderia diminuir suas contratações para passeios durante a semana.

Acredito que a proximidade física de espaços considerados patrimônios coloca em jogo os próprios sentidos dos lugares. Como bem chama a atenção Pierre Nora (1993), quando discute os *lugares de memória*, lugares só fazem sentido quando há interação com eles. Assim, quanto mais próximo dos lugares, ou nesse caso, dentro deles, melhores as chances de se chegar perto de consensos ou objetivos comuns.

O Parque Nacional da Serra da Capivara é, portanto, regido por lógicas e sistemas internacionais e nacionais. O regional e o local inexistem como definição ou direcionamento, no que diz respeito à gerência, manutenção ou promoção do Parque. Se, por um lado, o Parque, enquanto unidade de conservação e patrimônio mundial e nacional, protege sítios arqueológicos e históricos de excepcional valor para a humanidade e a biodiversidade da caatinga com sua fauna e recursos naturais, por outro lado, todas essas excepcionalidades desaparecem frente à realidade local, uma vez que o mais relevante nesses contextos são as interações e relações mantidas com o lugar, a partir da perspectiva da memória, das histórias pessoais e da própria sobrevivência no lugar.

Pensar o contexto do patrimônio mundial e nacional do Parque Nacional Serra da Capivara estimula a pensar como o global tem interferido e atuado no local. Significa, da mesma forma, buscar as ações efetivas que se têm desenvolvido no seu entorno, a partir daqueles que de fato vivenciam o lugar, e o que essas ações têm produzido enquanto sentidos do patrimônio. Passo mais detidamente a isso.

Os sentidos do “Parque”

Linha cronológica

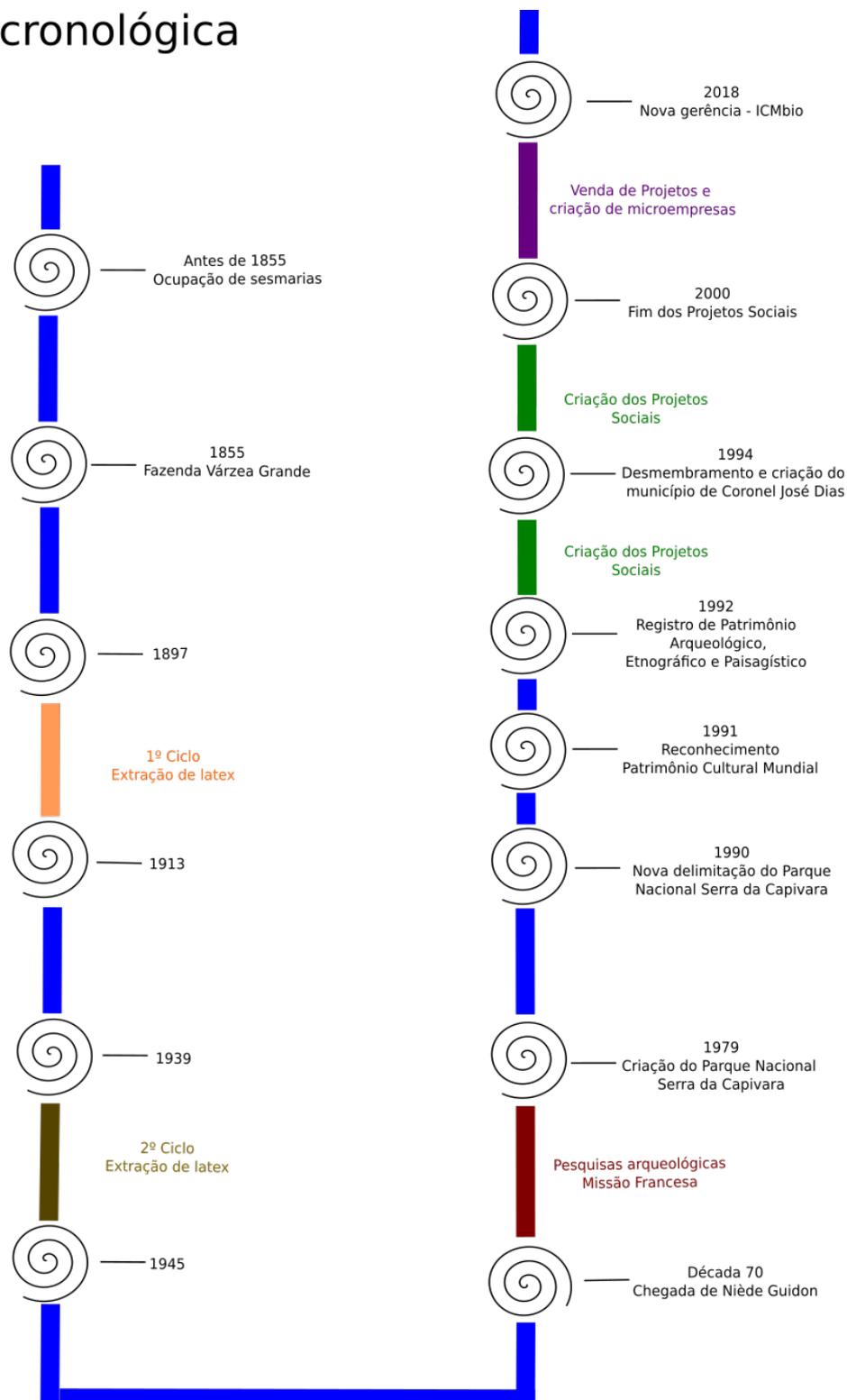


Figura 11 – Linha cronológica de acontecimentos do município de Coronel José Dias e do Parque Nacional Serra da Capivara. Produzido no programa Inkscape. Fonte: a autora.

Historicamente, o que é atualmente o território do Parque Nacional Serra da Capivara, principalmente nos limites do município de Coronel José Dias, foram terras de sesmarias, ou seja, terras que pertenciam ao governo português e que eram dadas aos colonizadores em troca de povoar e cultivar as mesmas.¹⁶ No atual município de Coronel José Dias, a ocupação anterior, incentivada pelo governo, se iniciou pela criação da Fazenda Várzea Grande, pertencente ao Coronel Vitorino Paes Landim.¹⁷ O registro paroquial da fazenda data de 1855 e supõe-se que essa terra, que foi obtida em decorrência da caça aos indígenas que já eram ocupantes da região, foi usada para criação de gado e agricultura, com ajuda de mão de obra escrava (GODOI, 1999).

Posteriormente, entre 1897 e 1913, a região foi alvo de extração do látex da maniçoba (*Manihot spp*) para a produção de borracha, havendo ainda um segundo momento de extração durante o período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A extração era feita pelos moradores da região e por imigrantes que buscavam uma oportunidade de trabalho. As áreas de extração da maniçoba eram demarcadas pela palavra e por acordos entre “barraquistas” e “maniçobeiros”¹⁸, o que, por vezes, gerava conflitos, uma vez que a extração acontecia entre fazendas e terras devolutas. Uma das consequências dessa atividade foi a ampliação do comércio na região, pois houve o aumento de pessoas em busca de uma oportunidade de trabalho. Esse comércio incluía tanto os produtos das “roças”¹⁹ como a venda da borracha.

Como aponta o estudo de Godoi (1999), a forma de organização de uso das terras seguia o *sistema do lugar*. Esse sistema tinha como guia o parentesco fundamentado na

16 A política de sesmarias aconteceu no Brasil colônia entre os séculos XVI e XIX. Ela foi promovida pelo governo português, com o intuito de ocupar o território e cultivar as terras. Essa política acabou dando origem às ocupações camponesas do Brasil.

17 O território do município de Coronel José Dias pertencia, anteriormente, aos municípios de São João do Piauí e Lagoa do Barro. Somente em 1995, pela Lei 4810, de 14 de dezembro, há o desmembramento e a criação de Coronel José Dias.

18 Maniçobeiros eram as pessoas que extraíam o látex das árvores. Os barraquistas eram os donos das barracas ou dos lugares que abrigavam os maniçobeiros durante a extração. Esses últimos eram também quem, por vezes, forneciam o mínimo de mantimentos para a estada de dias na mata para a extração.

19 Termo utilizado na região para se referir a terras usadas para o cultivo de alimentos, criação de animais e, às vezes, para moradia.

ascendência do Coronel Vitorino, cujo direito de uso da terra era dado de forma oral entre familiares. Havia também o uso comum das terras, através de combinados sobre o uso da terra edos recursos naturais. Apenas a partir de 1951, o *sistema do lugar* sofre mudanças. Os então moradores se veem obrigados, por medo de perderem os seus direitos, a ceder a pressões ocasionadas pela tentativa de organizar a propriedade privada no Brasil. Dese modo, os moradores tornam-se posseiros – indivíduos que possuem um documento que reconhece seu direito sobre a terra onde estão sua casa e “roça” – ou adquirem a escritura das terras. Após a criação da fazenda, mas ainda antes de 1979, a região foi lugar de moradia, vivências, sobrevivência e afetos dos moradores dos municípios de Coronel José Dias, que viviam sobretudo da agricultura de subsistência e do comércio, como apontam os depoimentos registrados por Marian Rodrigues (2011).

Porém, há mais de mil anos, o território que faz parte do Parque Nacional Serra da Capivara era um lugar de moradia de grupos humanos chamados pela arqueologia de pré-históricos. Posteriormente, esse mesmo território é habitado por grupos indígenas ou “homens de antigamente”, como denominam os ceramistas. Dada a cultura material desses grupos humanos encontrados na região, depois de 1979, o lugar passa a ser considerado parque nacional, legislado por lei que direciona a criação, manutenção e preservação dos parques nacionais sem a presença humana em seu território, ou seja, sem moradores dentro do território do parque nacional. O Parque Nacional Serra da Capivara se torna patrimônio mundial em 1991 e patrimônio nacional em 1993. Hoje parte do território de quatro municípios – Coronel José Dias, São João, João Costa e São Raimundo Nonato –, é o Parque Nacional Serra da Capivara conhecido e reconhecido mundialmente por sua importância para a história do homem americano.

As atividades no e do território nos contam muito mais que uma história de exploração, comércio, burocracias e formalidades. Elas nos contam sobre um modo de sobrevivência da população e a relação do homem com o meio ambiente. É possível observar o que é habitual a todos os contextos ligados ao ser humano: uma necessidade de manejo do

meio ambiente, sobretudo para a manutenção da vida humana. Pela história, os grupos de homens pré-históricos e os povos indígenas foram os primeiros habitantes da região que viviam de forma estreitamente relacionada com o meio ambiente. Mais tarde, no período de definição enquanto fazenda, até por volta do último período extrativista, houve mudanças na dinâmica de atividades na região que também levava ao uso do meio ambiente como meio de subsistência. As atividades giravam em torno do comércio e da extração, da caça, da criação de animais e do cultivo da “roça” – cultivava-se principalmente milho, feijão, mandioca e, em alguns lugares, cana-de-açúcar. Nos dias atuais, o mesmo território que permitia a sobrevivência dos moradores é retirado da sua convivência para o manejo do meio ambiente e, sobretudo, para a manutenção da vida da flora e fauna. Há um distanciamento do ser humano de um meio ambiente familiar para fins de manutenção de uma das vertentes da sua memória e história.

Houve assim mudanças de sentidos dado ao lugar, que não necessariamente aconteceram de forma pacífica, como relatei no primeiro capítulo. Por muito tempo, as relações na região da Serra da Capivara foram estabelecidas pelo vínculo com a terra como forma de sobrevivência, mas transformou-se em memória e prática social, tanto pela operacionalização da categoria patrimônio como pela história de vida dos moradores. Se antes o lugar era de moradia de muitas famílias, de lazer e, ao mesmo tempo, de busca pela sobrevivência através de atividades como a caça e a “roça”, esse mesmo lugar passou a ser, do ponto de vista da legislação brasileira sobre os parques nacionais e unidades de conservação, um lugar alheio aos moradores – com o parque nacional há o distanciamento da população do território, uma vez que o lugar muda sua categoria de existência e seu valor social. No entanto, esse distanciamento adquiriu um caráter dual: ao mesmo tempo em que ele aumentou o distanciamento físico, também se aproximou simbolicamente, equilibrando parcialmente o distanciamento, quando o lugar passou a ser reconhecido como um patrimônio.

O que estou apontando é que os sentidos do território são dados de acordo com as relações que se mantêm com a terra e suas possíveis práticas culturais e sociais e isso,

obviamente, vai mudando com o tempo. No contexto desse exercício etnográfico, a possibilidade de pensar os sentidos do território que hoje é o parque nacional também é possível pela relação que se mantém com a terra e com as relações de cuidado e preservação dos recursos naturais presentes no Parque Nacional. Além disso, pensar o território é igualmente pensar os sentidos dados à própria noção de parque e patrimônio.

Compreender os termos e mesmo os sentidos dados ao patrimônio mundial e parque nacional foi algo que me chamou a atenção logo no começo da pesquisa. Já no pré-campo, deparei-me com o fato de que somente eu, enquanto pesquisadora e acadêmica, mencionava o “patrimônio”, enquanto os ceramistas falavam sobre o “Parque”. Isso me levou a questionar o que é então o patrimônio nacional e mundial presente na região e que sentido é dado a ele, ou melhor, o que significasse referir àquele território somente como “Parque” e subtrair o título de “patrimônio”. Imaginava, diante disso que havia três opções: ou o termo patrimônio pertence a uma realidade muito formal, como a acadêmica e a administrativa, e por isso não há o uso corriqueiro dos ceramistas do termo; ou de fato há um outro sentido dado ao lugar, e por isso também há outras definições; ou as duas opções anteriores. De qualquer forma, foi preferível ouvir os ceramistas.

O termo “patrimônio” foi quase ausente durante as conversas com os ceramistas. Nas conversas informais que tive na oficina e fora dela, a menção era, quase sempre, feita diretamente ao “Parque”. Em uma dessas ocasiões, quando realmente percebi que o termo não era o mais adequado para as conversas, um dos ceramistas me explicava que o “Parque” é um lugar importante pelo que ele tem e pelo que conta. O “Parque” e a Cerâmica, para esse ceramista, é um “legado” dele para outras pessoas e, inclusive, para sua filha, ou seja, o Parque Nacional e a Cerâmica representam algo de valor, que deve ter continuidade, para que outras pessoas a eles tenham acesso.

Nas entrevistas, o termo “patrimônio” foi poucas vezes referenciado, principalmente quando pedia que me falassem sobre seus pontos de vista sobre o Parque Nacional. Assim, foram poucos os que traziam o termo como forma de descrever sua importância. A exemplo do que me disse Daniel Pereira Lopes, bem como apenas outros quatro ceramistas, o Parque Nacional era um **patrimônio histórico e da humanidade** que deveria ser mais valorizado.

Daniel Pereira Lopes é nascido e criado em Coronel José Dias. Aprendeu a mexer com o barro no dia a dia. Ele começou nas fôrmas, mas hoje compõe o quadro de torneiros da oficina. Quando as peças de cerâmica aparecem na televisão, sente que seu trabalho foi realizado.

Inicialmente, o não uso do termo parecia ser um sinal de distanciamento entre a comunidade e o patrimônio, afinal, somente cinco dos ceramistas fizeram uso explícito do termo. Porém, com o decorrer do trabalho de campo, pude perceber que o uso do termo se limitava a referenciar algo que “é importante” e que “precisa ser valorizado”. O “patrimônio” aparece na fala dos ceramistas como algo que será deixado como uma herança, importante para a pátria por “contar a história dos primeiros habitantes do Brasil”. Tal definição sobre o parque nacional está muito próximo dos *discursos* e *regimes* que mencionei acima, ou seja, proposições que se limitam a um discurso de preservação: algo que, vindo do passado, é importante pela sua história e que deve ser mais valorizado para as gerações futuras.

O “Parque”, como se referem outros ceramistas, foi uma mudança significativa no lugar, que passou a ter um outro valor social e, por isso, suponho, haja a preferência pelo uso do termo. Fica claro que a denominação “Parque” parte de uma relação ativa com o local, ou seja, é acionado pelas práticas sociais, experiências pessoais e pelas suas atuações na oficina de cerâmica. É interessante notar que o “patrimônio” se refere a um discurso de preservação padronizado e é a categoria de patrimônio mundial e nacional que, no entanto, promoverá a intensificação das relações e de atividades na região a partir de 1990. Como mencionado, foi na década de 90 que houve a chegada definitiva de Niède Guidon e, no mesmo período, a inscrição na lista de patrimônio cultural, momento também em que o Parque Nacional Serra

da Capivara começou a funcionar efetivamente. Dessa forma, e em outros termos, o “patrimônio” se refere a um discurso passivo de preservação e o “Parque” está mais próximo de uma definição de patrimônio como prática social, ou seja, definido a partir das relações que se mantém com ele.

