

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

**FRANCISCA RAIMUNDA NOGUEIRA MENDES**

**A LOUÇA DE BARRO DO CÓRREGO DE AREIA: TRADIÇÃO, SABERES E ITINERÁRIOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, sob a orientação do Prof. Dr. Ismael de Andrade Pordeus Júnior

FORTALEZA-CE  
2009

**A LOUÇA DE BARRO DO CÓRREGO DE AREIA: TRADIÇÃO, SABERES E ITINERÁRIOS**

A LOUÇA DE BARRO DO CÓRREGO DE AREIA: TRADIÇÃO, SABERES E ITINERÁRIOS

Francisca Raimunda Nogueira Mendes

Orientador: Prof. Dr. Ismael Pordeus de Andrade Júnior

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Aprovada por:

---

Prof. Dr. Ismael de Andrade Pordeus Júnior (UFC)  
Presidente

---

Prof. Dr. Thierry Valentin (Université Lyon 2)

---

Profa. Dra. Beatriz M. Alásia de Herédia (IFCS/UFRJ)

---

Prof. Dr. César Barreira (UFC)

---

Prof. Dr. Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho (UFC) -

---

Prof. Dr. João Bosco Feitosa dos Santos (UECE) Suplente.

À minha mãe, Nazaré, exemplo de luta, determinação, amor e sucesso.

Ao Mestre, Professor Gérson Júnior porque além de me “ensinar a pescar” treinou meu olhar para enxergar a vida como um horizonte de possibilidades.

Às louceiras, que ao moldarem o barro refazem o cotidiano e me mostram como posso me remodelar também.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao concluir um trabalho trazemos com ele as marcas daqueles que nos auxiliaram durante o percurso, seja materializado em pessoas ou instituições. Eis aqui o meu reconhecimento, agradecimento e carinho a algumas peças importantes nesse meu trajeto pessoal e acadêmico.

Ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC) por ser um lugar de reflexão e aprendizado.

Ao Prof. Dr. Ismael Pordeus, que já havia me orientado no mestrado e continuou depositando confiança em mim para a realização da tese que agora apresento.

Ao CNPQ, por me conceder a bolsa que permitiu a realização da pesquisa.

Aos funcionários da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Socorro e Aimberê pela facilitação com os trâmites nem sempre fáceis da burocracia brasileira.

Ao Prof. Dr. Gilmar de Carvalho e a Profa Dra Sulamita Vieira, que participaram do exame de qualificação e dentre outras contribuições, me ajudaram a pensar a estrutura geral da tese.

Em especial, gostaria de agradecer a Profa Dra Beatriz Heredia, que através das suas aulas me possibilitou a reflexão a respeito da minha conduta em campo e treinou meu olhar principalmente para as questões de ordem metodológica do fazer etnográfico.

Ricardo Gomes Lima me cedeu gentilmente uma boa fatia do seu vasto conhecimento bibliográfico sobre o artesanato brasileiro e transformou nossos encontros “casuais” em puro divertimento, tanto no calor de Fortaleza como na fria noite paulistana.

A Gérson Júnior, amigo de longas datas e eterno professor, devo a leitura atenta do texto ainda em construção, as “injeções de ânimo”, o compartilhar da paixão pela pesquisa e as sementes plantadas no jardim dos sonhos lá em Limoeiro, que cresceram e floresceram em Fortaleza. A Marinina Gruska, agradeço as

oportunidades de falar sobre a minha trajetória de pesquisa para os seus alunos e as boas conversas que temos depois desses momentos.

Todo o meu amor, agradecimento, reconhecimento e gratidão à minha mãe, Nazaré que apesar de estar muito longe do mundo acadêmico e das letras construiu em mim e nos outros dois filhos o prazer de estudar. Mesmo sem ter dimensão do que isso poderia significar, investiu na nossa educação como um eficaz instrumento de mobilidade social. E ao meu pai, Esequiel, in memoriam, por continuar me protegendo lá da nuvem que ele habita.

Aos meus irmãos, Francisco José (Dedé) e Maria das Dôres (Dodô) por se envolverem nas minhas lutas e conquistas e as celebrarem como se fossem deles. A Luís Eduardo e Henrique, agradeço por tornarem a vida da titia bem mais alegre com seus lindos afetos e olhares infantis.

À Lúcia Helena, uma pequena grande mulher, que me incentiva, apóia e encoraja em tudo o que eu “invento” de fazer. Apesar da distância, sei que ela é somente física, pois a energia trocada e os bons fluidos que emanam dos nossos encontros nos fazem esquecer que passamos tanto tempo longe e nos dão a impressão de que tínhamos nos visto no dia anterior. O mesmo vale para a amiga e comadre Madalena Silva.

Ao grande amigo Flávio Queiroz, um presente que ganhei junto com o mestrado, recheado de generosidade, companheirismo, dedicação e respeito. Adoro sua atenção, preocupações e cuidados.

A amiga Monalisa Dias, eu agradeço o ouvido e os braços sempre abertos, as longas conversas movidas a teorias, amenidades ou crises existenciais. Também por ser alguém que vou poder contar sempre, independente da proximidade física. A Vanessa Ponte, uma borboleta que encanta a todos com a leveza dos seus movimentos, sou grata por me desacelerar e me fazer acreditar que mundo só tem sentido se visto a partir das suas cores.

No pernambucano “arretado” Rodrigo Alves encontrei uma excelente companhia para compartilhar refeições, muitos diálogos e noites solitárias no Benfica; as viagens imaginárias que fizemos pelo Recife antigo e pela casa de Gilberto Freyre

alcançaram o Córrego de Areia, compondo uma dimensão importante desse trabalho.