Assim, as formas como os ceramistas vivenciam o parque nacional acontece de maneiras diferentes, isto é, se dá por uma lógica do sensível. No entanto, entender a lógica do funcionamento do Parque Nacional é seguir uma lógica de conceitos. Seria simples separar a lógica vivenciada no lugar pelos ceramistas da lógica científica do patrimônio e do Parque Nacional. Contudo, o caso aqui não é de distinguir os conhecimentos científicos (arqueológicos) do conhecimento local, advindo das experiências dos moradores. O desafio é muito mais complexo. Manuela Carneiro da Cunha (2017), ao discutir a relação entre conhecimentos, nos ensina que não se trata de transpor um conhecimento ao outro, mas reconhecer as práticas e paradigmas das ciências tradicionais como fonte de inovação para a ciência. Ela nos oferece orientações de como lidar com as relações e os sentidos atribuídos às pinturas rupestres. A sugestão é buscar colaboração, intercâmbio e equilíbrio entre os saberes, uma busca que é necessária para compreender os patrimônios e, igualmente, o Parque Nacional.

Lembro que o Parque Nacional Serra da Capivara é considerado um patrimônio cultural e foi também indicado como patrimônio misto pela Unesco. Ao ser inscrito como patrimônio cultural, o objetivo foi proteger os sítios arqueológicos que têm valor excepcional para a história da ocupação humana na América do Sul. Indicar que ele também pode ser um patrimônio misto significa que o Parque Nacional também protege a natureza, tanto porque é necessário cuidar do meio ambiente, onde estão as pinturas rupestres, que precisam ser protegidas, como porque preserva um bioma importante, a caatinga. No entanto, o que existe, até agora, é que o Parque Nacional é um lugar de proteção dos sítios arqueológicos e suas pinturas rupestres. Assim, o que está em jogo é a proteção das pinturas rupestres e o seu valor

histórico e científico, apesar de, na perspectiva dos ceramistas, as pinturas serem valorizadas de um ponto de vista econômico.

Pensar o patrimônio enquanto prática social (SMITH 2006, 2011; ARANTES 1990, 1997; CASTRIOTA 2009; HARVEY, 2001) é observar que, na relação Parque Nacional e ceramistas há, por exemplo, diferentes entendimentos quanto ao “Parque” e os sítios arqueológicos, bem como às pinturas rupestres. As pessoas mais velhas contam a história do lugar lembrando as histórias de seus avós. Em suas narrativas contam que seus avós diziam que a região era uma grande fazenda que pertencia ao Coronel Vitorino. O lugar também era habitado pelos “caboco brabo”²⁰, que observavam os vaqueiros indo pegar os gados soltos na região conhecida como “fundo de fazenda”. Nunca houve nenhum conflito entre os “caboco” e os fazendeiros, até o dia em que o filho de Vitorino foi buscar um jumento. Nas palavras do Sr. Nivaldo, “dizem que ele [filho de Vitorino] fez uma careta para os ‘caboco’ e eles o atacaram. Vitorino foi até a capital do Piauí, na época, Oeiras, também no sudeste piauiense, para pedir ajuda e, conseguindo, atacou aos indígenas, matando todos. A versão do Sr. Nivaldo diz que alguns morreram, inclusive “gente branca”, e outros fugiram para o Maranhão. Já Josenias narra, com base no que lhe contava sua avó, que não sobrou nenhum indígena na região, mesmo eu comentando com ele que era estranho não ter atualmente nenhum descendente indígena.”²¹

Essa narrativa também foi acionada quando perguntava aos ceramistas sobre as pinturas rupestres. Como comentei, alguns me explicaram que as pinturas foram feitas por indígenas que moravam na região. Mas o entendimento do que são as figuras também é incerto. Ao perguntar ao Sr. Nivaldo se sabia o que eram as figuras, ele respondeu jocoso que “não!” e que achava que nem mesmo Niède sabia. O Sr. Nivaldo oscila entre dizer que “a Niède diz que foram uns homens, mas meu avô dizia que foi os ‘caboco brabo’”. Ele conta que

20 Termo utilizado para se referir aos indígenas da região.

21 Essa narrativa também aparece no trabalho de Godoy, *O trabalho da memória*, quando, na época de instalação do Parque a comunidade Zabelê, utilizou-se do vínculo de parentesco com o “veíio” Vitorino para reivindicar as terras.

quando extraia maniçoba da região, junto com seu avô e seu pai, se abrigava da chuva e do sol nas tocas que possuem pinturas rupestres, e era nessa oportunidade que seu avô lhe contava sobre quem tinha feito as pinturas.

Apesar de alguns ceramistas apresentarem uma compreensão técnica sobre as pinturas, por já terem trabalhado em alguma função no Parque e, por isso, conseguirem diferenciar algumas figuras, os ceramistas mais novos também falam sobre as pinturas a partir de suas experiências. Para Marlon Pereira Paes e Juninho, algumas pinturas foram feitas por “homens antigos” e outras por indígenas. As histórias mais corriqueiras eram como a de Juninho e Nilsinho (Valdinilson), na qual seu avô ou pai contava que as pinturas encontradas nas suas “roças” eram feitas por indígenas.

Marlon Pereira Paes, irmão de Mateus, faz parte do extenso núcleo familiar dos Paes Lima que trabalham na oficina. Assim como outros ceramistas, aprendeu com um irmão, que já não mais trabalha na oficina, a mexer com o barro. Quando é solicitado, faz acabamentos, mas sua principal função é desenhar nas peças esmaltadas.

Essas histórias eram ainda complementadas com o fato de que eles acreditavam que existem figuras feitas pelos indígenas pois há imagens que, segundo suas interpretações, são cocares, flechas, saias etc., objetos que representam a cultura indígena. Como coloca Danilo Rocha:

O que eu sei também, é... foi pelos indígenas. [Foi eles que fizeram?] Sim. Muita gente que fala dos homens pré-histórico, não sei. Mas acho que foi índio. Pelos desenhos você vê tipo pena nas cabeças dos desenhos, tem tipos umas coisas... acho que ali é pena. Acho que era índio mesmo.²²

A referência indígena aparece, inclusive, porque eles acreditam que na região há pessoas que tem um fenótipo, mas não se declaram descendentes indígenas. Apesar disso, alguns indícios apontam para uma história não tão distante deles. Nilsinho, por exemplo, afirma que sua bisavó era indígena: “Ela foi pegada de cachorro por um vaqueiro. Ela era mãe

22 Danilo Rocha. Entrevista concedida a autora, no dia 18 de novembro de 2019, na oficina de cerâmica

do meu avô. [...] Aí ela viveu amarrada por um bocado de tempo até que amansou”. O ceramista afirma que seu avô também parece muito com indígena.

A diferença entre quem fez as pinturas pode ser justificada pelas datações diferentes, como explicou Adeilson. Contudo, é notável que uma história mais recente é mais crível pelos ceramistas, tanto porque seus avôs afirmavam já ter visto ou tido contato com os indígenas da região como porque, para os ceramistas, os indígenas são grupos humanos contemporâneos. Há, inclusive, quem afirme que respeita as pinturas e a sua história, mas os “homens pré-históricos são invenção para filme”.

Uma explicação religiosa também é dada às pinturas. Uma vez, um ceramista me contou que achava interessante como as figuras, uma “coisa mínima”, como ele descreveu, movimentava tudo aquilo – referindo-se às atividades relacionadas ao Parque Nacional e à Cerâmica. Nesse dia, explicou-me, por uma linha cronológica, como o *homo sapiens* fez os desenhos e isso nos levou a estarmos ali naquele momento – inclusive justificando a minha presença na oficina. Mesmo atribuindo a Deus o motivo das pinturas estarem onde estão, afirmando que Deus deixou tudo aquilo para que o Parque e a Cerâmica existissem, sua explicação teve o propósito de destacar a importância de se saber o sentido das coisas. Achei interessante a linha de raciocínio do ceramista e não tive outra alternativa a não ser concordar com ele – precisamos saber o sentido das coisas.

Vivenciar e interpretar as figuras rupestres é, claramente, interagir e se aproximar do Parque Nacional. Porém, para os ceramistas, o “Parque”, ao mesmo tempo que é algo importante, também é apenas um “lugar comum”. Como muitos afirmaram: “vocês de fora dão mais valor do que a gente. A gente aqui já está acostumado”; “as pessoas de fora acham diferente, pra gente aqui é comum”. Parte dessas afirmações está no fato de que, como é possível observar nos boxes onde apresento os ceramistas, todos eles nasceram e cresceram, ou mesmo moram há muito tempo em Coronel José Dias. Disso, o “lugar comum” é, na verdade, o lugar de suas memórias da infância e do seu cotidiano.

O “Parque” é a paisagem que sempre se viu da porta de casa. O território que hoje é o parque nacional, principalmente na região do município de Coronel José Dias, é o lugar onde os ceramistas vivenciaram o trabalho na “roça”, a convivência com a família e as brincadeiras com os amigos quando crianças. Mas esse mesmo lugar é demarcado pela presença de um parque nacional, que, nesse formato, é pouco acessível para eles.

Quando lhes perguntava se frequentavam o Parque Nacional, a resposta era, em sua maioria, negativa. Alguns afirmaram que, quando podem, vão a lugares de acesso livre aos moradores, lugares que não fazem parte da rota turística. O motivo de não visitarem o parque é a falta de tempo. Porém, a grande maioria alegou que gostariam de visitá-lo mais, conhecer novos pontos e, inclusive, observar as pinturas rupestres mais de perto.

Mas há também quem gostaria de visitar o Parque pela primeira vez. O motivo, nesse caso, é que o acesso se dá, obrigatoriamente, com o acompanhamento de um guia, sendo raras as exceções, como as concedidas aos pesquisadores vinculados à Fumdam. A companhia de um guia custa de 170 a 200 reais e pode acompanhar, no máximo, cinco pessoas. Até pouco tempo atrás, nas guaritas, ainda era necessário pagar uma taxa de R\$15,00 (para turistas) ou R\$ 2,75 (para moradores da região). Sendo assim, o fator econômico é algo que aparece também como motivo para não visitarem o Parque.

Quem de fato conhece o Parque Nacional cresceu acompanhando os parentes “mateiros”²³, ou mesmo já trabalhou no Parque como guia, em equipe de pré-fogo ou na preservação das pinturas rupestres. Para eles, visitas frequentes melhorariam seus trabalhos e a convivência com o próprio Parque. Quanto a isso, eles também reclamaram, desconfiados, das promessas feitas e não cumpridas, pela administração da Cerâmica, para visitar o Parque ou o Museu da Natureza (MuNa), inaugurado em 2018. A possibilidade de acessar o Parque e os eventos que acontecem nele é motivo de reclamação, não só dos ceramistas mas também de outros funcionários do Parque. A própria Girleide queixou-se que o evento *Ópera Serra da Capivara*, promovido anualmente pela Fumdam em parceria com outros órgãos, não

23 Mateiro é a pessoa que, por conhecer os caminhos pelas matas, orienta, guarda ou faz trabalhos nela.

disponibiliza ingressos para as pessoas da comunidade. Houve um ano em que ela teve que intervir para consegui-los, diante das reclamações dos ceramistas.²⁴

Assim, o “Parque” se faz, ao mesmo tempo, próximo e distante. Ele está, literalmente, visível da porta da casa dos ceramistas, mas tem seu acesso limitado. Os moradores do Sítio do Mocó, por exemplo, são importantes para a preservação, mas o limite de suas contribuições é onde termina a zona de amortecimento. O Parque Nacional é algo que provoca indiferença, ao mesmo tempo que é, como todos afirmaram, algo “importante”. A atribuição de ser “importante” está na frase que repetidas vezes escutei: “Se não fosse o Parque, não tinha mais ninguém morando aqui”. A importância está no fato de que o Parque Nacional e, conseqüentemente, a Cerâmica Artesanal Serra da Capivara têm gerado oportunidades de emprego e trabalho que permitem aos ceramistas e outros moradores permanecerem em seus lugares de origem, em Coronel José Dias, como afirmaram Gilmar e Manuel Nascimento.

[Se você não trabalhasse aqui, você gostaria de tá trabalhando onde?] Se eu não trabalhasse aqui, digo que... acho que eu não tava aqui não. Tava viajando por aí, Brasília, São Paulo, esses lugares aí. [Mas por que você tem vontade?] Não, porque eu não ia arrumar emprego aqui, por exemplo, se não tivesse esse, eu não ia achar outro, porque aqui não tem. Aí tem que viajar pra caçar noutra lugar por aí. É porque se não fosse a Cerâmica aqui, se não fosse aqui, não tinha nem como o caba ficar aqui, não. Se não tivesse a cerâmica aqui o povo tava, aqui tinha pouco gente. Porque o povo tava viajando atrás de serviço, São Paulo, Brasília, esses lugares aí. [Procurando serviço fora.] É. Fora daqui. Não tinha. Não tinha não, não tem.²⁵

Assim... é porque muita gente pensa que a Girleide tá explorando serviço, tá ganhando só pra ela, não tá ajudando ninguém. Não! Se a pessoa for pensar por esse lado aí, tá completamente enganada. Porque se a Girleide não tivesse tomado a iniciativa de pegar a cerâmica pra ela, pra ela assim... tipo... comprar a ideia e seguir pra frente, talvez isso não tinha ido pra frente, né? Tinha fechado. Se fosse fechado uma cerâmica dessa onde trabalha bem umas 60 pessoas, pra cerâmica, né? Essas 60 pessoas ou tavam indo pra São Raimundo, ou pra São Paulo ou pra

24 O acesso aos três dias de evento da *Ópera Serra da Capivara* se dá pela distribuição ou compra do ingresso pela internet. No primeiro ano, os ingressos foram distribuídos gratuitamente pelo site do evento. Com o decorrer dos anos, os ingressos passaram a ser pagos, e, em 2022, chegaram ao valor de R\$ 200. No ano de 2022, também foi registrada pelos moradores do Sítio do Mocó, a insatisfação de não terem recebido ingressos para a *Ópera*. A festa da qual participaram gratuitamente foi a que eles mesmos promoveram na praça do Sítio do Mocó, com a ajuda da prefeitura.

25 Gilmar dos Santos Silva. Entrevista concedida a autora, no dia 08 de novembro de 2019, na oficina de cerâmica.

qualquer outro lugar. Não tavam mais aqui. [Você acha que não tinha gente morando aqui se não fosse o Parque ou a Cerâmica?] Oxe! Se não tivesse o Parque aqui, qual ia ser a renda daqui? Não tinha. Aqui todo mundo dá seus pulos, e qual é os pulo? Sair daqui, caçar longe. [Como acontecia antes?] Como aconteceu comigo. Eu não tinha opção aqui. Eu fui pro mundo, muito novo.²⁶

A importância do Parque, na fala dos ceramistas, está na geração de renda que as atividades relacionadas a ele têm proporcionado. O significado do Parque, quando eu pedia que me falassem mais sobre ele, sempre girava em torno do que expressou Gilvan de Lima Silva: “O Parque foi bom pra nós. Gerou muito emprego pra cidade. [...] Se não fosse o Parque era uma coisa mais horrível aqui.”.

Nascido na comunidade Barreirinho, **Gilvan de Lima Silva** é conhecedor da região e das suas dificuldades, principalmente na época de sua infância. É o mais velho da mesa onde trabalha, portanto, o responsável pela coordenação dos acabamentos na mesa onde estão também Danilo e Jackson. Entende que o trabalho na oficina é bom por não ser um trabalho pesado e por ser perto de casa. Gilvan é um dos privilegiados que mora quase em frente à Cerâmica e tem a Serra como quintal de casa.

Em diferentes momentos, os ceramistas expressaram a importância do Parque Nacional para a população, mesmo quando eu pedia para pensarem se havia algum ponto que poderia ser negativo. Nas entrevistas, principalmente, quando pedia para me falarem livremente sobre o que era o Parque Nacional, quando recordavam de suas experiências de vida ou quando simulavam, a meu pedido, que eram guias turísticos, aparecia a relevância do local como um gerador de renda.

O Parque, pra nós, é a nossa vida, né. Se não existisse isso aqui (Parque), não ia existir isso aqui (aponta para a oficina). Não tinha lógica de ter a Cerâmica e não ter o Parque, entendeu? Então, eu vejo dessa forma. Eu aprendi a amar o Parque porque eu trabalhei dentro dele. E ajudei um pouquinho na formação dele. Aí eu aprendi a gostar dele. [...] Eu vejo dessa forma. [Ele é importante para você por isso?] Por isso. Por me dar esse trabalho, por eu ter uma condição de criar meus filhos melhor. Entendeu? E por saber que ele também ajuda muita gente aqui, né. A criação dele ajudou muita gente aqui. E eu sei que muitos aqui também tem essa mesma visão

26 Manuel Nascimento. Entrevista concedida a autora, em 04 de novembro de 2019, na oficina de cerâmica.

que eu, que gostam e amam o Parque não só porque ele é bonito, mas porque ele trouxe algo pra eles. Uma condição de vida melhor.²⁷

[O que é o Parque para você?] Acho que além de preservar um bem que é mundial agora, né, é um meio de sobrevivência também. Além de ser uma área de preservação, de história, né, é um meio de sobrevivência pra quem mora em torno do Parque também. E pra quem mora distante também, porque tem muita gente ganhando dinheiro do Parque, que mora longe, né. [...] Acho que em todo lugar tem as pessoas pró e as pessoas contra. As pessoas falam muito assim, mas acho que é... Tem muita gente que no tempo do Parque, quando fundaram o Parque, muita gente não queria que o governo invadisse as propriedades pra fundar o Parque. Por exemplo, meu pai. A Pedra Furada ali. Já foi lá na Pedra Furada? A Pedra Furada é na roça do meu pai embaixo. Meu pai plantava ali debaixo. Aí muitos não queriam que eles tomassem posse da terra. Eles pagaram. Foi um preço pequeno, mas eu acho que pelo benefício foi justo, porque beneficiou toda a comunidade. Porque era uma comunidade muito pobre. Quando a gente fala pobre, assim, na questão de extrema pobreza que tinha antes, né. Hoje em dia não, porque nós temos conhecimento, estudamos, outros estudam ainda, tem oportunidade de trabalho, tem uma vida digna. Não é uma pessoa rica, mas tem uma vida digna, tem o que comer, o que beber, o que vestir. Acho que o Parque melhorou 100% a comunidade. Por exemplo, no tempo dos meus irmão. Meus irmão completava 18 ano ia pra São Paulo, pra Brasília, trabalhar em corte de cana, porque não tinha o que fazer. As mulheres trabalhavam como dona de casa. Acho que na minha época, que eu era pequeno, eu não conhecia nenhuma mulher que tinha a carteira assinada, em lugar nenhum do mundo, daqui. Trabalhava só de doméstica, ou de doméstica, não tinha outro. Hoje em dia a gente vê as mulheres trabalhando de carteira assinada, tendo seu dinheiro, tendo sua expectativa de vida, de mudar, de melhorar. Acho que mudou pra melhor, tanto o Parque como a cerâmica.²⁸

Era assim... o pessoal todo mundo simples, aqui também no tempo a gente, os que não era... trabalhava na empresa passava mais uma necessidade, num tinha um ganho, num tinha... arrumava um serviço, assim, fixo igual hoje a gente tem, né? Aí a gente passava mais necessidade, mas hoje graças a Deus todo mundo tem trabalho registrado, tem seu salário em dias, isso é muito importante também.²⁹

A Cerâmica que surgiu devido ao Parque é, na visão dos ceramistas, a melhor oportunidade de trabalho, inclusive com relação à cidade polo da região, São Raimundo Nonato, onde os empresários, segundo eles, pagam menos de um salário-mínimo e/ou não assinam carteira de trabalho. Na percepção dos ceramistas, a comunidade Barreirinho e o Sítio do Mocó, comunidades onde uma grande parte mora e fica nos limites do Parque, são as

27 Marcos Oliveira. Entrevista concedida a autora, em 19 de novembro de 2019, no restaurante da Cerâmica.

28 Raimundinho. Entrevista concedida a autora, em 20 de novembro de 2019, no galpão dos fundos da oficina.

29 Dedê. Entrevista concedida a autora, em 21 de outubro de 2019, em sua casa.

que mais “se sustentam” com as atividades. Assim, os moradores vendem artesanato, fazem bicos no Parque ou hospedam turistas, ou seja, as atividades que geram renda estão ligadas ao turismo.³⁰

De forma geral, arrisco dizer que muitas pessoas de Coronel José Dias acreditam no desenvolvimento econômico e social através do turismo, principalmente aquelas que moram no centro e bairros próximos ao Parque Nacional. Não é à toa que Eyé, desenhista da cerâmica, montou sua própria loja de artesanato inspirado no Parque, ou que outras pessoas nas comunidades do entorno têm disponibilizado quartos para hóspedes. Mesmo para as pessoas que não estão vinculadas à cerâmica, o turismo também é uma opção. Por isso, para elas, deveria ser ampliado, aumentando também as oportunidades de trabalho.

Em alguns dias em que estive na oficina, almoçava no centro de Coronel José Dias. Nessas ocasiões, foi possível, estando fora do complexo da Cerâmica, escutar opiniões divergentes sobre a forma como o turismo acontece na região. As alegações foram com relação ao turismo estar vinculado somente às visitas do Parque e Museu, e o fato de que todo o aporte para os turistas está na cidade vizinha, São Raimundo Nonato, deixando em segundo plano o município de Coronel José Dias, onde estão as guaritas de acesso ao Parque. Questões culturais, como festas, são apontadas como uma oportunidade de o turista conhecer, de fato, a região e a história do município e de comunidades no entorno do Parque, do mesmo

30 O levantamento de dados realizado pelo administrador Paulo de Oliveira Silva (2016) para sua dissertação foi realizado através de entrevistas semiestruturadas e questionários com 100 dos 650 moradores do bairro Barreirinho e Sítio do Mocó. O levantamento buscou saber se a percepção dos moradores sobre as atividades do complexo da cerâmica é positiva. O resumo dos dados apresenta que 51% dos entrevistados concordam que a cerâmica e suas atividades trouxeram benefícios para a comunidade e mais 24% concordam parcialmente. Apesar de não ser possível entender o que seria para os moradores concordarem parcialmente e está claro que a amostra do autor está concentrada em cerca de 15% da comunidade do entorno, 65 dos entrevistados possuem alguém da família que trabalha no complexo da Cerâmica. Deste modo, é improvável que haja grande discordância no que diz respeito a Cerâmica proporcionar benefícios para a região. No entanto, é importante observar que mesmo nesta pequena amostra nem toda a comunidade no entorno do Parque concorda que a Cerâmica proporciona benefícios como, por exemplo, a geração de emprego.

modo que estabelecimentos para hospedagem e alimentação também poderiam ser uma forma de renda para a população, além da divulgação do artesanato feito na região³¹.

Com isso, não estou afirmando que inexistam opções para o turista hospedar-se e conhecer o município de Coronel José Dias ou a comunidade do Sítio do Mocó, por exemplo. Chamo atenção para o fato de que, independentemente de estarem vinculados ao complexo da Cerâmica, uma parte das pessoas do município acredita no turismo como forma de desenvolvimento através do que o Parque pode oportunizar. Isso quer dizer que se reconhece a importância do Parque Nacional para a região, mas as oportunidades de trabalho e o turismo precisam ser expandidas. Como opinam os ceramistas, é preciso investimento por parte da prefeitura e governo federal, melhorias na infraestrutura do lugar e o pleno funcionamento do aeroporto de São Raimundo Nonato.

A importância do parque nacional, na fala dos ceramistas, também está nas oportunidades que a instalação do Parque Nacional trouxe para a região. Apesar de muitos comentarem, negativamente, que, inicialmente, a instalação promoveu a remoção de pessoas de suas casas, positivamente e mais recentemente, eles entendem que o Parque e a Fundham, sobretudo na figura de Niède Guidon, trouxeram, nas suas palavras, “desenvolvimento” ao município e isso foi algo que supriu, em parte, a “necessidade da população”.

Nas histórias que os ceramistas contavam sobre suas vidas aparecia a relação com o lugar e a forma como ele tem sofrido modificações ao longo dos anos, principalmente, após a fundação do Parque. As mudanças promovidas na região são, em sua maioria, atribuídas à Fundação Museu do Homem Americano e à sua presidente, Niède Guidon, mesmo que eles reconheçam que o Estado tenha atuado junto à Fundação para promover benefícios na região.

Quando fala em Parque lembra da Niède Guidon, lembra do pessoal que trabalha na conservação, lembra das oportunidades que a Niède deu para muitos, para todos, né? Geralmente é para todos porque as famílias aqui são todas ligadas, né?” [E sobre a história das pinturas?] Rapaz eu só vejo falar que a Niède Guidon foi uma heroína que sempre acreditou no reconhecimento que é hoje das pinturas, batalhou bastante,

31 Há outros tipos de artesanato na região com madeira, cipó para a produção de cestos, filtros de café que simulam couro, potes de água e, mais raros, cabaças.

passou dificuldades, tá no filme, né?³² [...] Sei lá... pra mim o Parque é sinônimo de Niède Guidon, pela determinação dela, não tem outro não. Pra muitos, eu vejo muito comentário que a Niède Guidon foi uma vilã, mas pra muitos, a maior parte, é uma heroína.³³

Assim, foi comum escutar, em meio às conversas, menções à Fundação e à “Doutora” (Niède Guidon), quando contavam sobre o desenvolvimento de parte do município de Coronel José Dias no que diz respeito, sobretudo, ao acesso à água, à energia e à pavimentação de estradas. O ceramista Josenias conta que foi o “Parque” que trouxe energia à comunidade Barreirinho e que só depois disso pode ter uma geladeira em casa. A água encanada e o asfalto, relativamente recentes, foram outros benefícios apontados por ele. Para esse ceramista, a vida melhorou muito com o Parque, pois antes havia mais dificuldades, como não haver estrada e ter que percorrer a pé os caminhos para outros lugares. Em outros momentos, era também comum atribuir à “Doutora” os projetos de desenvolvimento e as decisões ligadas à gestão do Parque, como “a Doutora proibiu de tirar o calcário da região” para não danificar as pinturas em um período em que a extração dos minérios era feita por famílias da região³⁴.

Girleide também chama atenção para isso quando comenta que o sentido do social, estabelecido nas atividades da Cerâmica, está na melhoria de condições de vida na região.

Aí a gente aqui ajeitou a água, ajeitou a energia, ajeitou a estrada. Tudo, não foi o governo, foi a Cerâmica Serra da Capivara e a Fundham. [Você fala essa estrada aqui?] Essa estrada aí mesmo. Foi conseguida pela Niède Guidon. Todos os projetos de estrada, todos, foram pago pela Cerâmica Serra da Capivara. De fazer o num sei o que, de fazer a plataforma, de fazer os mapas. Tudo, tudo, tudo. De contratar engenheiro não, como é? Agrimensor. Tudo, tudo, tudo foi pela gente. [Então, foi sem parceria e sem apoio do governo?] Não, o governo recebeu a verba pra fazer a estrada, o projeto da Fundham pra fazer a estrada. O governo recebeu a verba pra fazer a estrada. Foi que o governo veio. Em 2011 o governo veio, passou as máquinas e foi embora. Pegou o dinheiro. Aí a Doutora entrou na justiça. Aí em

32 O filme ao qual se refere é o documentário Niède, lançado em 2019.

33 Eyê. Entrevista concedida em 12 de outubro de 2019, em sua casa.

34 O fato de que havia extração ilegal de calcário foi motivo de conflitos entre Niède Guidon e as pessoas que entravam no Parque para queimar as pedras que dão origem aos minérios. Acontecia ainda de famílias da elite local encomendarem aos moradores da região a extração. Os conflitos, segundo conta Niède, chegaram ao ponto de gerar ameaças de morte para ela, personagem que, por estar à frente da Fundham, estava também à frente nos conflitos.

2013 eles voltaram, começaram tudo de novo, foram embora porque... três empresas, porque eles não receberam. O governo não pagou. Tem uma empresa de Minas Gerais que até hoje não pagaram, a que começou. E era problema porque você tá num entorno de um Parque Nacional. Você não podia tirar pedra e jogar aqui, você não podia passar a máquina e puxar aqui, você não podia tirar uma árvore, não podia... entendeu. [...] [A energia foi o mesmo processo?] Toda a energia foi a Fundham. Toda, toda. A energia do Sítio do Mocó, daqui, de num sei do que... A energia foi a Fundham. [Por intermédio do estado?] Com o intermédio do estado. Mas eu acho que muita coisa ela conseguiu na CHESF. Meu ex-marido era da CHESF, quando foi pra trocar esses linhões agora, que não tinha nada a ver com a gente, ele veio aqui pra São João e ele dizia que era uma coisa absurda. Ele dizia que são três tipos de linha, três tipos de fiação, né. Aí disse que o Piauí não conseguia se encaixar. E tem mais duas que eles botam, assim, que é de péssima qualidade, que eles não classifica. Você pode usar essa que é melhor, essa que é intermediária e essa que é muito ruim. Mas você pode usar duas. As que tinha aqui não conseguia classificar nenhuma das 5 de tão ruim que é (risos). [Isso explica muito São Raimundo]. Mas hoje em dia não falta tanta energia aqui. E eu dei sorte, porque ele, de todo jeito, querendo ou não era meu ex-marido, “olha pelo amor de Deus, deixa uma energia boa, pelo menos nesse lugar que eu vivo. Faça isso não.”³⁵

Como é possível observar, as necessidades básicas na região foram articuladas pela Cerâmica e Fundham, através de convênio com o governo do estado do Piauí. Também é curioso observar que as definições sobre a proteção de áreas de preservação, principalmente contra o extrativismo, são determinadas por legislação brasileira própria. Contudo, o cumprimento dessas exigências é atribuído à “Doutora”, ou ainda, no caso de serviços básicos, como água e luz, à Fundação. As falas me levam a pensar essas duas personagens como instituição do Estado ou servidor público, uma vez que deveria ser o Estado a garantir o acesso aos direitos básicos. Mas, no caso dos moradores, elas são o próprio agente de mudanças na região, uma vez que eles lidam diariamente e diretamente com elas. O que ocorre é que, apesar do Parque Nacional ter surgido a partir de uma política pública de criação de parques nacionais e depois de unidades de conservação, as relações são personalizadas.

Mesmo com a atual gestão do Parque Nacional sendo do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade, a memória dos ceramistas coloca como central a atuação da Fundham e da Niède Guidon no desenvolvimento da região. Assim, as políticas públicas

35 Girleide Oliveira. Entrevista concedida à autora, em 03 de dezembro de 2019, no escritório da Cerâmica Serra da Capivara.

sobre patrimônio e preservação são projetadas pelas ações, respectivamente, de uma entidade civil e da arqueóloga, que assumem um papel de controle e poder nas relações da região, subtraindo a atribuição do Estado, através das práticas cotidianas de organização do território de um parque nacional. É imaginável que isso seja consequência da ausência da atuação do Estado com políticas de desenvolvimento efetivas, principalmente porque, historicamente, a região era alvo de políticas externas de exploração de matéria-prima e de nenhuma política de cidadania. Atualmente, e no contexto dessa pesquisa, soma-se a estas duas personagens a Cerâmica Serra da Capivara, que também assume um papel importante no desenvolvimento, na proteção do Parque e na geração de renda, sobretudo, no município de Coronel José Dias.

Como demonstra o estudo geográfico de Antônio José Castelo Branco Ribeiro (2015), os municípios do Piauí foram criados e desmembrados de acordo com sua importância econômica, e isso não foi diferente em São Raimundo Nonato e Coronel José Dias, tanto que a história mais acessível sobre a região conta sobre os períodos importantes de exportação da maniçoba e pula posteriormente para o período em que o Parque Nacional e patrimônio mundial são reconhecidos na região. Isso significa que, em alguns períodos a região, não apresentava relevância econômica, mesmo quando manteve suas atividades de comércio, ou seja, a história e seus contornos fazem com que a região apareça apenas quando há uma atividade econômica, ou a promessa de uma atividade que é de fato relevante para a economia. Disso, é possível imaginar que a perspectiva de que foi o “Parque” que melhorou a região – com presença de serviços públicos e privados, água, luz e pavimentação – tenha princípio, tanto nas relações personalizadas como na busca constante de transformar a região em um lugar rentável, independente dos investimentos do governo federal e estadual.

O fato de que a importância do Parque Nacional Serra da Capivara acontece para os moradores pela possibilidade de geração de renda já foi retratada por Raimundo Coelho de Oliveira Filho e Maria do Socorro Lira Monteiro (2009) ao discutirem o valor econômico do ecoturismo. As conclusões dos autores demonstram que os ganhos econômicos e sociais para

os moradores de Coronel José Dias e São Raimundo Nonato se colocam antes dos valores naturais, históricos e culturais presentes no Parque Nacional.

Outra resposta às entrevistas aponta no mesmo sentido.