Simone Castro foi encontrada na academia, mas é uma amiga para os outros aspectos da vida também. Dividir as angústias do percurso, organizar festivais de trovadores, enfrentar longas reuniões e viagens, estabelecer longas conversas – alegres ou não – constituem parte de nossas ações nos últimos quatro anos. E agora, felizmente, fechamos mais esse ciclo, juntas.

Na Universidade Federal do Ceará (UFC) onde ingressei em 2001 como estudante de mestrado e construí alguns degraus da minha trajetória profissional, o agradecimento não pode ser medido. Quero estendê-lo aos diretores do Instituto de Cultura e Arte (ICA), Prof. Dr. Custódio Almeida e Prof. Dr. Elvis Matos pelo empenho para a minha contratação e às professoras Marta Sorélia e Araguacy Paixão, coordenadoras do Curso de Estilismo e Moda, onde atualmente leciono, por me proporcionarem um bom ambiente de trabalho e fazerem com que eu me sentisse “em casa” mesmo sendo “forasteira”.

Por fim, que não significa a mesma ordem de importância, quero deixar registrada a minha gratidão e o meu respeito as louceiras do Córrego de Areia, parte essencial e fundamental deste trabalho, por me receberem de braços abertos e compartilharem comigo suas histórias e memórias, muitas vezes dolorosas. Se elas não tivessem me permitido a inserção nos seus cotidianos, o trabalho teria se tornado inviável.

## RESUMO

A teia de relações sociais que constitui a produção artesanal de louça de barro do Córrego de Areia, localidade no município de Limoeiro do Norte, CE revela a interação das louceiras com instituições como a Central de Artesanato do Ceará (Ceart), além das feiras e dos compradores avulsos mostrando os vínculos que elas têm com os poderes socialmente estabelecidos, oficiais, mas principalmente aponta para as polifonias existentes no interior do próprio lugar, onde questões de gênero, conflitos entre as famílias e interferências de instituições ultrapassam a dimensão física dos objetos.

Fazer louça de barro não é uma atividade que possa ser entendida apenas do ponto de vista comercial. Um olhar mais atento sobre o cotidiano da produção apresenta as visões de mundo, o imaginário, os arranjos sociais, enfim, a arte de quem a faz. Enquanto modelam seus objetos, os artesãos moldam as próprias vidas, num processo constante de criação e recriação de seu universo cultural particular. O dia obedece a uma continuidade de afazeres que são organizados a partir das necessidades dos artesãos, não estando seu tempo subordinado ao relógio, como ocorre na produção industrial urbana. Portanto, a produção artesanal só pode ser entendida se a consideramos como um palco de disputas por recursos públicos, pelos bens materiais e, sobretudo, como pelos bens simbólicos, caracterizando assim uma luta pelo poder que é expressa no desenrolar do próprio cotidiano das louceiras.

Apesar de serem conhecidas dentro e fora do Córrego de Areia, como “as louceiras”, essas mulheres não podem ser pensadas como uma categoria só, que denote unidade, pois têm histórias de vida, visões de mundo e interesses diversos, que as impedem de estabelecerem uma identidade única. A observação no cotidiano e as falas revelaram que diferentes identidades, guiadas por diferentes redes de sociabilidade descritas anteriormente, que orientam a ação social diária das louceiras.



## ABSTRACT

The web of social relations that characterizes production of clayware by artisans from Corrego de Areia (Sand Brook) in the county of Limoeiro do Norte, Ceara unveils the interaction of earthenware-producing women with institutions such as the Central de Artesanato do Ceara and with assorted dealers, showing in this fashion not only the ties which they have developed with socially established official powers, but also the several voices found in the place itself where gender questions, family feuds and institutional interference go beyond the physical dimension of the objects. Earthenware production is not an activity that should be considered from a commercial standpoint only. A more detailed investigation of daily activities offers the laborers' world view, their imaginary values, and social arrangements or in nutshell the art involved in the whole process. While giving material form to their objects artisans build their own lives according to an endless process of creation and recreation of their particular cultural universe. The day follows a routine that has its origin in the artisans' needs, time not being subject to the clock as it usually happens in urban industrial activities. Therefore, one can only understand artisan production if one is to consider that it happens within an arena where public funds are disputed, and that there is strife not only for material assets but especially for symbolic assets, that is, a power struggle that is seen in the daily routine of the women who produce earthenware. In spite of being known inside and outside the Corrego de Areia by the name of "louceiras" (earthenware-producing women), they should not be considered as such for they have life histories, world view and different interests which set them aside from being classified under a sole identity. Observation of their daily lives and voices reveals that different identities, guided by different webs of sociabilities, as mentioned above, shape up the daily social life of these women.

## ENTREVISTADOS

- Ana Rosa da Silva, 72 anos. Entrevista realizada em maio de 1998.
- Antônia Ribeiro Barros (Toinha), 49 anos. Entrevistas realizadas em setembro de 1998, janeiro de 2000, março de 2003, dezembro de 2006, maio de 2007 e julho de 2008.
- Avelanda Braúna da Silva, 51 anos. Entrevistas realizadas em novembro de 2002 e julho de 2008.
- Ercília Braúna da Silva, 45 anos. Entrevistas realizadas novembro de 2002 e em julho de 2008.
- Lúcia Rodrigues da Silva, 46 anos. Entrevistas realizadas em abril e setembro de 1998, em maio de 2007 e agosto de 2008.
- Maria Acelina de Jesus (Maria de Cilina), 72 anos. Entrevista realizada em maio de 2007.
- Maria Carmelita Ribeiro Barros, 24 anos. Entrevistas realizadas em setembro de 1998, janeiro de 2000, março de 2003 e maio de 2007.
- Maria Eunice Freitas Ribeiro (Maria de Dedé), 52 anos. Entrevistas realizadas em abril de 1998 e dezembro de 2006.
- Maria Rodrigues da Silva (Maria de Zé Pequeno), 61 anos. Entrevistas realizadas em abril e setembro de 1998, novembro de 2002 e julho de 2008.