[Fazendo uma simulação, como o senhor explicaria o que é o Parque?] Acho que eu explicaria... primeiro, eu faria uma propaganda boa do lugar onde tá situado o Parque, né, como a cidade de Coronel. Porque a maioria dos turistas, eles vem, acham que é só São Raimundo Nonato, São Raimundo Nonato. Primeiro, eu explicaria onde a maioria dos sítios arqueológicos estão, e que cidade eles estão, se eles estivessem aqui em Coronel, e explicaria sobre o lugar aconchegante e bom pra se morar, e o pessoal que gosta de viver aqui. Explicaria isso também. [E pro senhor o que é o Parque?] O Parque pra mim hoje é tudo aqui hoje, né. É economia, trabalho, lazer. Praticamente tudo. Fonte de renda e lazer. [Na sua vida a importância que ele tem é essa, econômica e lazer?] Não, não. Também tem a importância cultural, também. Importância natural e cultural também, não é só uma importância de economia e lazer, não. Tem toda essa importância cultural e natural também. Nos desenhos, como eles foram feitos.³⁶

Apesar da perspectiva de Monteiro e Oliveira Filho ter sido igualmente constatada nesse exercício, como é possível perceber na fala acima, e sobretudo porque foi realizado em um lugar onde o trabalho e a geração de renda são os objetivos principais, é possível pensar em outros efeitos causados pela valorização econômica do lugar. A consequência desses efeitos demonstra uma inversão em uma possível ordem de valores, quando pensada da perspectiva do *discurso autorizado sobre o patrimônio*. Isso é resultado de um discurso de preservação que levou uma parte da população coronelina a entender o Parque Nacional como desenvolvimento, conceito que, junto ao de preservação, mostra outras compreensões.

A perspectiva que a importância do Parque Nacional Serra da Capivara se dá pela valorização econômica é uma consequência do modelo no qual ele foi e é gerido. O Parque Nacional Serra da Capivara sempre teve o objetivo de se tornar um lugar turístico, o que o colocou como um bem de consumo, e isso pode ser constatado no Plano de Manejo de 1994, bem como nas políticas governamentais de gerência das Unidades de Conservação no país,

36 Antônio. Entrevista à autora, concedida em 11 de novembro de 2019, na oficina de cerâmica.

que colocam o turismo como principal fator de desenvolvimento e de garantia para seu funcionamento e integração da comunidade.

No âmbito nacional, o Plano Estratégico Nacional de Área Protegida (BRASIL, 2006), a Política Nacional de Turismo (BRASIL, 2008), o Sistema Nacional de Unidades de Conservação (BRASIL, 2000) e o Programa de Parceria de Investimentos (BRASIL, 2016) são exemplos de uma política de incentivo à participação social e de apoio ao desenvolvimento econômico regional e alternativo, com o objetivo de consolidar as UCs. Na prática, essa política governamental que vem sendo ampliada e reelaborada com o passar dos anos tem fomentado, cada vez mais, a participação das comunidades através do turismo como fornecedoras de serviços, muitas vezes com pouco ou sem qualquer investimento público, e incentivado as concessões das ucs pela iniciativa privada. Nesse último caso, e mais recentemente, as concessões têm sido uma prioridade do governo federal, e o principal objetivo é a estruturação dos parques nacionais por empresas privadas para melhorar o turismo, garantindo que a legislação ambiental seja obedecida.

O Ministério do Meio Ambiente tem cada vez mais, sobretudo no governo do presidente Jair Bolsonaro, incentivado, claramente, o envolvimento de investimento privado, tanto pelas concessões como pela ajuda colaborativa do Programa “Adote um Parque”. Pelo Programa, os indivíduos e as empresas privadas podem escolher uma unidade de conservação e fazer doações ao ICMbio de bens e serviços. A adoção de uma UC acontece por meio de edital lançado pelo Ministério do Meio Ambiente e a doação depende do tamanho da área da unidade de conservação escolhida. Para completar esse quadro, o Decreto 9.763, de 11 de abril de 2019, assinado pelo Ministério do Meio Ambiente, Ministério do Turismo, Ministério do Desenvolvimento Regional e Ministério da Cidadania complementa a Política Nacional de Turismo e propõe regulamentar “com vistas a desenvolver, ordenar e promover os segmentos turísticos relacionados com os Patrimônios Mundial Cultural e Natural do Brasil” (BRASIL, 2019).

Tem ficado evidente que, cada vez mais, as unidades de conservação e os patrimônios têm tido valor econômico para os governos. O termo **incentivo**, muito utilizado nos planos e na legislação, parece ser utilizado no sentido de **organizar** as parcerias privadas. Embora existam muitos desafios para a sustentabilidade financeira, está claro que o governo federal tem atuado, cada vez mais, no segundo plano nas questões de investimentos e tem apenas **incentivado** as comunidades a se conectarem com os patrimônios e as UCs por meio de atividades econômicas. No caso do Parque Nacional da Serra da Capivara, em 2021, ele foi listado para uma possível concessão e as atividades turísticas aparecem nos discursos dos ceramistas, por exemplo, como algo que deveria ter mais investimento, uma vez que contribuiria para o desenvolvimento da região.³⁷

O turismo é uma palavra que “cabe muita coisa”, como disse uma vez a antropóloga e turismóloga Daniela Caruza Ferreira. No caso da Serra da Capivara, o turismo coloca em questão aspectos que traçam uma política desenvolvimentista nacional. A questão, nesse caso, o turismo como desenvolvimento, é discutida também por Daniela Ferreira (2012) em seu trabalho sobre Barra Grande, região litorânea do Piauí, que apresenta igualmente potencialidade e é um destino turístico no estado. Como demonstra a autora, o turismo no Brasil é fruto de políticas públicas que acreditam que é possível o desenvolvimento social e econômico no país – mentalidade característica, sobretudo, de políticas de países subdesenvolvidos.

No Brasil, o turismo ganhou atenção na década de 60. Contudo, houve uma crescente discussão sobre a preservação do meio ambiente na década de 70, questionando o desenvolvimento tecnológico-industrial. Isso fez com que se estabelecesse uma tendência ao ecoturismo, por ser uma prática que busca o desenvolvimento sustentável. A partir dos anos

37 Um fato que pode nos ajudar a entender os investimentos no estado do Piauí é a resposta à Política Nacional e regionalização do Turismo. No estado, foram estabelecidas duas rotas de passeios: a primeira é a Rota das Emoções, que é realizada no litoral maranhense, piauiense e cearense, e a segunda é a Rota das Origens, que acontece no sudeste do estado, na região da Serra da Capivara. A Rota das Emoções é muito difundida, por ter maior infraestrutura e possibilidades de acesso ao litoral, já a segunda tem pouca adesão porque há pouca infraestrutura, como estradas, falta de aeroporto e transporte público.

80 e 90, o “turismo ecológico” passa a ser foco do governo federal e surgem novas políticas voltadas para o turismo. Como chama atenção a autora, a natureza passa a ser uma mercadoria para o turismo, embora haja uma preocupação ambientalista por parte do governo federal (FERREIRA, 2012).

O principal argumento de Ferreira permite entender que lugares turísticos são socialmente construídos por meio do imaginário e das narrativas criadas sobre o local, com o que concordo plenamente. Como ressalta, “Não só os destinos são inventados, como também o são os olhares que dirigimos a eles e a seus habitantes” (p. 68). Apesar de uma crescente padronização de lugares em questão de experiências, conforto ao turista, ofertas de serviços, valorização do estético, do ecoturismo e do desenvolvimento sustentável, comuns a vários outros destinos, o Parque Nacional Serra da Capivara apresenta narrativa e história própria, ou melhor, uma narrativa que valoriza um potencial que destaca a beleza da caatinga e as histórias por trás dos sítios arqueológicos, corroborado pela valorização também como um patrimônio reconhecido internacionalmente por sua importância para a história da humanidade. Diante dessa narrativa, o turismo no Parque Nacional Serra da Capivara como forma de desenvolvimento teve uma resposta positiva da comunidade local, principalmente porque sempre houve a busca pelo desenvolvimento da região.

No entanto, as narrativas de “invenção” da Serra da Capivara excluem, como outros lugares turísticos, a verdadeira realidade. Elas excluem histórias e modos de vida próprios da caatinga e de seus moradores, chegando mesmo a ajustar as narrativas sobre tal realidade para que haja adaptação à era do desenvolvimento. É assim que, quando se procura o destino da Serra da Capivara, não se encontram outras iniciativas turísticas na região, como o passeio gastronômico no Quilombo Lagoas – circuito criado em parceria com o Instituto Federal do Piauí, campus São Raimundo Nonato; o planejamento para o Turismo de Base Comunitária, cujo foco central é o MUZAB – Museu do Antigo Zabelê³⁸; o Museu Integrado da lagoa do

38 Marcia Trindade (2022), por meio de uma antropologia aplicada, tem, junto à comunidade, ajudado a pensar o TBC criando um roteiro turístico para o Novo Zabelê – comunidade remanescente do Antigo Zabelê, deslocado do território do Parque Nacional. Embora a população que vive na comunidade tenha passado por

São Vitor, de iniciativa da comunidade (MAGESTE, ASSIS, MENDES, 2017), ou o recém-inaugurado Sítio João Pimenta, uma reserva ecológica particular.

O “desenvolvimento” ou “evolução” aos quais os ceramistas se referem estão intimamente ligados ao desempenho do turismo na região. O “desenvolvimento”, nesse caso, é a melhoria de vida através do acesso relativamente recente a serviços básicos, como água, energia e pavimentação, e a possibilidade de uma renda que permita a eles terem “suas coisinhas”, ou seja, casa própria, uma “roça” e o sustento da família. Apesar disso, é importante destacar que não há garantido um exercício pleno de cidadania, uma vez que o acesso a outros direitos, como à saúde e à educação, são limitados e deficitários na região.

Como moradora da cidade de São Raimundo Nonato, posso garantir que, mesmo os serviços básicos, como água e energia são precários na região. A água é de má qualidade e imprópria para consumo. O acesso à água em localidades mais distantes dos centros dos municípios ainda se faz por meio de carros-pipa e a população ainda sofre, anualmente, com o período de seca. A estrutura energética é frágil e inconstante. Quanto aos outros setores, são poucas as iniciativas de valorização do que de fato é regional. Para a agricultura familiar, por exemplo, faltam incentivos dos poderes públicos para os pequenos produtores, embora alguns projetos tenham sido impulsionados por iniciativa das próprias comunidades.

Assim, as atividades turísticas parecem ser o carro-chefe de desenvolvimento social e econômico, permitindo que só assim outras atividades econômicas sejam realizadas pelos moradores. Diante da preferência de investimento no turismo, principalmente porque outros setores têm falhado, há elevadas expectativas de que as atividades turísticas tenham maior alcance, investimento e incentivo por parte do governo federal, estadual e municipal. No

desamparo do poder público por muito tempo, como demonstrou Maria Sueli Rodrigues de Sousa (2009), ela tem buscado criar alternativas para a geração de renda. Além do TBC, a comunidade também tem, com apoio do Instituto Federal do Piauí, campus São Raimundo Nonato, um projeto de venda de produtos orgânicos produzidos por eles, vendidos pelo site e entregue na casa do cliente, chamado Orgânicos Zabelê.

sentido aqui discutido sobre o parque e patrimônio, é evidente uma substituição de políticas econômicas em detrimento de políticas culturais e de memória.³⁹

Uma outra consequência da produção de narrativas sobre o patrimônio e o parque nacional, bem como dos lugares que ocupam os ceramistas é uma compreensão específica do que é e de como se deve preservar. Preservar é uma das atividades principais a serem desempenhadas pelos ceramistas. Preservar, para eles, é uma responsabilidade, pois os seus lugares de ceramistas e moradores de Coronel José Dias dependem do Parque Nacional. Assim, para eles, a preservação deve acontecer, principalmente, para a comunidade.

Para os ceramistas, existe uma lógica que coloca a comunidade em primeiro lugar: é necessário cuidar do Parque Nacional para que a comunidade continue vivendo e sobrevivendo na região. Também é importante preservar para que o meio ambiente e os animais, principalmente, ainda existam para futuras gerações, ou melhor, para os seus filhos. Porém, a preservação, para muitos dos ceramistas, deveria acontecer de outra forma. Em vez de uma preservação vigilante, com guardas e repressão quando há entrada de pessoas não autorizadas no território do parque nacional, deveria haver mais diálogo. Para o ceramista Avelar, assim como para outros, por exemplo, o diálogo entre moradores, caçadores e guardas seria a melhor solução. Para ele, uma alternativa seria conversar com a pessoa pega caçando, para saber sua condição financeira e, constatada a necessidade, buscar alternativas para ajudá-

39 Vivemos agora em um momento contraditório no que diz respeito à ideia de desenvolvimento. No período em que escrevo essa tese, o termo **progresso** tem ganhado notório espaço na política brasileira, sendo, dessa forma, usado como sinônimo de desenvolvimento. O progresso, como um ideal que busca o desenvolvimento pela racionalidade, tem sido usado, contrariamente, como pano de fundo para um desenvolvimento econômico que tem corroborado com a desigualdade social, racial e econômica no país, ou, quando muito, usado para justificar processos que encobrem as verdadeiras necessidades da população. É o caso de ações de pavimentação de cidades com asfaltos, a respeito dos quais a propaganda afirma que “é o progresso chegando”, ou no caso da subtração de terras indígenas, que se justifica com a necessidade de desenvolvimento econômico com a implantação de grandes fazendas do agronegócio. Nos dois casos, passa-se uma cortina de fumaça para o que é necessário: a efetivação de políticas públicas voltadas à cidadania e, sobretudo, a garantia do direito à vida, saneamento básico e à terra/moradia. Nesse contexto, tudo o que possa garantir a cidadania e a sobrevivência da população é tido como impasse para o desenvolvimento econômico, o progresso.

la. A solução apontada mostra que, além de uma maior conscientização seria preciso mostrar outros caminhos para a sobrevivência da população mais carente.

É importante lembrar que todos esses sentidos e entendimentos do Parque surgem de uma relação empregatícia que ressalta o diferencial de uma ligação com o Parque Nacional. Assim, é a partir dos seus trabalhos na produção das peças de cerâmica, do entendimento do que deveria ser o desenvolvimento do lugar, e a partir da forma como as políticas públicas sobre patrimônio e preservação do meio ambiente chegam aos ceramistas, que eles têm construído uma relação de reconhecimento da importância do Parque Nacional. Primeiro se estabelece uma relação econômica, em que através do turismo e da produção das peças de cerâmica se podem garantir a sobrevivência e a permanência em Coronel José Dias. Depois, essa ligação se estabelece pelas relações de trabalho na oficina, que exige que os mesmos tenham também um papel na preservação e proteção do lugar. Isso leva a estabelecer, por fim, uma outra relação, mais pessoal, de identificação com o lugar e sobretudo com as peças, as “nossas peças”, o “nosso trabalho”. Como demonstra Albério:

[Há pontos que são positivos do Parque para você?] Com certeza! Não só o lado econômico, né, que é muito importante. Mas eu acredito que se não tivesse... aqui serve como uma razão social muito grande também, né, porque aqui o pessoal lida com muita gente, né. A questão dele vim aqui, eu acho que é importante até você ter a mente boa, né, porque você vem trabalhar sabe que tá ali, seu trabalho tá tendo valor, você tá fazendo uma peça. Principalmente eu... Eu fico muito impressionado como certo tipo de turista vem aqui com imagem, né, com imagem aqui que é o que a gente às vezes não percebe, que é uma imagem de uma coisa que saiu aqui de um povoado pequeno, Barreirinho, sai pra todo Brasil, já chegou a exportar, tem peças em todo lugar. Então, só de fazer isso não é qualquer pessoa que faz, né, se fosse fácil de fazer muitos faziam, né. E só o valor que eles dão à peça, a gente às vezes não vê esse lado da peça. O econômico só é uma coisa, né, mas esse valor que o pessoal dá de guardar com estima a peça, de ter o maior valor do mundo de ter uma peça aqui da cerâmica. Aí nisso eu acredito que tem muita gente que começa a dar mais valor, né, no caso, a gente. Você fazer uma coisa que sabe que o pessoal vai dar valor, já agrega muito o sentido da sua vida também, né?⁴⁰

Apesar de ser consenso entre alguns ceramistas que “fazer uma peça é desestressante, mas fazer durante todo o dia várias peças é cansativo”, algum sentimento de pertencimento ao

40 Albério. Entrevista concedida a autora, em 28 de outubro de 2019, na oficina de cerâmica.

lugar e identificação com as peças é provocada nos ceramistas. O fato de comentarem na oficina, por exemplo, que as peças aparecem em comerciais e programas de TV, provoca o uso do pronome possessivo “nosso” para se referir às peças e seus afazeres: “Fazer é... tipo assim... criar. [...] Para mim é criar, né? Divulgar o **nosso** trabalho pro mundo. A gente vê aí, quase todo dia passa **nosso** trabalho na televisão, aí a gente fica alegre. ‘Olha ali, **foi eu que fiz**’⁴¹.”

Em geral, quando um novo comercial ou programa de TV mostrava as peças de cerâmica, os comentários dos ceramistas giravam em torno da beleza e perfeição delas, ou ainda em apontar, pelo traço, modelo ou acabamento, quem tinha feito aquela peça. Esse reconhecimento e valorização de seus trabalhos produz alguns efeitos, como o valor agregado pelos turistas aos seus trabalhos; o reconhecimento entre si enquanto ceramistas; uma participação na história da própria cerâmica, com peças que passaram por eles e são valorizadas por outros; permitir que eles construam igualmente suas histórias, e que também façam parte da história do próprio lugar, como foi evidenciado na fala de Albério.

A identificação com as peças também apareceu em discussões sobre a autoria delas. Se, para alguns ceramistas, conscientemente, as peças devem levar o nome *Cerâmica Serra da Capivara*, uma vez que essa é a marca da microempresa, outros acreditam que deveriam ter a valorização e o reconhecimento dos seus trabalhos através da complementação com a assinatura dos ceramistas, sobretudo, daqueles que criam peças, como Antônio.

Qualquer designer que vem, ele é bem-vindo. Mas você fica puto da vida quando um designer diz que veio, fez Cerâmica Serra da Capivara e não bota o nome do Antônio que ajudou ele, entendeu. Não quero que bote o nome da gente. Eu quero que bote o nome do cara que tá lá, porque você também tá engrandecendo o cara, né. Então, a gente teve um problema com um designer aí que ele botou, ele fez uma reportagem gigante. O título da reportagem era: Cerâmica Serra da Capivara é... Cerâmica Serra da Capivara, designer Fulano de tal, designer da Cerâmica Serra da Capivara. Ele botou, assim, uns três meses como se ele fosse nosso, ficou como se ele fosse nosso designer, entendeu. O povo ligava: “não, porque que queria falar com fulano”. “Não moço, esse fulano aí veio aqui, fez um prato e foi embora”. E eu fiquei

41 Augusto. Entrevista concedida a autora, em 14 de outubro de 2019, no galpão ao fundo da oficina de cerâmica. Destaques da autora.

muito puta com essa história, muito puta. Eu acho que qualquer designer que vem aqui, tem muito designer bom que veio e criou coisa e tudo. Mas eu acho que não deve desmerecer os meninos que tão aqui há 20 anos que são excelentes. Você tá vendo que... você viu o que o Antônio fez (um cristo na cruz com mais de 60 cm), né? Porque você não viu o que o Luciano fazia, o outro Luciano, o que era que ele fazia. [...] Mas ele fazia esculturas fabulosas. Fabulosas! O Eyé que pegou uma outra linha, mas ele sempre fez escultura. A gente sempre teve escultura dos meninos pra... eles fazem escultura. O Manelinho mesmo. Ele faz escultura, vende nas guaritas, vende aqui. Porque é um adicional pra ele, entendeu. Então, se ele fica depois do expediente, faz uma escultura de 100 reais e ele vende, é 100 reais que ele ganha a mais. Então, não custa você dizer que você veio, fez o desenho, mas que o Antônio operou, fez a obra, né. Acho que é isso que tem que ser feito. E as pessoas nunca dão esse crédito pros meninos, entendeu. Eu acho que é desvalorizar o trabalho deles. E eu fico danada com isso. [Mas no caso da nova coleção da Tok&Stok.] Toda do Antônio. Ninguém deu um pitaco ali. Porque a Tok&Stok tem uma parceria gigante e maravilhosa. Ela diz assim: “Girleide não tá boa. Manda ele puxar pra cá. Manda ele tirar aqui. Manda ele botar um pézinho no prato”. Tudo o que eles pedem a gente faz e manda de volta. Aí ele: “não, mas faça assim”. E quem tá fazendo? É o departamento de designer deles, entendeu. Eles tão ajudando a gente. Mas o prato quem desenhou foi o Antônio e o Manelinho e sei lá... alguém. Eu dei uns retoques finais, porque eu fui orientada a dar o retoque final. Então eu não posso dizer que fui eu que fiz a peça. É foda, né, cara! Se o cara tá lá se lascando e eu vou lá: “Antônio você fez errado. Faça de novo!”. Aí também é só querer, sabe, lucrar com as coisas. Não! [Mas nesse caso sai como Serra da Capivara?] Sai como Serra da Capivara. Porque você não vende o produto do artesão, você vende o produto da empresa, do nome, entendeu? Se eu vender um produto do Antônio, só com o nome do Antônio, com certeza não vai ter a repercussão que tem quando é da Cerâmica Serra da Capivara.⁴²

Existem duas situações: aquela em que os *designers* utilizam a oficina e a técnica para produção de suas peças e aquela em que a Cerâmica produz suas linhas. No primeiro caso, o que é relatado por Girleide, pode acontecer do *designer* utilizar os conhecimentos e espaços da Cerâmica e nem mesmo apontar a colaboração da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara ou do ceramista. O interessante é que essa questão sobre trabalhar ou não com *designer* também foi colocada e questionada por alguns ceramistas, que no dia a dia reparam como os seus trabalhos estão sendo divulgados. No segundo caso, as linhas da própria Cerâmica são, como já foi mencionado, criadas a partir de orientações iniciais que mesclam a criatividade do ceramista e do cliente, mas que só leva o nome Cerâmica Serra da Capivara porque,

42 Girleide Oliveira. Entrevista concedida ` autora no dia 03 de dezembro de 2019, no escritório da Cerâmica Serra da Capivara.

inicialmente, os clientes procuram a qualidade, aquilo que é demarcado como “identidade” da peça. Depois, a “repercussão” ou a notabilidade da marca.

Girleide complementa sobre esse reconhecimento quando fala sobre sua emoção de ver as peças na TV. Ela destaca que a Cerâmica Artesanal Serra da Capivara só tem um alcance nacional por causa dos trabalhos dos ceramistas.

Cara, eu acho que é a realização. Preste atenção. A gente pegou um povo que não tinha crédito de nada. E esse povo hoje está dentro dos melhores artesões do Brasil. Não sou eu, é eles. Eu corro atrás pra fazer as coisas, mas quem faz é eles. Se não fosse bom, não tava lá, entendeu. Então, não é só a cerâmica, não. Por que eu brigo tanto com os projetos do governo? Porque é isso que as pessoas tão dizendo. Eles existem desde 1994, eu cheguei aqui em 2000. Então, quem fez aquele Cristo foi o Antônio.

Ter o nome colocado nas peças é uma forma de valorização do trabalho dos ceramistas, mas é também, como fica evidente, algo que provoca uma divergência de opiniões entre ceramistas e mesmo para a própria Girleide. A Cerâmica Artesanal Serra da Capivara é uma microempresa que, lembro: tem como um dos objetivos a divulgação do Parque Nacional Serra da Capivara, e existem razões jurídicas e contratuais para que o nome e a marca sejam divulgados. Se o nome dos ceramistas é incluído ou substituído da marca, isso pode inverter os objetivos estabelecidos. Por outro lado, também era objetivo promover a comunidade, não só no que diz respeito à renda, mas também às suas habilidades, valorizando a produção local. Desse modo, há um conflito de interesses quanto à autoria das peças que parece não ter solução, por enquanto.

Próximo ao que demonstra a tese da antropóloga Ralyanara Freire (2015) com as fiandeiras, os ceramistas constroem os sentidos pela interpretação do cotidiano, e é por esse caminho que a vida do grupo é garantida. Enquanto sujeitos culturais, eles têm seus modos de vida assegurados a partir do interesse do próprio grupo e a partir da relação comunitária que se estabelece. A interação diária, o reconhecimento e valorização pelo outro são o que promove uma identificação com as peças e reforça o pertencimento ao lugar.

Uma vez que me encaminho para o fim desse exercício etnográfico, é significativo lembrar, neste ponto do capítulo, que o *discurso autorizado sobre o patrimônio* coloca em jogo a criação e recriação de uma identidade e de uma memória nacional e, por isso, conceitos como identidade e memória deveriam ser discutidos também nesse contexto. No entanto, essas foram discussões relativamente ausentes no dia a dia com os ceramistas, pois, desconfio, estávamos falando sobre o “Parque” e não sobre um patrimônio.

Como foi possível observar, a experiência tem papel fundamental na consolidação do contexto de que trato aqui, o que se repete quando o foco é o patrimônio, a memória e a identidade. A memória está intimamente ligada a uma relação temporal, com experiências e histórias orais. Assim, pensar em uma memória coletiva é imaginar uma construção social da história a partir de experiências e narrativas, e acionar o entrecruzamento de temporalidades. A experiência é, assim, uma categoria importante para pensar o que os ceramistas têm produzido enquanto significados sobre o “Parque” a partir do ontem, hoje e do amanhã.

As relações estabelecidas pelos ceramistas nesse contexto estão se consolidando, principalmente, como relações de trabalho que, por conseguinte, também são pensadas como relações de preservação do patrimônio mundial. Arrisco dizer que há uma identidade coletiva no contexto da Cerâmica, voltada muito mais para uma identificação como ceramista e morador de Coronel José Dias do que propriamente a uma identidade nacional, de identificação com o patrimônio, como anuncia o *discurso autorizado sobre o patrimônio*. Em realidade, o único processo de identidade que se percebe claramente é a de um território que não existia historicamente para as políticas públicas de cidadania antes da instalação do parque nacional. E entendo que não é à toa que o território e a região levam o nome *Serra da Capivara*, ou seja, se estou aqui tratando de identidade, estou me referindo a duas identidades: a identidade dos ceramistas – uma identidade local, e outra, global — a do território.

Depois, pensar a memória nesse contexto é pensar como os ceramistas têm tratado suas histórias. Como chamou a atenção Laurajane Smith (2011), existe uma memória individual e coletiva que é acionada em lugares patrimoniais, mas que segue um esquema

também direcionado pelo *discurso autorizado sobre o patrimônio*. Contudo, como discute a autora, estariam ausentes do *discurso* as atividades emocionais e subjetivas, ou melhor, estaria ausente uma memória considerada como um processo ativo de lembrar e esquecer, que é renegociada e reinterpretada pelas necessidades do presente. Considero assim, que a memória elaborada e negociada no contexto desse trabalho é uma memória ativa dos ceramistas que busca ser também preservada. Basta lembrar que, nas narrativas dos ceramistas, alguns acreditam que foram os indígenas que fizeram os desenhos rupestres, o que se deve às histórias que seus avós e pessoas mais velhas lhes contavam. O que fica para os ceramistas são as memórias da infância e das histórias e convivências com os mais velhos, ou melhor, as experiências que eles e outras pessoas tiveram. O que se mostra importante são as histórias de seus antepassados mais próximos, ficando em segundo plano a memória no sentido de história da humanidade, de um patrimônio.

O historiador Reinhart Koselleck (2006) entende que “todas as histórias foram constituídas pelas experiências vividas e pelas expectativas das pessoas que atuam ou que sofrem.” (p. 306). A experiência e a expectativa são categorias de quem atua e que equivalem, respectivamente, a espaço e tempo.

Segundo a tese do autor,

experiência e expectativa são duas categorias adequadas para nos ocuparmos com o tempo histórico, pois elas entrelaçam passado e futuro. São adequadas também para se tentar descobrir o tempo histórico, pois, enriquecidas em seu conteúdo, elas dirigem as ações concretas no movimento social e político. (p. 309)

Assim, o tempo histórico seria um condutor para organizar os acontecimentos históricos humanos, tendo a experiência e expectativa como categorias que produzem uma relação entre passado e futuro. A experiência seria os acontecimentos passados, que são incorporados ao presente, e a expectativa se relaciona com o hoje, mas voltada para o futuro, “para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto” (p. 310). Dessa forma, *espaço de experiência* e *horizonte de expectativa* são conceitos que

correspondem ao entrelaçamento dos tempos. Enquanto a experiência é espacial, o horizonte significa uma nova experiência ou um espaço que não pode ser contemplado.

Pela tese do autor, a modernidade só existe porque há um distanciamento das experiências e expectativas, ou seja, quanto mais avança a modernidade, mais as experiências passadas são esquecidas, e mais se cria desejo pelo futuro. Tais considerações podem ser igualmente pensadas a partir da relação temporal que envolve o patrimônio. Nesse sentido, discordo, em parte, da separação do *espaço de experiência* e *horizonte de expectativa* na modernidade.

No sentido do *discurso autorizado sobre o patrimônio*, o próprio patrimônio sempre eleva um passado, colocando-o como algo que terá relevância para o futuro, e, nesse caso, o presente flutua entre os tempos. Contudo, a forma como os ceramistas têm atuado frente ao “Parque” envolve a aproximação tanto de um *espaço de experiência* e de um *horizonte de expectativa* que os leva a promover ações *concretas no movimento social e político* (KOSELLECK, 2006).

Trabalhar na oficina de cerâmica tendo consciência da importância da preservação do Parque Nacional, mesmo que para garantir uma renda, é uma forma política e social de os ceramistas se apresentarem diante do patrimônio e de se colocarem como agentes. Atuar na produção das peças de cerâmica é garantir a construção de um tempo histórico junto ao Parque Nacional e de construir suas próprias histórias. Além disso, conduz a uma constante elaboração e reelaboração de uma memória ativa e atual porque: envolve suas lembranças, histórias e experiências; inclui a preservação de um lugar que também é, antes de tudo, seu lugar de morada, e coloca no horizonte uma perspectiva de futuro para a comunidade, sobretudo através do turismo.

Algumas considerações

Tudo o que foi dito até aqui pretendeu explorar a ideia de que o patrimônio é um processo cultural (SMITH 2006, 2011; ARANTES 1990, 1997; CASTRIOTA 2009; HARVEY, 2001). Como discorre Smith (2011), o patrimônio “é um processo cultural que se envolve com atos de lembrança que trabalham para criar maneiras de entender e se envolver com o presente e os próprios locais são ferramentas culturais que podem facilitar, mas não são necessariamente vitais para esse processo” (p. 44). Tal definição afasta uma perspectiva relacionada ao *discurso autorizado sobre o patrimônio*, que aciona primeiramente o lugar e coloca em segundo plano os seus valores e significados. Dessa forma, para a autora, o patrimônio é uma *mentalidade*⁴³, pois não está necessariamente ligado a um lugar, mas são os valores e significados, simbolizados e representados, que devem ser objeto de gestão e ser apresentados aos visitantes e turistas. Nesse sentido, todo patrimônio é, antes de tudo, intangível, já que é preciso reconhecer a sua subjetividade.

É comum, no caso do Parque Nacional Serra da Capivara, encontrar referências à materialidade do lugar, como a paisagem e os sítios arqueológicos, deixando imaginar que são quase inexistentes as relações, práticas sociais e culturas para além do parque. O que se criou a partir da região foi uma identidade que ultrapassa os limites do local e que pode ser pensada como uma forma de poder usada como ferramenta política e cultural. É preciso lembrar que o lugar, assim como chama atenção Smith, é um lugar geográfico, que permite negociar identidades e posições nas relações sociais, gera pertencimento e permite expressões e experiências. Pensar na materialidade do Parque Nacional expõe alguns benefícios, como o trabalho realizado na Cerâmica Artesanal, mas pode também subsumir outras realidades. As peças de cerâmica são uma forma de materialização das relações sociais e é preciso pensar

43 O sentido de *mentalidade* dado por Laurajane Smith entende que o patrimônio é um conhecimento que tem capacidade de regulação e *governamentalidade* sobre as identidades. Estar submetido a certas *mentalidades* não significa que os sujeitos sejam passivos ou que não usem o patrimônio de forma subversiva e para oposição. O conceito de *governamentalidade* é baseado em Michael Foucault e é explicitado no livro *Archaeological Theory and the Politics of Cultural Heritage*.

que, em se tratando de uma região tão grande, existem outras formas de ser e existir, outras formas de viver com a caatinga e a partir dela.

No sentido de Laurajane Smith, o patrimônio gera sentidos, afetos e emoções que devem ser considerados, seja pela performance cultural dos turistas ou dos seus agentes mais próximos. Mesmo com uma natureza dissonante, o patrimônio deve considerar as subjetividades. Por isso, apresentei aqui um outro olhar do que é o Parque Nacional Serra da Capivara, o que é o “Parque” para os ceramistas, pois o patrimônio mundial oficial toma outro caminho no contexto desse exercício, deixando um lugar de referência global para ser algo que é diariamente reforçado nos discursos criados pelos ceramistas.

O Parque Nacional é um território político que se transformou a partir da ação de políticas públicas. Dessa forma, a região da Serra da Capivara se transformou, à medida que houve intervenção no lugar, principalmente pelas transformações e investimentos no patrimônio e no turismo, subtraindo assim algo tão importante quanto a preservação da história da própria região e dos moradores. Essas histórias competem de forma desigual – enquanto uma tem visibilidade internacional, a outra não tem, nem mesmo, visibilidade local – e há uma razão econômica para isso – a forma como se tem pretendido transformar o lugar em atração turística.