- Raimunda Ribeiro da Silva, 45 anos. Entrevistas realizadas em maio de 1998, em maio de 2007 e agosto de 2008.
- Raimundo Gomes dos Santos (Raimundinho), 58 anos. Entrevista realizada em março de 2003.
- Tereza Rodrigues da Silva Santos (Dona Terezinha), 56 anos. Entrevista realizada em julho de 2007.
- Veranilde Braúna da Silva Moura, 49 anos. Entrevistas realizadas em abril de 1999, março de 2003 e julho de 2008.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – A posição de Limoeiro do Norte no mapa do Ceará e os municípios vizinhos .....
- Figura 2 – Vista panorâmica da cidade, incluindo a igreja matriz e a praça que a cerca, onde a zona urbana foi iniciada.....
- Figura 3 - A passagem molhada sobre o rio Jaguaribe, que divide os municípios de Limoeiro do Norte e Tabuleiro do Norte.....
- Figura 4 - Mapa do Córrego de Areia, desenhado por uma filha de uma louceira.....
- Figura 5 - Vista da praça do Córrego de Areia, ponto de encontro na localidade.....
- Figura 6 - Mapa da atuação do Projeto Rondon no Brasil e no Ceará, incluindo o município de Limoeiro do Norte.....
- Figura 7 - Lúcia “rapando” um dos jarros que faz .....
- Figura 8 – As peças avermelhadas já estão queimadas, mas as de tom cinza escuro estão em processo de secagem. É possível ver ainda, na foto da esquerda, montes de barro cobertos com sacos plásticos para impedir o ressecamento.....
- Figura 09 - Conjunto de travessas e fruteira em formato de maçã, peças de Raimunda.....
- Figura 10 - O forno de Raimunda. Está coberto com sacos plásticos para que, em caso de chuva, não fique molhado e impeça a queima da louça.....
- Figura 91 - Avelanda Braúna fazendo o acabamento em uma de suas peças .....
- Figura 102 – Toinha modelando um “alguidar fundo” (à esquerda). À direita, peças já modeladas esperam para serem queimadas, juntos com outras, apenas “começadas” e o barro, que estão cobertos para não secar mais.....
- Figura 113 – “Maria de Cilina” , como é conhecida no lugar, “rapando” um pote.....
- Figura 14 - Uma das escavações feitas pelas louceiras, no *barreiro* .....
- Figura 15 - Avelanda (à esquerda) e Toinha (à direita) tirando barro no *barreiro*.....
- .....
- Figura 16 - “Maria de Cilina” fazendo potes.....
- .....

Figura 16 - “Maria de Cilina” fazendo potes.....	86
Figura 17- Raimunda (à esquerda) e Maria (à direita) trabalhando o barro.....	88
Figura 18 – Toinha faz uma quartinha, Lúcia “alisa” um jarro e Maria de Cilina “rapa” um pote .....	90
Figura 19 – Pentes que ajudam a louceira no acabamento das peças (à esquerda) e pratos fundos, já <i>alisados</i> por dentro, esperando para secar e serem <i>rapados</i> por fora.....	91
Figura 20 – À esquerda, Toinha prepara o toá vermelho, à direita, uma panela pintada com toá branco e vermelho da borda.....	95
Figura 28 – Peças prontas para queimar. À esquerda, gamelas enfeitadas com toá branco feitas por toinha. À direita, exemplares de pequenos potes decorativos, em formato maçã, com tampa, feitos por Raimunda.....	98
Figura 22 – Arrumação da louça no forno para a queima, executada por Toinha e sua filha Carminha.....	99
Figura 29 – À esquerda, o forno coberto com <i>os cacos</i> , pronto para começar a queima. No centro e à direita, o início do processo, quando o fogo ainda não foi ateado dentro dele.....	101
Figura 24 – Parte final da queima, o forno já está com uma grande quantidade de brasas em seu interior (à esquerda) e é dada a <i>calda</i> ; são produzidas labaredas que ultrapassam a altura do forno (centro) e o cobrem (à direita).....	104
Figura 25 – A louça sendo retirada do forno. À esquerda, algumas “peças miúdas” como quartinhas. À direita, potes sendo puxados para fora.....	106
Figura 26 – Meninas da família Braúna “brincando” com o barro, enquanto as mães trabalham. Figura 307 – Ao imitar a mãe, aparentemente brincando, a menina é iniciada.....	116
Figura 27 – Ao imitar a mãe, aparentemente brincando, a menina é iniciada.....	117
Figura 28 – Zé de Chagas modelando potes, em sua casa.....	122
Figura 29 – Miniaturas de potes e de um jogo de cafés, feitos de barro branco por Carminha.....	128

Figura 30 – Vasos decorativos criados por Carminha, com cerca de 20cm de altura cada um.....	130
Figura 31 - Lúcia Pequena durante o II Encontro de Mestres do Mundo, em Limoeiro do Norte, promovido pela Secult em 2006. Foto Jornal Diário do Nordeste.....	146
Figura 32 - Avelanda Braúna e sua mãe, Dona Nilce, na feira de Limeiro do Norte.....	157
Figura 33 – Peças utilitárias expostas na feira de Tabuleiro do Norte.....	159
Figura 34 - Peças embaladas para serem levadas à Ceart. Estão embrulhadas em papel para evitar que se quebrem no percurso de Limoeiro à Fortaleza.....	174

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	16
1. CÓRREGO DE AREIA - GEOGRAFIA DAS SOCIABILIDADES.....	23
1.1. O PROJETO RONDON E A PROJEÇÃO DE ZÉ PEQUENO.....	36
1.2. A DESCENDÊNCIA DE ZÉ PEQUENO.....	40
1.3. A FILIAÇÃO DOS BRAÚNA.....	50
1.4. VÍNCULOS SOCIAIS DIVERSOS.....	54
1.5. CONFLITOS E RECIPROCIDADES.....	60
2. ARTESANATO: TEORIA E PRÁTICA.....	69
2.1. APROXIMANDO-SE DOS CONCEITOS.....	69
2.2. UM FAZER (SE) PELAS PRÓPRIAS MÃOS.....	79
2.3. A <i>QUEIMA</i> .....	96
3. O SABER-FAZER: SUCESSÃO E IDENTIDADE.....	109
3.1. INICIAÇÃO.....	109
3.2. DIMENSÕES SIMBÓLICAS DA LOUÇA.....	131
3.3. SER LOUCEIRA.....	140
4. ITINERÁRIO DOS OBJETOS.....	152
4.1. AS FEIRAS.....	152
4.2. O AUTOCONSUMO.....	160
4.3. A CENTRAL DE ARTESANATO DO CEARÁ (CEART): UMA VITRINE.....	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	181
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	185

## INTRODUÇÃO

As sociedades contemporâneas são marcadas por diferentes modos de produção, trabalho e sociabilidade, inseridos no âmbito das economias globalizadas. Contudo, o tecido social de vários contextos históricos é também constituído por sistemas simbólicos, que promovem o intercruzamento de saberes tradicionais e modernos. Nesse sentido, o artesanato pode ser pensado como algo privilegiado para se entender uma determinada coletividade, uma vez que materializa experiências vividas no cotidiano de muitas localidades .

No Ceará é uma fonte de renda para muitas famílias<sup>1</sup> e sinônimo de variedade de tipologias. Do bordado aos objetos feitos de barro, passando pelo couro, trançados de palha, madeira, labirinto, rendas e xilogravura, os saberes, fazeres, significados e vivências são transmitidos de geração a geração. No dia-a-dia, tais peças podem adquirir funções utilitárias, decorativas, lúdicas ou religiosas.

Fazer louça de barro não é uma atividade que possa ser entendida apenas do ponto de vista comercial. Um olhar mais atento sobre o cotidiano da produção revela as visões de mundo, o imaginário, os arranjos sociais, enfim, a arte de quem a faz. Enquanto modelam seus objetos, os artesãos moldam as próprias vidas, numa constante criação e recriação de seu universo cultural particular.

O objeto deste estudo é a teia de relações sociais constituinte da produção artesanal de louça de barro do Córrego de Areia, localidade no município de Limoeiro do Norte-CE. A interação das louceiras com instituições como a Central de Artesanato do Ceará (CEART), além das feiras e dos compradores avulsos vai revelar os vínculos que elas têm com os poderes socialmente estabelecidos, oficiais, mas principalmente aponta para as polifonias existentes no interior do próprio lugar.

---

<sup>1</sup> O Sindicato dos Artesãos do Estado do Ceará estima que cerca de cem mil pessoas sobrevivam da produção de itens artesanais no Estado. Só na CEART, ligada à Secretaria do Trabalho e Desenvolvimento Social (STDS), são 34.450 profissionais cadastrados (Dados de 26/09/2006).



Assim, creio que a produção artesanal só pode ser entendida se a consideramos como um palco de pelejas pelos recursos públicos, por bens materiais e, sobretudo, pelos bens simbólicos, caracterizando assim uma luta pelo poder, expressa no desenrolar do próprio cotidiano das louceiras.

As mulheres dominam todas as etapas da produção, desde a retirada do barro do *barreiro* até a queima, parte final do processo de feitura de louça.<sup>2</sup> A venda é feita de forma individual e cabe aos homens apenas a construção dos fornos, salvo alguns poucos que ainda fazem louça, mas em número pouco expressivo. A memória das louceiras revela, entretanto, que o artesanato já foi ocupação também, no passado, dos homens do Córrego de Areia, em virtude da grande saída que os objetos de barro tinham, a mão-de-obra masculina era utilizada de forma equivalente à feminina. Hoje, os homens têm outras ocupações, pois estão na agricultura, na pecuária, são pedreiros ou moto-taxistas. Doze famílias - que apresentam sempre algum grau de parentesco - ainda vivem da produção de louça e apenas dois homens estão envolvidos na modelagem, sendo que um deles não participa do acabamento das peças.

Para ter acesso a tais vivências, apropriar-se das memórias e narrativas das louceiras foi imprescindível. Partindo das trajetórias particulares, pude perceber como o saber artesanal é transmitido de uma geração a outra, levando em conta as referências do passado. Desse modo, as redes de sociabilidade e de circulação das peças produzidas no Córrego vão sendo constituídas e reconstituídas com o passar dos anos. Afinal, conforme lembra Ecléa Bosi (1994) “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado”.

A Antropologia Clássica firmou-se como ciência por intermédio de autores como Morgar, Tylor, Boas e Malinowski. entre outros, que em seus estudos privilegiavam o “exótico”, ou seja, realizaram pesquisas que se baseavam numa relação de distância entre as sociedades. O próprio avanço teórico-metodológico da disciplina, porém, exigiu estudos das sociedades “nativas” dos

---

<sup>2</sup> As louceiras chamam os objetos que fazem de *loíça*.

pesquisadores e o “estranhamento” da sua própria coletividade surgiu como um novo desafio para os antropólogos<sup>3</sup>.