Como já chamou atenção Arantes (1997), é preciso lembrar que o patrimônio cultural se faz na participação de diferentes agentes, sejam institucionais, organizacionais, comunidade ou indivíduos diretamente ligados aos patrimônios, e isso significa também que as pessoas envolvidas nesse processo são relevantes em todos os sentidos da sua construção. São os ceramistas que ressignificam o “Parque”, diariamente, através de ações diárias. São essas pessoas que mantêm de pé essa “coisa” tão formal que é o patrimônio e o reconstróem quando necessário, para além das ações institucionais. Elas têm importância e são protagonistas nesse processo.

Considerações finais



Pensar as relações existentes na região da Serra da Capivara a partir das peças de cerâmica mostrou-se um caminho intenso porque exigiu demonstrar como humanos, objetos e entidades se interligavam no contexto estudado. Para tanto, foi necessário percorrer um caminho que, paulatinamente, apresentou, discutiu e relacionou os três agentes das relações investigadas, quais sejam: os ceramistas e a Cerâmica Artesanal Serra da Capivara, as peças de cerâmica e sua produção e, por fim, o Parque Nacional da Serra da Capivara e o patrimônio mundial.

Antes de tudo, foi necessário conhecer a história do Parque Nacional da Serra da Capivara — patrimônio mundial e nacional — e os agentes envolvidos em sua criação, bem como a sua atuação na região, com a criação de projetos sociais. Só assim, foi possível conhecer e localizar as pessoas envolvidas com a produção das peças de cerâmica e alguns aspectos da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara.

O Parque Nacional da Serra da Capivara foi criado com o intuito de proteger as pinturas rupestres presentes nos sítios arqueológicos encontrados em, pelo menos, quatro municípios do sudeste piauiense, mas teve também o objetivo de promover uma integração da comunidade local através de atividades que promovessem renda, como foi o caso da produção de cerâmica, que se transformou na microempresa Cerâmica Artesanal Serra da Capivara.

Os ceramistas e os donos da Cerâmica Artesanal Serra da Capivara são moradores do município de Coronel José Dias, que, na busca por trabalho, aliaram-se aos objetivos traçados pelo parque nacional e os projetos sociais criados no seu entorno. Ficou evidente que os ceramistas e os donos da oficina de cerâmica são conscientes de suas posições nas relações que se estabelecem em Coronel José Dias. Não estão inseridos nessas relações passivamente,

ao contrário, sabem da sua importância e lugar na produção de cerâmica e, principalmente, no que diz respeito à economia do lugar. Os ceramistas são um grupo coeso que tem objetivos comuns.

A produção das peças de cerâmica foi um segundo momento importante para entender as relações. Assim, fiz uma descrição densa da forma como acontece a produção e a forma como se organiza o trabalho no ambiente da oficina.

A Cerâmica Artesanal Serra da Capivara produz peças de cerâmica que eles classificam como artesanal. O dia a dia da oficina mostra que as peças são artesanais porque fazem uso do trabalho manual na modelagem das peças de cerâmica e fazem uso dos sentidos e das experiências dos ceramistas para lidar com o barro e suas exigências, isto é, lidar com uma matéria-prima que, para estar “viva” para a produção, depende do clima e da temperatura da região. Ao mesmo tempo, produzir uma peça artesanal nesse contexto também exige uma forma de organização do trabalho que coloca em prática normas trabalhistas, como a carteira assinada, uma organização espacial da oficina que ajuda a circulação das pessoas e das peças, um tempo de produção que é organizado de acordo com as exigências do barro e uma quantidade considerável de peças produzidas, dentre outros fatores. O que se conclui desse misto do que, nas discussões das ciências sociais, poderiam ser aspectos artesanais e aspectos fabris é que existe uma produção com características específicas, com etapas de produção bem definidas e com processos maleáveis, definida pela Cerâmica como artesanal.

Toda a descrição no Capítulo 2 teve o objetivo de demonstrar que a forma como se organizam a produção das peças e o trabalho na oficina são o que defini como *gestação* das peças, ou seja, como o momento no qual se espera, se desenvolve e se forma aquilo que Arjun Appadurai (2008) definiu como um *regime de valor*, um *regime de valor artesanal*. Foi fundamental pensar as peças de cerâmica como objetos que possuem *vida social*, o que me levou a pensar na *gestação* das peças, porque esse era o momento de modelagem do material e de negociações de conhecimentos produzidos pelos três agentes — ceramistas, Cerâmica e Parque Nacional.

Contudo, as peças não carregam somente um valor artesanal. Materialmente, elas carregam em seus corpos o nome Serra da Capivara, as pinturas rupestres que são marcas do Parque Nacional da Serra da Capivara, além de cores que representam uma forma de produção sustentável — uma mistura de minérios que não são prejudiciais a saúde. Tais elementos materiais qualificam as peças e produzem sobre elas um efeito cultural e social. Assim, a materialidade, que é uma relação direta que as peças mantêm com o Parque Nacional e com o patrimônio mundial transforma as peças em um *capital cultural e social* (BOURDIEU, 1978).

Outro aspecto importante das peças de cerâmica é que elas dão continuidade a um dos princípios estabelecidos desde sua criação. As peças foram criadas para serem vendidas e produzirem renda para a comunidade local, ou seja, elas são produzidas, principalmente, para serem mercadorias que circulam em um mercado de vendas específico para produtos artesanais e, nesse caso, circular enquanto mercadorias estabelece outras relações e outros *regimes de valor*.

Como mercadoria, as peças de cerâmica ganham outras referências quando outro agente, o consumidor/turista, orienta as relações inicialmente estabelecidas entre parque nacional, peças e ceramistas. Embora este trabalho não tenha se debruçado em uma investigação mais aprofundada sobre uma relação entre os quatro agentes (parque-ceramistas-peças-consumidor), foi possível identificar que a relação que o consumidor/turista estabelece com as peças e com o seu *capital social e cultural* gera outros regimes de valor que dão origem a peças que são arte e *souvenir* (lembrancinhas de viagem).

Em realidade, a relação entre os quatro agentes anteriormente mencionada foi um elemento fundamental para entender as relações que estavam sendo inicialmente investigadas. Apesar de não ter sido algo previsto na pesquisa, o consumidor/turista, o quarto elemento na relação, orienta as relações dos três primeiros agentes quando pensamos as peças e suas relações da perspectiva do consumo. Como é possível observar na última parte do Capítulo 3, olhar as relações pela agência dos objetos tanto permitiu entender efetivamente como se estabelecem as relações entre os ceramistas, o parque nacional e as peças de cerâmica, como

também demonstrou que o quarto agente, sendo ele um consumidor, orienta as relações a partir do momento em que estabelece outras relações com as peças. A análise agentiva foi importante para arrematar as relações sociais entre os agentes e incluir, efetivamente, o patrimônio e o consumidor/turista, demonstrando como a relação entre eles acontece de forma dependente e através de um processo de retroalimentação.

Mas o consumidor/turista não aparece somente na relação com as peças de cerâmica. Ele também estabelece uma relação com o parque nacional que se reflete nos ceramistas e vice-versa. A relação do turista com o Parque Nacional e patrimônio é estabelecida pelo consumo, ou ainda, ela é orientada pelas políticas nacionais de turismo, patrimônios e dos parques nacionais que transformaram lugares como o Parque Nacional Serra da Capivara em um bem de consumo. Ter um patrimônio e parque nacional como bem de consumo orienta a atuação dos ceramistas, na medida em que isso se torna um meio de sobrevivência. Faz com que os ceramistas entendam que o parque nacional e patrimônio é antes de tudo uma fonte de renda.

Assim, essa tese finda no último agente da relação investigada e na sua importância. O Capítulo 4 se dedicou a pensar qual o significado que o Parque Nacional Serra da Capivara, enquanto patrimônio mundial e nacional, tem para os ceramistas, principalmente porque o parque nacional e patrimônio mundial é uma entidade relevante para toda a região. Cheguei então a uma discussão que coloca em pauta a atuação dos patrimônios e os seus usos, acima de tudo pela perspectiva dos ceramistas e moradores de Coronel José Dias. Entendi, pela fala dos ceramistas, que tal importância está nas relações econômicas, ou melhor, na valorização econômica do lugar, provocada pelo turismo, invertendo valores culturais e naturais, se pensados nos sentidos oficiais do patrimônio. No entanto, nos termos de Marshall Sahlins (2007b), os ceramistas não estão meramente inseridos em um sistema de produção capitalista. Dentro dos limites, eles são conscientes que estão inseridos em um sistema econômico local afetado pelo mundial e vice-versa.

Mas a importância e o significado do Parque Nacional vão além de um contrato de trabalho. Aparecem também quando os ceramistas chamam atenção para o reconhecimento da própria população quando o necessário é, antes de tudo, valorizar os moradores locais, seja pela ampliação e investimento nas atividades turísticas, seja pela maior integração e acesso ao Parque Nacional. Dessa forma, o patrimônio e parque nacional aparece, no sentido de Laurajane Smith (2006) e Antônio Augusto Arantes (1990, 1997), como um processo em que sentidos e práticas sociais deveriam ser dados e realizados por quem mora próximo ao patrimônio.

É importante destacar que não tive o intuito de apontar como um problema o fato de que o patrimônio toma, antes de tudo, um sentido econômico, apresentando os outros fatores em ordem subsequente, embora entenda que aspectos culturais, sociais e naturais deveriam ter o mesmo peso e a mesma medida. Limito-me a essa crítica tanto porque isso foi um direcionamento dado pela direção do parque nacional para tentar, através dos projetos sociais, uma melhoria de vida e integração da comunidade local quanto porque a economia, nesse caso, também significa sobrevivência.

A forma como se estabelecem as relações da região da Serra da Capivara no contexto aqui estudado demonstra que o social, econômico e cultural estão separados nas esferas de práticas do patrimônio. O cultural acaba sendo sublocado ao social e muito mais ao econômico. Assim, ao invés dessas esferas estarem integradas, encontram-se separadas. O econômico antecede, em importância, o social e, principalmente, o cultural. A minha preocupação, nesse caso, é que o capital e o mercado se estabeleçam, predominantemente, como direcionadores das relações.

Entendo que a ordem na qual se apresentam o econômico, social, cultural e natural, em realidade, é um ciclo onde tais aspectos são dependentes. Contudo, a forma como se apresentam nos discursos, seguindo uma ordem de importância, faz imaginar um atrito entre aquilo que se estabelece como uma definição oficial do que é um patrimônio cultural e aquilo que, de fato, se apresenta no contexto local onde está esse patrimônio mundial. Por isso é que há um movimento evidente da comunidade local, de se fazer aparecer e colaborar com o

Parque Nacional, tornando-se protagonista nas relações da região e fora dela. Nesse sentido, o próprio turismo mencionado pelos ceramistas é um setor importante, já que não é possível investir em turismo sem investir na valorização da cultura. O turismo seria uma ponte de entrada e permanência da comunidade com o parque nacional e patrimônio, se aos moradores fossem, por exemplo, proporcionadas as mesmas experiências que aos turistas. Dessa maneira, não se igualariam experiências, mas as oportunizariam, valorizando os moradores e a cultura local.

O turismo é, para a região da Serra da Capivara, uma esperança, como define Reinhart Koselleck (2006), um *horizonte de expectativa*, de geração de renda e oportunidade de desenvolvimento para as comunidades; isso se demonstra através de iniciativas, como o sítio de visitação João Pimenta, o Turismo de Base Comunitária na comunidade Novo Zabelê, as iniciativas que proporcionam visitas gastronômicas ao Quilombo Lagoas, entre outras. Assim, o turismo tem gerado renda, porém o fato de que as comunidades locais e moradores têm, elas próprias, estabelecido iniciativas e buscado seus protagonismos nesse setor, leva a questionar para quem de fato o turismo no Parque Nacional da Serra da Capivara tem gerado renda. A questão do turismo é preocupante, na medida em que depende de outros setores, e é evidente que ele só é acionado como fator de desenvolvimento quando esses setores não estão bem.

Isso evidencia aquilo que apresentei enquanto hipótese: *pensando por meio das peças, pode-se entender que o Parque Nacional Serra da Capivara, enquanto entidade criada por um discurso oficial de patrimônio, tem transformado, e em certa medida subtraído, a região e sua história, provocando nos ceramistas, por meio das peças, uma nova ideia do que é pertencer à região.*

Quando procurado em sites de busca, o maior atrativo que aparece na região da Serra da Capivara é o Parque Nacional Serra da Capivara, seguido pelo Museu do Homem Americano e do Museu da Natureza, bem como a Cerâmica Serra da Capivara. Nessas buscas, até mesmo o Parque Nacional das Confusões é encontrado, de forma mais tímida. Em outras buscas, como a da história da região, igualmente é a história da criação do Parque Nacional Serra da Capivara que é encontrada. Mas esse destaque não é algo percebido somente em

buscas na internet, em realidade, essa é uma observação minha, e que, confesso, me incomodava desde antes do começo deste trabalho. As buscas por materiais acadêmicos que me ajudassem na investigação sobre a história e outros aspectos dos municípios também foi uma dificuldade, pois houve tanto uma predominância nas palavras-chave “patrimônio; Parque Nacional Serra da Capivara”, como uma restrição ao acesso de alguns materiais bibliográficos.

O mais significativo, porém, foram as conversas que tive com os ceramistas e outros moradores de Coronel José Dias, em que o destaque para o município de São Raimundo Nonato e para o Parque Nacional foi mencionado com incômodo, porque excluía outros atrativos, como a cultura local, outros artesanatos e o município de Coronel José Dias – onde ficam as entradas do Parque. Não foi à toa que, em diversos momentos, as falas eram uma crítica à falta de incentivo, financeiro e de apoio, a outros empreendimentos locais. Assim, a população local sente a falta de valorização do que é e foi criado por eles, pois as atividades que realmente têm apoio e investimento são ligadas às atividades do Parque Nacional.

A instalação do Parque Nacional teve sua relevância na orientação dos moradores quanto à importância do patrimônio e outras formas de sobrevivência – muitas vezes, ironicamente, ensinando o sertanejo a ser sertanejo, ou ensinando os moradores locais a serem moradores locais. Mas hoje, quem efetivamente sustenta as atividades diárias do patrimônio é a população local. São eles que precisam de voz. São as pessoas envolvidas nas atividades ligadas ao parque — guias, artesãos, ceramistas etc. — que deveriam ter importância nos processos de conhecimento, reconhecimento e significação do patrimônio, e ter suas práticas valorizadas. São eles quem constroem e mantêm, a partir do seu cotidiano, o patrimônio.

É diante disso que a relação Parque/patrimônio e comunidade evidencia a falta de políticas públicas mais efetivas para a região, onde o Parque e as instituições que o gerenciam, com todos os conflitos e problemas, ao mesmo tempo em que promovem trabalho, tornam-se condição para que a região exista.



Esta foi uma tese que, caso tenha conseguido tirar o leitor de sua zona de conforto, ao pensar os objetos, já alcançou um de seus objetivos. Foi um trabalho que, ao refletir sobre uma realidade em particular, quis abrir brechas para pensar outras realidades. Foi nesse sentido, inspirada no trabalho de Rainer Brito (2019) e Roy Wagner (2010), que o conduzi como um exercício, um exercício etnográfico sobre as peças.

Como um exercício, esta tese propôs uma forma menos rígida de pensar o campo e as teorias, deixar os seus caminhos mais livres. O exercício aqui realizado foi no sentido, tanto na forma de escrita, já conhecida da ciência antropológica, como na presença do “eu”. Mas foi, sobretudo, uma experiência que me permitiu olhar com outros olhos um contexto que era, até certa medida, familiar, e que passou a ter uma forma desconhecida. Um exercício que permitiu que eu, como pesquisadora, convivesse com outras pessoas, tirando-me do meu lugar, provocando experiências felizes e frustrantes, boas e ruins. Foi uma experiência que me colocou numa posição de aprendizagem e insegurança, por se tratar de algo diferente das minhas vivências.

Ser moradora de São Raimundo Nonato, do município vizinho ao da Cerâmica Serra da Capivara, permitiu-me uma visão diferente das relações estabelecidas. Ficou evidente, diante dos discursos alinhados sobre o Parque Nacional e a produção de cerâmica, que as relações não aconteciam de forma harmoniosa. Por essa razão, foi difícil fugir desses discursos e mesmo encontrar documentos que me desviassem desse alinhamento, para trazer uma nova perspectiva da atuação do Parque na região. É obvio que há conflitos e discordância, mesmo na mais aparente harmoniosa realidade, mas isso, por vezes, era dito pelo silêncio ou pelo fuxico que aparecia no dia a dia da oficina.

O grande desafio foi superar e ultrapassar as *representações do eu na vida cotidiana*, assim como entende Erving Goffman (1985). A cada resposta que eu tinha, parecia, inicialmente, um discurso pronto do que eles entendiam sobre tudo o que envolvia o Parque

Nacional Serra da Capivara. Tive que fazer um controle das impressões e das críticas à atuação da microempresa, para conseguir entender a realidade na qual eu estava trabalhando e entender aquilo que os ceramistas diziam e me descreviam. Tive ainda que me conter quando o assunto era a produção das peças, quanto às minhas críticas em relação ao avanço do mercado sobre mercadorias, frutos das comunidades que se tornam seus símbolos e representações de forma romantizada. Eu precisava lembrar que estava tratando ali não só dos objetos, mas das pessoas.