Passei toda a infância na zona rural do município de Limoeiro do Norte-CE, onde o pote, a quartinha<sup>4</sup> e outros utensílios de barro compunham a mobília da minha casa e também dos meus familiares. Sou filha e neta de agricultores de subsistência, que como muitos outros nordestinos, tinham o período chuvoso como a única esperança de fartura, num universo tão marcado, cultural e geograficamente, pela seca. As peças de barro eram de fundamental importância para o armazenamento de água durante o período de estiagem, principalmente em lugares como aquele no qual vivíamos, onde a rede para distribuição de água tratada do município ainda não havia chegado.

Fomos morar na cidade em 1982, quando eu tinha cinco anos, e os objetos de barro nos acompanharam, num deslocamento apenas físico, pois a forma de viver, os hábitos alimentares, as relações de parentesco e a visão de mundo de quem *foi nascida e criada no sertão* permaneciam presentes no meu cotidiano, uma vez que parte da minha família continuava morando na zona rural e era para a casa do meu avô materno, na localidade de Danças<sup>5</sup>, que íamos, eu e meus dois irmãos durante as férias escolares.

Ao contrário da cidade, lá não havia energia elétrica, o que nos possibilitava observar as estrelas enquanto o tio contava “histórias de assombração”, além de tomarmos banho no rio, presenciar a *luta* com o gado, porcos e carneiros, bem como acompanhar a minha mãe nas visitas aos parentes. Era o tempo de romper com o cotidiano, de subir em árvore, afastar-nos da rotina

---

<sup>3</sup> A esse respeito ver DaMatta, Roberto. O ofício de etnólogo ou como ter anthropological blues. In NUNES, Edson de Oliveira (org). A Aventura Sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 23-35. VELHO, G. (1980) O antropólogo pesquisando em sua cidade: sobre conhecimento e heresia. In: Velho, G. (coord.) O Desafio da Cidade: novas perspectivas para a Antropologia Brasileira . Petrópolis:Vozes, p. 13-21. E ainda: Observando o familiar. In: Velho, G. Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia das sociedades contemporânea. 2 ed., Rio de Janeiro:Jorge Zahar, p. 121-132.

<sup>4</sup> Também chamada de moringa em algumas regiões brasileiras.

<sup>5</sup> A localidade de Danças não tem proximidade com o Córrego de Areia. Localiza-se no lado oposto da cidade, às margens da BR-116, fazendo limite com o Espinho, lugar conhecido pela devoção à Santa Luzia.

do colégio e da televisão que tínhamos na cidade e dormir ao claro da lamparina, com medo do escuro, numa casa fechada apenas pelas taramelas<sup>6</sup>. Outras vezes, essa aproximação do rural com o urbano era feita por meio dos familiares, que visitavam nossa casa *na rua*<sup>7</sup>, e traziam na fala, no cheiro, nas vestimentas, no corpo, o modo de viver do homem do sertão.

A experiência de estranhar aquele mundo tão familiar só veio com o ingresso no curso de História na Fafidam/UECE (Faculdade de Filosofia D. Aureliano Matos), em 1996, ainda no primeiro semestre, com um texto que falava da riqueza e da complexidade das peças de barro produzidas no Córrego de Areia<sup>8</sup>. Nesse momento, a estranheza começou a aparecer, ainda sob o questionamento de como é que eu jamais havia direcionado o olhar para tal produção, uma vez que sempre vi as louceiras, aos sábados, na feira de Limoeiro e tanto fiz uso das suas peças lúdicas, assim como tomei muita água de pote e quartinha feitos por elas, mesmo vivendo num contexto urbano. Daquele momento em diante, começava a desnaturalizar algo que estava tão próximo de mim, que até então se tornara invisível; ali se deu o meu encontro com o “objeto” de pesquisa.

As visitas iniciais ao Córrego de Areia ocorreram em abril de 1997 e prosseguiram, com algumas interrupções, até novembro de 1999. Nesse período realizei as primeiras entrevistas, observações sobre o cotidiano do trabalho e do lar, além de conversas com as louceiras, seus familiares e outros moradores do lugar, que resultaram na monografia de conclusão do curso de graduação, em 2000. Como não havia nenhum trabalho escrito antes do meu, realizei uma discussão ainda incipiente sobre a transmissão do saber artesanal, a organização familiar e a produção da louça, utilizando a oralidade como principal fonte.

Depois de ser confundida com alguém da Prefeitura Municipal de Limoeiro do Norte ou do IBGE – em razão do gravador, do diário onde eu anotava

---

<sup>6</sup> Taramelas são fechaduras de madeira onde não há chaves, apenas um orifício na parede, onde o pedaço de madeira que está preso na porta será encaixado. Quase sempre, o sertanejo se refere a elas como “tramelas”.

<sup>7</sup> Esse termo é usado pelo sertanejo como sinônimo de cidade, colocado em oposição à zona rural, que ele chama de *sertão*.

<sup>8</sup> O referido texto foi produzido por uma colega de curso, que não é limoeirense, durante a disciplina de Produção Textual.

tudo e da câmera fotográfica – tanto as louceiras como os outros moradores do local entenderam que eu era *a menina da faculdade, que estava fazendo uma pesquisa*. Compreenderam ainda, que o meu trabalho não teria força, pretensão ou objetivo de mudar a realidade deles<sup>9</sup>. Procurei me guiar pelo esforço etnográfico, sem desconsiderar que se estabelece uma interação do pesquisador com os outros envolvidos na pesquisa. Esta ação recíproca, entretanto, não significa que não esteja ciente das relações de poder existentes entre pesquisador e pesquisados. O que tentei, na medida do possível, foi produzir um diálogo articulado entre o meu discurso, o das louceiras e a teoria.

No segundo semestre de 2002, então já aluna do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC), voltei mensalmente ao Córrego de Areia para realizar a pesquisa do mestrado, concluída no ano de 2003. Na dissertação, intitulada *Remodelando Tradições: os processos criativos e os significados do trabalho artesanal entre as louceiras do Córrego de Areia*<sup>10</sup>, defendida em 2004, procurei demonstrar que a continuidade e a permanência de um fazer não podem ser subordinadas apenas a aspectos econômicos. Em outras palavras, o mercado é importante para as louceiras do Córrego de Areia, porquanto é por meio dele que a sobrevivência é garantida com a comercialização das peças, mas o universo simbólico dessa prática não pode ser desconsiderado. Afinal, em alguns momentos, ela assume *status* de “arte”, o que vai ensejar diferentes significados, para essas mulheres, sobre a sua prática.

Os dados agora apresentados são fruto de mais algumas idas e vindas à localidade, iniciadas em junho, e tendo continuidade no segundo semestre de 2006, além dos meses de maio a julho de 2007 e, por fim, de maio a setembro de

---

<sup>9</sup> Quando estava iniciando a pesquisa, em 1997, o marido de uma louceira me perguntou em que o meu trabalho ia servir para melhorar a vida deles. Em outro momento, no mesmo período, enquanto fotografava outra louceira, na feira, com sua permissão, ouvi em baixo tom de voz: *é tanta foto, tanta coisa, mas dinheiro que é bom...* Depois soube que um canal de televisão estadual havia feito uma matéria com elas poucos dias antes de perdê-lhe para tirar a foto. Isso explica a expectativa de mais vendas, mais dinheiro, gerada com a divulgação do artesanato delas pela televisão.

<sup>10</sup> MENDES, Francisca R. N. *Remodelando Tradições: os processos criativos e os significados do trabalho artesanal entre as louceiras do Córrego de Areia*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará – UFC. Fortaleza, 2004.

2008, quando eu segui semanalmente as louceiras, no desenrolar do seu dia-a-dia, nos afazeres domésticos, nas retiradas do barro e queima da louça, nas idas à casa de irmãos, à feira ou à *bodega*<sup>11</sup>, enquanto buscavam as crianças na escola ou modelavam algumas peças. Aproveitava esse convívio para conversar a respeito de vários assuntos<sup>12</sup> – umas vezes gravava, em outras anotava - afinal, tais mulheres não são apenas louceiras, são também mães, esposas e donas de casa. Acompanhei ainda, as várias etapas do fazer, de várias artesãs e mediante a observação das fotografias tiradas nesses momentos pude ter uma compreensão mais ampla das ações e gestos empreendidos. Para Mattos (2001), os registros fotográficos permitem o prolongamento do contato com a realidade, após o trabalho de campo.

Bezerra (2007) vê semelhanças entre o ofício do artesão e o do antropólogo, já que a pesquisa, assim como a cerâmica, é obra do “acaso”. O domínio das técnicas e a experiência de vida não garantem a ele, o sucesso na hora de retirar o objeto do forno, já que ele pode ter se quebrado durante a queima. Tal como ele, o pesquisador, apesar de estar embasado academicamente por teorias e metodologias, sempre encontra desafios e situações inesperadas no campo. Por isso é tão necessário fazer uma reflexão constante sobre a nossa conduta, diante de um campo que, às vezes, pode se revelar apaixonante e sedutor. Tal ponderação evita a perda do sentido da inserção e o perigo da análise submergir ante a realidade que se tenta compreender.

Nesses doze anos de aproximação com o Córrego de Areia algumas mudanças ocorreram. Do ponto de vista da estrutura física, destaco a pavimentação da estrada que liga os municípios de Limoeiro do Norte a Tabuleiro do Norte e a instalação de alguns poucos telefones públicos, que substituíram o antigo posto telefônico comunitário. No que diz respeito aos moradores, a vida seguiu seu curso “natural”: alguns filhos das louceiras que eram crianças quando

---

<sup>11</sup> No zona rural e nas cidades do interior e do litoral nordestino, é comum essa denominação para pequenas vendas ou mercearias onde se encontra uma infinidade de produtos, desde mantimentos até remédios para pessoas e animais.

<sup>12</sup> As entrevistas realizadas eram semiestruturadas, possibilitando ser flexível, deixando que as pessoas falavam a respeito do assunto que lhes conviesse, ao mesmo tempo em que esclareciam aspectos sobre o trabalho e as relações sociais que ainda não estavam claros para mim.

eu fiz os primeiros contatos, hoje são casados e têm os seus próprios filhos<sup>13</sup>. Outros *terminaram os estudos*<sup>14</sup>, mas não conseguiram emprego e há ainda aqueles que trabalham em empresas na cidade de Limoeiro e recebem cerca de um salário mínimo por mês. Pude constatar também, que algumas meninas que ainda não dominavam o saber artesanal na época das primeiras visitas, foram iniciadas e hoje dominam o fazer, criando inclusive, outras peças, diferentes daquelas feitas por sua mãe.

No primeiro capítulo apresento cada louceira, que tipo de peças elas produzem e como elas se organizam familiar e socialmente; discuto ainda os conflitos e reciprocidades presentes no interior da produção de louça de barro.