Esta tese teve o intuito de provocar o olhar sobre os objetos, ou ainda, as peças de cerâmica, instigando uma discussão sobre o que é artesanato, sobre modos de produção e mercadoria. Além disso, também buscou provocar divergências e convergências no campo da antropologia dos objetos. Para tanto, segui um caminho que me fez passar por diferentes perspectivas teóricas, chegando ao resultado de que, embora pareça que embaralhei teorias, estava em realidade cruzando-as quando o campo me permitia. Assim foi que evitei algumas discussões ontológicas e dediquei-me mais às teorias simbólicas, agentivas e, principalmente, àquela que dá *vida social* aos objetos — e não às *coisas*.

A virada ontológica defendia que os interlocutores são capazes de elaborar suas próprias teorias a cerca das suas sociedades, como se os antropólogos não fossem capazes de entender por completo outras realidades, pois seguir o “ponto de vista dos nativos” era, para a virada ontológica, impor um modelo teórico (GRAEBER, 2015). Entendo que essas discussões foram significativas para pensar novos modos de pensar e olhar para os objetos no trabalho — e foi daqui que tirei forças para aprofundar os estudos sobre as peças de cerâmica.

A proposta metodológica de Henare, Hoolbrad e Wastell (2007) é interessante enquanto uma prática etnográfica criativa, como já apontou David Graeber (2015), mas me abstive quanto às outras questões. Deixei demarcado que concordo com as críticas de Graeber à virada ontológica, sobretudo no que diz respeito às novas propostas de ontologia, epistemologia e semiótica. Também me parece que essas novas propostas são, em realidade,

velhas, uma vez que sugeriu aquilo que já se considera na antropologia: as suposições dos interlocutores sobre as realidades devem ser tratadas em si e por seus termos.

Porém, de maneira nenhuma estou afirmando que não haja antropólogos que atuam como porta-vozes ou falando através das teorias pelos seus interlocutores. Isso aconteceu na constituição da disciplina e acontece até hoje. Entendo que, para a antropologia realmente colocar em prática aquilo que já vem anunciando, é desnecessário rediscuti-la em termos teóricos — o que exigiria uma nova definição universal de ciência, a qual, por sinal, está longe de deixar de ser ocidental. Bastaria, para isso, que discutíssemos a ética antropológica.

O principal limite que encontrei em tais discussões foi o fato de que não estou tratando de uma ontologia desconhecida, pelo menos foi o que me pareceu. Até mesmo a proposição de que existem “múltiplas ontologias” feita no livro *Thinking through things* (2007) Amiria Henare, Martin Holbraad e Sari Wastell, o que pressupõe a criação de realidades distintas, coloca um problema que me parece não caber no fato de que realidades podem ter intersecções, ou melhor, mesmo diferentes, possuem pontos de encontro. Acredito, no entanto, que o principal limite que apareceu está na impossibilidade de que, sendo a ciência uma atividade inventada pelos seres humanos, somos, inevitavelmente, seu centro. Em outros termos, os seres humanos se colocam como referência das atividades científicas, afinal, ela é feita por nós e para nós. Estamos muito longe de conseguir superar o fato de que os não-humanos são seres independentes de nós. E foi por isso que tratei aqui de *objetos* e não de *coisas*.

Com as peças de cerâmica, entendi que objetos têm diversos papéis. No caso delas, promovem relações que significam uma região. São também uma forma de integração com o patrimônio, mesmo quando essa integração acontece de forma limitada, mas as peças são, principalmente, a razão de um olhar particular sobre o social, cultural e econômico.

É evidente que haveria outras formas de performar a realidade apresentada nesse exercício. Como diria Annemarie Mol (2008), haveria outras formas de interagir com as peças de cerâmica e o seu contexto. No entanto, a opção foi de analisá-las a partir da sua articulação

política, como representante cultural de uma região e de um patrimônio mundial. Provavelmente agora, enquanto leem estas considerações, a realidade da qual tratei fora refeita, sobretudo após dois anos intensos de pandemia de Covid-19, e, por isso, poderia ser analisada de um outro lugar. O que certamente não devem ter mudado são as peças de cerâmica representantes de um lugar habitado por seres pré-históricos, mitos, pessoas, ceramistas...

Bibliografia

ARANTES, Antônio Augusto. **La preservación del patrimonio como practica social**. 2 ed. Campinas, SP: UNICAMP/IFCH, 1990.

_____. Patrimônio cultural e nação. In.: ARAÚJO, Ângela Maria Carneiro. **Trabalho, cultura e cidadania: um balanço da história social brasileira**. São Paulo: Scritta, 1997.

_____. Sobre inventários e outros instrumentos de salvaguarda do patrimônio cultural intangível: ensaio de antropologia pública. **Anuário Antropológico**, v. 2007-8, p. 173-222, 2009.

_____. Patrimônio cultural. In.: SOUSA LIMA, Carlos de. (org.). **Antropologia e direito: temas antropológicos para estudos jurídicos**. Brasília/Rio de Janeiro/Blumenau: Associação Brasileira de Antropologia, 2012.

_____. Diversidade: o principal patrimônio cultural da humanidade. **Revista do Patrimônio Cultural**, Iepha-MG, nº 2, 2018.

ALMEIDA, Mauro Willian Barbosa De; REZENDE ROBERTO. Uma nota sobre comunidades tradicionais e unidades de conservação. **RURIS (Campinas, Online)**, 7(2), 2015.

ALVIM, Maria Rosilene Barbosa. Artesanato, tradição e mudança social. Um estudo a partir da 'arte do ouro' de Juazeiro do Norte. In: **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional de Folclore, 1983.

ANDRADE, Mario. O artista e o artesão. In: _____. **O baile das quatro artes**. Projeto Livro Livre: São Paulo, 2016 [1943].

ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?** Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, Campinas, SP; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1995.

APPADURAI, Arjun. Introdução. _____. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008 [1986].

ARAÚJO, Danielle. **A cerâmica de Pacurá no Peru: materialidade da memória**. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 152-167, jul./dez. 2014.

ARMANI, Carlos Henrique. **A história intelectual e a virada ontológica na antropologia**. Passo Fundo, v. 20, n. 1, p. 36-52, jan/abril, 2020.

BARROSO NETO, Eduardo. **O que é artesanato**. Primeiro Modulo. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/7227042-O-que-e-artesanato-eduardo-barroso-neto-primeiro-modulo-curso-artesanato-modulo-1-1.html>>. Acesso em 18 de março de 2020.

BAUDRILLARD, Jean. **Para uma crítica da economia política do signo**. Trad. Aníbal Alves. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1972.

_____. **O sistema dos objetos**. Tradução: Zulmira Ribeiro Tavares; Revisão Gerson de Sousa, Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectivas, 1993.

BENDIX, Regina; EGGERT, Aditya; PESELMANN, Arnika (eds). Introduction: Heritage Regimes and the State. In: _____. **Heritage Regimes and the State**. Göttingen Studies in Cultural Property, vol.6. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen. 2012.

BOAS, Franz. As limitações do método comparativo em antropologia. In: _____. **Antropologia cultural**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004 [1896].

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: _____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **Capital simbólico e classe social** [1978]. Novos estudos – CEBRAP, nº 96, São Paulo, jul. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002013000200008>. Acesso em 11 de fev. de 2021.

_____. The forms of capital. In: Richardson, J. **Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education**. Westport, CT: Greenwood, 1986.

BRASIL. **Constituição Brasileira de 1934**. Constituição da República Federativa dos Estados Unidos do Brasil. Promulgada em 16 de julho de 1934.

BRASIL. **Constituição Brasileira de 1988**. Constituição da República Federativa dos Estados Unidos do Brasil. Promulgada em 05 de outubro de 1988.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 25 de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Diário Oficial da União – 06/12/1937.

_____. **Decreto nº 83.548 de 5 de junho de 1979**. Cria o Parque Nacional Serra da Capivara. Diário Oficial da União – Seção 1 – 6/6/1979, pag. 8035.

_____. **Decreto nº 84.017 de 21 de setembro de 1979**. Aprova o Regulamento dos Parques Nacionais Brasileiros. Diário Oficial da União – Seção 1 – 21/9/1979, pag. 13785.

_____. **Decreto nº 99.143 de 12 de março de 1990**. Estabelece áreas permanentes de vegetação natural para preservação. Diário Oficial da União – Seção 1 – 13/3/1990, pag. 5005.

_____. **Decreto nº 3.551 de 02 de agosto de 2000**. Institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro. Cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Diário Oficial – 07/08/2000, pag. 2.

_____. **Decreto nº 5.758 de 13 de abril de 2006**. Institui o Plano Estratégico Nacional de Áreas Protegidas – PNAP, seus princípios, diretrizes, objetivos e estratégias, e dá outras providências. Diário Oficial da União de 17 de abril de 2006 – Seção 1, pag. 1.

BRASIL. **Lei nº 84.017 de 21 de setembro de 1979**. Aprova o Regulamento dos Parques Nacionais Brasileiros. Diário Oficial da União – Seção 1 – 21/09/1979, pag. 13785.

_____. Lei nº 9349 de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Diário Oficial da União – Seção 1 – 23/12/1996, pag. 27833.

_____. **Lei nº 9.985 de 18 de julho de 2000**. Institui o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza e dá outras providências. Diário Oficial da União – 19/07/2000, pag. 1.

_____. **Lei nº 11.771 de 17 de setembro de 2008**. Dispõe sobre a Política Nacional de Turismo, define as atribuições do Governo Federal no planejamento, desenvolvimento e estímulo ao setor turístico; revoga a Lei nº 6.505, de 13 de dezembro de 1977, o Decreto-Lei nº 2.294, de 21 de novembro de 1986, e dispositivos da Lei nº 8.181, de 28 de março de 1991; e dá outras providências. Diário Oficial da União – 18/09/2008, pag. 1.

_____. **Lei Nº 13.334 de 13 de setembro de 2016.** Cria o Programa de Parcerias de Investimentos – PPI; altera a Lei nº 10.683, de 28 de maio de 2003, e dá outras providências. Diário Oficial da União – 13/09/2016.

_____. **Lei nº 9.763 de 11 de abril de 2019.** Regulamenta o disposto no inciso XI do caput do art. 5º da Lei nº 11.771, de 17 de setembro de 2008, que dispõe sobre a Política Nacional de Turismo, com vistas a desenvolver, a ordenar e a promover os segmentos turísticos relacionados com o Patrimônio Mundial Cultural e Natural do Brasil. Diário Oficial da União – 11/04/2019, pag. 12.

BRITO, Rainer Miranda. **O regime fabril-artesanal das violas paulistas.** Dissertação (Mestrado em Antropologia). Centro de Educação e Ciências Humanas – Universidade federal de São Carlos, São Carlos, 2015.

_____. **Sobre os *socius* e as séries mecânicas.** Tese (Doutorado em Antropologia Social). Centro de Educação e Ciências Humanas – Universidade federal de São Carlos, São Carlos, 2019.

BUCO, Cristina de Andrade. O caso da Serra da Capivara, vinte anos de socialização do conhecimento através da arte-educação. **Revista ALTER IBI**, vol. 1 (1): pag. 34-45, 2014.

CAMARGO, Renata Silva Santos. **Consumo, significado e souvenir turístico em Tiradentes – MG.** VIII Encontro Nacional de Estudos do Consumo, Universidade Federal Fluminense, 2016. Disponível em: <http://www.enec2016.sinteseeventos.com.br/resources/anais/7/1475722206_ARQUIVO_Consumo,SignificadoeSouvenirTuristicoemTiradentesMGRenataSSCamargo.pdf>. Acesso em 11 de fev. de 2021.

CAMPENER, Érica Cristiane dos Santos; SILVA, Heloisa Helena Roverly de. **Gestão ambiental e responsabilidade social: uma questão passageira?** III Encontro Científico e Simpósio de Educação Unisalesiano. 17 – 21 de outubro de 2011. Disponível em: <<http://www.unisalesiano.edu.br/simposio2011/publicado/artigo0088.pdf>>. Acesso em 24 de jan. de 2020.

CANCLINI, Néstor Garcia. **As Culturas Populares no Capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1995.

CARNEIRO, Maria José. **Pluriatividade no Campo: o caso francês.** RBCS/Anpocs, n. 32, ano 11, out., 1996.

_____. **Ruralidade: novas identidades em construção.** Anais do XXXV Congresso da Sociedade Brasileira de Sociologia e Economia Rural, Natal, agosto, 1997.

CASTRO, Luzia Bastos. **Cenas de caça na subtradição Várzea Grande:** Parque Nacional Serra da Capivara – PI. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arqueologia e Preservação Patrimonial) - Universidade Federal do Vale do São Francisco, Campus Serra da Capivara, São Raimundo Nonato – PI, 2009.

CASTRO, Maria Luiza Almeida Cunha de; NEVES, Clarissa de Oliveira. Identidade cultural em Tiradentes (MG): tradição inventada e lugares de memória – **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais.** Janeiro – Junho de 2020. Vol.17, Ano XVII, nº 1. Disponível em: <<https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/18/13>>. Acesso em 31 de maio de 2021.

CASTRO, Tainara de Santana. **Seca e inverno no sertão piauiense:** a vivência no semiárido nordestino e os conhecimentos tradicionais sobre as previsões do tempo. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Antropologia) – Universidade Federal do Vale do São Francisco, Campus Serra da Capivara, São Raimundo Nonato, 2021.

CASTRIOTA, Leonardo. **Patrimônio cultural.** Conceitos, políticas, instrumentos. São Paulo: Anna Blume, 2009.

CHAUÍ, Marilene. **Cidadania cultural.** O direito à cultura. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** São Paulo: Ed. UNESP, 2017.

- CLIFFORD, James “Colecionando arte e cultura”. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 23. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994. [*The cultural studies reader*. Londres: Routledge, 1993].
- _____. Museologia e contra-história: viagens pela costa noroeste do Estados Unidos. In: _____. ABREU, Regina; CHAGAS, Mario. (Org.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2ed. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2009.
- _____. Sobre a autoridade etnográfica. In: _____. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CUNHA, Manoela Carneiro. Conhecimentos, cultura e “cultura”. In.: _____. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- D’ÁVILA, José Silveira. O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea. In: **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional de Folclore, 1983.
- DIAS, Cristiane. **Rupestra 10+**. Pintura rupestre e designar na Serra da Capivara. São Paulo: Senac, 2014.
- DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O Mundo dos bens: para uma antropologia do consumo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.
- DUARTE, Cristiane Delfina Santos. **A mulher original – produção de sentidos sobre a arqueóloga Niède Guidon**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, São Paulo, 2015.
- DURKHEIM, Émile. As crenças propriamente totêmicas. In: _____. **As formas elementares de vida religiosa**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1989.
- DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social**. Tradução: Eduardo Brandão. - 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FABIAN, Johannes. **The ethnic artefact and the ethnographic object**. L’Homme, Paris, n. 170, Apr./June. 2004.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. “**Ser afetado**”. Trad. Paula Siqueira. Cadernos de Campo 13, 2005.
- FERREIRA, Daniela Caruza Gonçalves. **A invenção de Barra Grande: construção, transformação e conflitos de um destino turístico no litoral de Piauí**. Dissertação (mestrado em Antropologia e Arqueologia). Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2012.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. **Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio**. 1995. Disponível em: <http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/4775/1/bps_n.2_referencia_2.pdf>. Acesso em 19 de out de 2021.
- FOSTER, Michael (2007). The Challenges of Bridging Metacultural and Esocultural perspectives on Intangible Cultural Heritage. In: Tomiyuki Uesugi; Mari Shiba (Ed) **Glocal Perspectives on Intangible Cultural Heritage**. Tokyo: Seijo University, Center for Glocal Studies. Disponível em <http://www.seijo.ac.jp/research/glocal-center/publications/english-study-series/jtmo42000000rgg-att/jtmo42000000iyf4.pdf>.
- FREIRE, Ralyanara Moreira. **Tramas ao avesso[manuscrito]: memórias e identidades fiandeiras na Região da Estrada de Ferro – GO**. Dissertação (Mestrado TECCER – Territórios e Expressões Culturais do Cerrado), Universidade Estadual de Goiás, Campus de Ciências Sócio-Econômicas e Humanas, Anápolis, 2015.

FREITAG, Vanessa. **De artesãos a artistas**: um estudo com ceramistas de Tonalá, Mexico. Soc. e Cult., Goiânia, v. 18, n. 1, p. 165-175, jan./jun. 2015.