No segundo, faço uma reflexão teórica e histórica a respeito do conceito de artesanato para explicar porque trato as categorias *artista* e *artesanato* como sinônimos. Também descrevo todo o processo de feitura e queima da louça e o que há de específico nelas. A transmissão do saber e as relações de gênero estão presentes no terceiro capítulo, assim como as dimensões simbólicas que as louceiras atribuem a si e à louça que contribuem para a constituição da identidade louceira.

Por fim, no quarto, procuro traçar os caminhos percorridos pelos objetos desde o Córrego de Areia até os diferentes mercados, como as feiras das cidades de Limoeiro e Tabuleiro do Norte, além da Central de Artesanato do Ceará (Ceart), em Fortaleza. Incluo ainda, os usos das peças no cotidiano da própria localidade.

Portanto, se aproximar da louça de barro das louceiras do Córrego de Areia é descobrir que o barro pode gerar muito mais do que belos objetos, vendidos nas feiras, em casa ou instituições governamentais. É deixar-se absorver por elementos como vida, arte, luta, trabalho e família, criados e reelaborados do mesmo modo que as peças de barro são inventadas e refuncionalizadas, diariamente.

---

<sup>13</sup> Fui convidada por uma louceira para ser madrinha de término de curso (ensino médio) com um de seus filhos em 1999. Participei, também como convidada, de dois casamentos, um em 2000 e outro em 2008. Ambos eram de filhos (um homem e outra mulher) de louceiras.

<sup>14</sup> Terminar os estudos, no Córrego de Areia e em muitas cidades do interior cearense, equivale a ter concluído o ensino médio.

## 1. CÓRREGO DE AREIA - GEOGRAFIA DAS SOCIABILIDADES

“Não é só falar de seca, não tem só seca no sertão...”  
(Orós II – música de João do Vale / Oséas Lopes)

O município de Limoeiro do Norte está situado no vale do Jaguaribe, mais precisamente na região do baixo rio Jaguaribe<sup>15</sup>. Do ponto de vista histórico, a ocupação do espaço se deu por meio da pecuária e os municípios<sup>16</sup> que hoje compõem essa microrregião tiveram origem a partir dos povoados fundados por imigrantes do Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, que travaram muitos conflitos com povos indígenas locais. A fixação ocorreu por volta do século XVII, na planície que acompanha o leito do rio Jaguaribe, sendo possível em razão da existência de solos férteis, que possibilitaram o desenvolvimento da pecuária e a produção de gêneros alimentícios (Soares, 1999; Lima, 1997)<sup>17</sup>.

O século XVIII foi o apogeu da criação de gado na região, especialmente pela comercialização da carne bovina salgada ou charque, que tinha o porto do Aracati como principal meio de exportação, o que motivou o desenvolvimento dos lugarejos cortados pelos “caminhos das boiadas”. Além disso, o final desse período assiste à implantação do cultivo do algodão como

---

<sup>15</sup> A bacia do rio Jaguaribe abrange 55% do território do Estado, correspondendo a 80 municípios que ocupam 80.547 km<sup>2</sup>. Cerca de 29.7% da população estadual reside na bacia do rio Jaguaribe. A bacia do rio Jaguaribe foi subdividida em cinco sub-bacias pelo Plano Estadual de Recursos Hídricos (1992): Alto, Médio e Baixo Jaguaribe, sub-bacia do rio Banabuiú e sub-bacia do rio Salgado. A cidade de Limoeiro do Norte fica a 204km da capital, Fortaleza.

<sup>16</sup> A **região do baixo Jaguaribe é composta pelos municípios cearenses de** Alto Santo, Ibicuitinga, Itaiçaba, Jaguaretama, Jaguaribara, Jaguaruana, Limoeiro do Norte, Morada Nova, Palhano, Quixeré, Russas, São João do Jaguaribe, Tabuleiro do Norte.

<sup>17</sup> Autores como Castelo Branco (1997), Lima (1997) e Pinheiro (1999)<sup>17</sup> apontam a origem de Limoeiro do Norte em 1687, quando o sargento-mor João de Souza Vasconcelos estabeleceu-se numa fazenda às margens do rio Jaguaribe depois de combater os índios Paiacu. A construção da capela deu-se em 1845 e a criação da freguesia em 1863, por lei provincial. Araújo (2003) entende esse período como a conversão de Limoeiro do Norte em um importante centro político-religioso, que se consolidou com a elevação à categoria de vila em 1868 e à condição de cidade em 1897<sup>17</sup>.

atividade comercial no Ceará, que encontra na bacia do Jaguaribe, segundo Soares (1999), boas condições naturais para se desenvolver.

Já no século XIX, o mercado internacional volta-se para a valorização da cera de carnaúba, fato que vai influenciar os espaços cobertos por carnaubais no baixo Jaguaribe. Este foi o ciclo que teve maior impacto social e econômico na região, uma vez que propiciou o enriquecimento da elite regional, decorrente do crescimento urbano, bem como o seu fortalecimento diante da estrutura de poder estadual.

Na primeira metade do século XX, a valorização da cera de carnaúba no mercado europeu favoreceu a atividade extrativista, em razão das abundantes áreas de carnaubais existentes na planície aluvial do rio Jaguaribe. Os médios e grandes fazendeiros, anteriormente envolvidos com a exploração da pecuária e o plantio do algodão, veem-se seduzidos a investir na industrialização da cera de carnaúba, cujo êxito se pode verificar na exportação do produto, através dos portos de Fortaleza e, principalmente, de Aracati.