FUMDHAM; IBAMA. **Plano de Manejo Parque Nacional Serra da Capivara**. Secretaria do Meio Ambiente da Presidência da República, Brasília, 1994.

GEERTZ, Clifford. **Uma descrição densa**: por uma teoria interpretativa da cultura. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GELL, Alfred. **Arte e agência**: uma teoria antropológica. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. Coleção Argonautas. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GODOI, Émilia Pietrafesa de. **O sistema do lugar**: história, território e memória no sertão. In: GODOI, Émilia Pietrafesa de; NIEMEYER, Ana Maria de (Org.). *Além dos territórios*: para um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

_____. **O Trabalho da Memória**: cotidiano e história no sertão do Piauí. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1985.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Arte, artesanato e arte popular: fronteiras movediças. In.: HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; SILVA, Adriana de Oliveira. **Bixiga em artes e ofícios**. São Paulo: Edusp, 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/11659724/Cap%C3%ADtulo_de_livro_sobre_as_fronteras_movedi%C3%A7as_entre_arte_artesanato_e_arte_popular>. Acesso em 7 de julho de 2021.

GOMES LIMA, Ricardo. **Artesanato e arte popular**: duas faces de uma mesma moeda? s/n. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato_e_Arte_Pop/CNFCP_Artesanato_Arte_Popular_Gomes_Lima.pdf>. Acesso: 09 de abril de 2021.

GONÇALVES, J.R.S. **Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: IPHAN / DEMU, Col. Museu, Memória e Cidadania, 2007.

GRAEBER, David. **Radical alterity is just an saying “reality”**. A reply to Eduardo Viveiros de Castro. HAU: Journal of Ethnographic Theory, 5:2, 1-41, 2015.

GUANAIS, Senilda Alcântara. **“Meu quintal não é Parque!”** Populações locais e gestão ambiental no Parque Nacional da Chapada Diamantina-BA. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP, 2006.

GUIDON, Niede. Tradições rupestres da área arqueológica de São Raimundo Nonato, Piauí, Brasil. **Revista CLIO – Serie Arqueológica**, Recife, nº 5, 1989.

HAHNS, Hans Peter. Material Culture. In: CALLAN, Hilary. **The International Encyclopedia of Anthropology**. Wiley-Blackwell, 2018.

HARVEY, David C. **Heritage pasts and heritage presents**: Temporality, meaning and the scope of heritage studies. *International Journal of Heritage Studies*, 7(4): 319–338, 2001.

HENARE, A., HOLBRAAD, M. & WASTELL, S. Introduction: thinking through things. In: _____ (Org.). **Thinking through things**: theorising artefacts ethnographically. London: Routledge, 2007.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo demográfico, 2010**. Disponível em <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pi/coronel-jose-dias/panorama>>. Acesso em: 13 de jul de 2018.

INSTITUTO CHICO MENDES DE CONSERVAÇÃO DA BIODIVERSIDADE. **Portaria 08 de 05 de fevereiro de 2014**. Estabelece normas e procedimentos para o ordenamento da visitação e para o credenciamento e a autorização de uso para exercício da atividade comercial de condução de visitantes no Parque Nacional Serra da Capivara. Diário Oficial da União – Seção 1 – 06/02/2014, pag. 101-102.

_____. **Portaria nº 128 de 14 de dezembro de 2010**. Criar conselho consultivo do parque nacional serra da capivara, com a finalidade de contribuir com ações voltadas à gestão participativa, implantação e implementação do plano de manejo desta unidade, bem como ao cumprimento dos seus objetivos de criação. Disponível em: <<http://www.ibama.gov.br/sophia/cnia/legislacao/ICMBIO/PT0128-141210.PDF>>. Acesso em 25 de abril de 2022.

_____. **Portaria nº 110 de 18 de outubro de 2012**. Modifica o Conselho Consultivo do Parque Nacional Serra da Capivara no Estado do Piauí. Disponível: <https://www.gov.br/icmbio/pt-br/aceso-a-informacao/legislacao/portarias/portarias-2012/parna_da_serra_da_capivara-port.pdf>. Acesso em 25 de abril de 2022.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Tradução: Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes. 2015.

_____. **Repensando o animado, reanimando o pensamento**. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 10-25, jul./dez. 2013.

_____. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

INSTITUTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Cadernos da Salvaguarda de Bens Registrados**. Nº 1 – Práticas de Gestão. Brasília: IPHAN, 2020.

_____. Educação Patrimonial: Inventários Participativos. Manual de aplicação. Sônia Regina Rampim Florêncio et al. Brasília-DF, 2016.

_____. **Patrimônio mundial: fundamentos para seu reconhecimento – A convenção sobre proteção do patrimônio mundial, cultura e natural, de 1972: para saber o essencial**. Brasília, DF: Iphan, 2008.

_____. **Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória**. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional Pró-memória, Brasília: 1980.

INSTITUTO ETHOS. **Conceitos básicos e indicadores de responsabilidade social empresarial**. São Paulo: 2007.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

JURADO, Alfredo Cid. **El estudio de los objetos e la semiótica**. Nueva Época, México, v. 9, n. 25, maio/agosto. 2002.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. **Intangible Heritage as Metacultural Production**. Museum international 56 (1-2). 2004.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008 [1986].

KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. In.: _____. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patricia Mass; Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006.

KUUTMA, Kristin. Between Arbitration and Engineering: Concepts and Contingencies in the Shaping of Heritage Regimes. In: BENDIX, Regina; EGGERT, Aditya; PESELMANN, Arnika (eds). **Heritage Regimes and the State**. Göttingen Studies in Cultural Property, vol.6. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen. 2012.

LAGROU, Els (2013). No caminho da miçanga. Arte e alteridade entre os ameríndios. **Enfoques**. Revista dos alunos do PPGSA/UFRJ, v. 12 (1): pag. 18-49.

MACEDO DE PAULA, Tauana; MECCA, Marlei Salete. Significados do souvenir turístico atribuídos pelos turistas do passeio de trem “Maria Fumaça”, estação de Bento Gonçalves/RS. **Revista Turismo – Visão e Ação – Eletrônica**, Vol. 18 – n. 2 – mai. - ago. 2016. Disponível em: <<http://www.each.usp.br/turismo/publicacoesdeturismo/ref.php?id=44804>>. Acesso em: 29 de jun. de 2021.

MAGESTE, Leandro Elias Canaan; ASSIS, Nívea Paula Dias; MENDES, Patrícia Muniz. Museu Integral da comunidade Lagoa do São Vitor? Interfaces entre Museologia social, desenvolvimento sustentável e educação transformadora. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio** – Unirio. MAST, nº 2, vol. 10, 2017.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Os argonautas do pacífico ocidental**. Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1976.

MARX, Karl. Mercadoria e dinheiro (Seção I). In: _____. **O capital**. Livro 1. São Paulo: Boitempo, 2011a. 2ª Ed.

_____. A maquinaria e a grande indústria (Cap. 13, Seção IV). In: _____. **O capital**. Livro 1. São Paulo: Boitempo, 2011b. 2ª Ed.

MARTIN, Gabriela. A subtradição Seridó de pintura rupestre pré-histórica do Brasil. **Revista CLIO – Serie Arqueológica**, Recife, nº 5, 1989.

MARTINS, Adriana Maria Ferreira. **Parque Nacional Serra da Capivara**. Patrimônio Cultural da Humanidade. Dissertação (Mestrado em História, política e bens culturais). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea da Brasil – CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2011.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MOL, Anemarie. Política ontológica: algumas ideias e várias perguntas. In.: NUNES, J. Arriscado; ROQUE, R. (edit.) **Objectos impuros**. Experiências em estudos sociais da ciência. Biblioteca das ciências: Edições Afrontamento, 2008.

MOLES, Abraham. **Teoria dos objetos**. Tradução: Luiza Lobo; Revisão: Márcio Tavares d’Amaral. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981 [1975].

MILLER, Daniel. Consumo como cultura material. **Horizontes Antropológicos** 13 (28): 33-63, 2007.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

NORA, Pierre. Entre memória e história. **A problemática dos lugares**. Trad. Yara Aun Khoury. Projeto História. São Paulo, (10), dez. 1993.

OLIVEIRA, Ana Stela de Medeiros. **Catingueiros da borracha: vida de manijobeiros no Sudeste do Piauí 1900-1960**. São Raimundo Nonato: FUMDHAM/PETROBRAS, 2014.

_____. **Povos indígenas do sudeste do Piauí: conflitos e resistências no século XVIII e XIX**. V Encontro Nordestino de História. V Encontro Estadual de História. ANPUHN - Associação Nacional de História. Recife: UFPE, 2004.

OLIVEIRA, Ana Benícia da Silva. **Casa de farinha: memória e técnica na localidade de Bom Jesus São Braz do Piauí**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Antropologia) – Universidade Federal do Vale do São Francisco, Campus Serra da Capivara, São Raimundo Nonato, 2021.

OLIVEIRA FILHO, Raimundo Coelho; MONTEIRO, Maria do Socorro Lira. **O valor econômico do ecoturismo no Parque Nacional Serra da Capivara – Piauí – Brasil**. Congresso Internacional da IFRAO, 2009.

PESSIS, Anne-Marie. Identidade e classificação dos registros gráficos pré-históricos do nordeste do Brasil. **Revista CLIO – Serie Arqueológica**, Recife, v.1, n. 8, 1992a.

_____. **São Raimundo Nonato, Piauí, Brasil: uma experiência de desenvolvimento autossustentável**. Caracas, Anais do IV Congresso Mundial sobre Parques Nacionais e Áreas de Protegidas. 1992b.

PORTO ALEGRE, Sylvia. **Arte e ofício de artesão**. História e trajetórias de uma meio de sobrevivência. Tese (Doutorado em Antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

_____. **Mãos de mestres: itinerários da arte e da tradição**. São Paulo: Maltese, 1994.

QUEIROZ, Terezinha. A importância da borracha de manijoba na economia do Piauí: 1990 – 1920. Dissertação (Mestrado em História do Brasil). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1984.

REDE, Marcelo. História e cultura material. In.: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (org.) **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

RIBEIRO, Antônio José Castelo Branco. **O Parque Nacional da Serra da Capivara e a urbanização de São Raimundo Nonato: transformações socioespaciais no Piauí e suas repercussões no entendimento de sertão**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro Filosofia Ciências Humanas. Recife, 2015.

RIBEIRO, Berta. **A Linguagem Simbólica da Cultura Material**. In: Suma Etnológica Brasileira III: Arte índia. Petrópolis: Vozes/FINEP. p. 15-28, 1986a.

_____. Artesanato indígena: para que, para quem? In: **O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional de Folclore, 1983.

_____. A oleira e a tecelã: o papel da mulher na sociedade asuriní. **Revista de Antropologia**, 25: 25-61, 1982.

_____. Os Estudos de Cultura Material: Propósitos e métodos. **Revista do Museu Paulista**, 30: 13 – 41, 1986b.

RODRIGUES, Mirian Helen da Silva Gomes. **Parque Nacional Serra da Capivara: Educação, Preservação e Fruição Social**. Um estudo de caso em Coronel José Dias – Piauí. 2011. 167 f. Dissertação (Mestrado Erasmus Mundus em Arqueologia Pré-Histórica e Arte Rupestre) - Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal, 2011.

_____. Parque Nacional Serra da Capivara e comunidade local: educação, valorização, fruição e perspectivas futuras – o caso do município de Coronel José Dias. In.: CAMPOS, Juliano Bitencourt; RODRIGUES, Mirian Helen da Silva Gomes; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. (Org.) **A multivocalidade da arqueologia pública no Brasil**. Comunidades, práticas e direitos. Criciúma, SC: UNESC, 2017. E-book.

SAHLINS, Marshall. A sociedade afluyente original [1972]. In.: _____. **Cultura e razão prática**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007a.

_____. Cosmologias do capitalismo: o setor transpacífico do “sistema mundial” [1988]. In.: _____. **Cultura e razão prática**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007b.

_____. Le pensée bourgeoise: a sociedade ocidental enquanto cultura. In: _____. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SALA, Dalton. Mário de Andrade e o Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, 31, pag. 19-26. 1990.

SANTOS, Renan de Santana. Trabalho coletivo e seus aspectos na apicultura em comunidades rurais de Anísio de Abreu. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Antropologia) – Universidade Federal do Vale do São Francisco, Campus Serra da Capivara, São Raimundo Nonato, 2021.

SAPIEZINSKAS, Aline. Como se constrói um artesão – negociações de significado e uma “cara nova” para as “coias da vovó”. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 38, p. 133-158, jul./dez. 2012.

SEEGER, Anthony, DA MATTA, Roberto e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. **Boletim do Museu Nacional**, nº 32, 1979.

SERAIRE, Ana Beatriz Martins dos Santos. *Ressignificação produtiva do setor artesanal na década de 1990: o encontro entre artesanato e empreendedorismo*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, 2009.

SILVA, Auriana Paes Landim. **Parentesco e casamento**: um estudo sobre casamento consanguíneo na família Paes Landim. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Antropologia) – Universidade Federal do Vale do São Francisco, Campus Serra da Capivara, São Raimundo Nonato, 2021.

SILVA, Paulo Oliveira. **Responsabilidade socioambiental da Empresa Cerâmica Artesanal Serra da Capivara**: análise da percepção da comunidade local do entorno do Parque Nacional Serra da Capivara / Paulo Oliveira Silva. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Administração, Salvador, 2016.

SILVA, Telma de Carvalho (org.). **Ritxoco**. Goiânia: Cênone Editorial, 2015.

SMITH, Laurajane. The idea of heritage (Part 1). In: _____. **Uses of heritage**. Londres: Routledge, 2006.

_____. El espejo patrimonial. Ilusión narcisista ò reflexiones multiples? *Antípoda*. **Revista de Antropología y Arqueología**. Universidad de Los Andes. Colombia. 2011.

SOUSA, Maria Sueli Rodrigues de. **O povo do Zabelê e o Parque Nacional da Serra da Capivara no Estado do Piauí**: tensões, desafios e riscos da gestão principiológica da complexidade constitucional. Tese (Doutorado em Direito). Faculdade de Direito, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SROUR, Robert Henry. Modos de produção classistas (Segunda Parte). In: _____. **Modos de produção**: elementos da problemática. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

STRATHERN, Marilyn. **O Efeito Etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac&Naify, 2017.

TAUSSIG, Michael T. **O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul**. Tradução Priscila Santos da Costa. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

TENÓRIO, Fernando G. A unidade dos contrários: fordismos e pós-fordismo. **Rev. Adm. Pública**, nº 4 vol.45. Rio de Janeiro, ago. 2011.

TILLEY, Christopher. Introduction. Part I – Theoretical Perspectives. In: TILLEY, Chris; KEANE, Webb; KÜCHLER, Susanne; ROWLANDS, Mike; SPYER, Patricia (Eds.). **Handbook of Material Culture**. London: Sage, 2006.

TÖNNIES, Ferdinand. Comunidade e sociedade como entidades típicas-ideais. IN: FERNANDES, Florestan. **Comunidade e sociedade**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1973.

TRINDADE, Márcia da Silva. **O passado que insiste em persistir**: uma análise das percepções da comunidade Novo Zabelê acerca do Turismo de Base Comunitária – TBC. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Antropologia). Universidade Federal do Vale do São Francisco, São Raimundo Nonato, 2022.

TURNER, Victor W. Dramas sociais e metáforas rituais. In: _____. **Dramas, campos e metáforas**. Niterói: EDUFF, 2008.

UNESCO. **Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural**. Paris, 1972 – 17ª sessão.

VELHO, Gilberto. Antropologia e patrimônio cultural. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, SPHAN, nº 20, 1984.

_____. Patrimônio negociação e conflito. **Mana**. Estudos de Antropologia Social. Nº 1, v. 12, 2006.

VELTHEN, Lucia Van. Farinha, casas de farinha e objetos familiares em Cruzeiro do Sul (Acre). **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2007, nº 2, v. 50. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27273/29045>>. Acesso em: 02 de fev. de 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, nº. 2, v. 2, p.115-44, 1996.

_____. *O nativo relativo*. **Mana**, nº 8(1), pag. 113-148, 2002.

_____. *Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation*, *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, vol. 2: Iss. 1, 2004.

VIVES, Vera de. A beleza do cotidiano. In: **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional de Folclore, 1983.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo, Cosac & Naify, 2010.

WOLF, Eric. Parentesco, amizade e relações patrono-cliente em sociedades complexas. In: FELDMAN BIANCO, B.; RIBEIRO, G. L. (orgs.). **Antropologia e poder**. Contribuições de Eric Wolf. Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Editora da Unicamp, 2003a.

_____. Tipos de campesinato latino-americano: uma discussão preliminar. In: FELDMAN BIANCO, B.; RIBEIRO, G. L. (orgs.). **Antropologia e poder**. Contribuições de Eric Wolf. Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Editora da Unicamp, 2003b.