Da década de 1960 em diante, dada a substituição da matéria-prima natural por produtos sintetizados artificialmente, iniciou-se a desvalorização da cera de carnaúba, acarretando a elevação dos custos de produção, e a diminuição do preço junto aos mercados consumidores. Porém, desde a década de 1950, a planície aluvial, já então desprovida de carnaubais, foi gradativamente ocupada por pomares, cuja expansão decorreu do uso de cataventos para irrigação das culturas de banana, laranja e limão, bem como do crescimento dos mercados consumidores das cidades de Fortaleza, Mossoró, Natal e Recife. A melhoria nos sistemas de transportes e comunicações também foi fundamental para o escoamento da produção das frutas.

De fato, a consolidação da fruticultura nas áreas ribeirinhas só teve início vinte anos depois, na década de 1970, com a modernização agrícola implementada pelo Estado, favorecida pela introdução de técnicas mais avançadas e eficientes de irrigação, materializada pela implementação dos perímetros públicos irrigados em Morada Nova e Jaguaruana e do PROMOVALE



(Programa de Valorização Rural do Baixo e do Médio Jaguaribe), sediado em Limoeiro do Norte.

A estrutura que antes predominava era baseada na grande propriedade, com a terra sendo usada para a agricultura de subsistência (milho, feijão e mandioca) que, junto com o cultivo do algodão arbóreo, dependia da estação chuvosa para se desenvolver (Soares, 1997).

A partir de 1989, a expansão do capital atinge as áreas não ribeirinhas do vale jaguaribano com a implementação do Projeto de Irrigação Jaguaribe-Apodi, na Chapada do Apodi (divisa do Ceará com o Rio Grande do Norte) – cuja abrangência maior encontra-se no município de Limoeiro do Norte, mas compreende também os municípios de Quixeré e Russas - modificando drasticamente o uso do território da região.

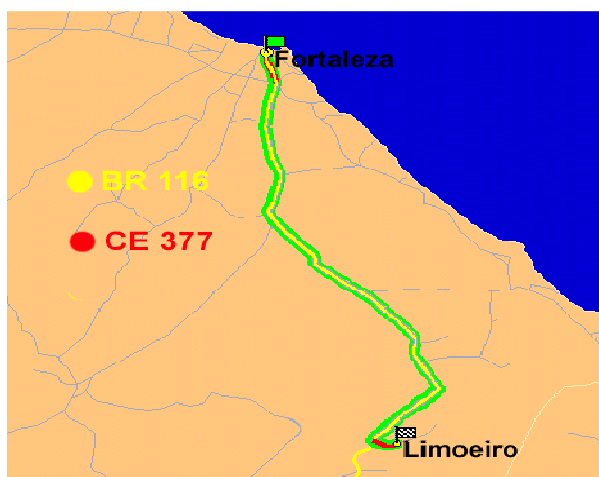


Figura 01 – A posição de Limoeiro do Norte no mapa do Ceará com relação à capital, Fortaleza. Fonte: [www.der.gov.br](http://www.der.gov.br), 2009.

Nesse novo contexto, o cultivo do arroz foi implantado na planície do rio Jaguaribe, utilizando, de modo mais intensivo, os defensivos agrícolas, os fertilizantes e a mecanização da produção. A influência da rizicultura, para o autor, no entanto, não ficou apenas nos herbicidas e adubos, pois a principal mudança ocorreu nas relações sociais de produção, no município de Limoeiro do Norte. O avanço da rizicultura exigiu uma “semi-proletarização” do trabalho em substituição

à estrutura familiar. Informa este autor, que os censos agropecuários de 1970 a 1985 registram uma “evolução do trabalho assalariado e uma redução relativa do trabalho familiar”, o que revela um “processo de expansão das relações de assalariamento no município” (Soares, 1999).

Os anos de 1990 trazem a implantação de grandes indústrias - como a porto-riquenha Del Monte, atualmente maior produtora e exportadora de melão do Brasil – que transformam de vez um modo de viver outrora baseado na agricultura familiar, economia de subsistência, em agricultores assalariados, que tiveram suas terras desapropriadas e hoje alimentam linhas de produção de frutas, voltadas para atender o mercado internacional. Os investimentos públicos e privados nas áreas dos perímetros irrigados exigem a abertura de estradas para o escoamento dos produtos, como a Estrada do Melão, já concluída, entre as cidades de Quixeré (CE) e Mossoró (RN) e a estrada que liga o município de Russas ao Estado do Rio Grande do Norte.



Figura 02 – Vista panorâmica da cidade de Limoeiro do Norte, incluindo a igreja matriz e a praça que a cerca, onde a zona urbana foi iniciada. Fonte: Melquíades Júnior, acervo pessoal. 2009.

Em que medida, porém, essas mudanças nas relações econômico-sociais do baixo rio Jaguaribe atingem o Córrego de Areia? Que ligações o artesanato de barro produzido lá e as louceiras têm com esse contexto de investimentos públicos e privados que ocorre no município de Limoeiro do Norte?

O Córrego de Areia é um dos muitos acidentes geográficos escavados pelo rio Jaguaribe na grande enchente ocorrida no inverno de 1886. A abundância de água e a fertilidade do solo favoreceram a fixação das pessoas por lá, que posteriormente vieram a desenvolver a habilidade de produzir utensílios de barro.<sup>18</sup> Chega-se lá percorrendo quase sete quilômetros pela CE 358, rodovia que durante muitos anos serviu de ligação entre as cidades de Limoeiro do Norte e Tabuleiro do Norte, mas era um caminho alternativo, sem asfalto e o tráfego de veículos ficava interrompido no período chuvoso em razão do aumento no volume de água do rio Jaguaribe, que divide os dois municípios. As motos, bicicletas e pedestres faziam a travessia de canoa. Em 2004, a estrada foi asfaltada e foi feito um bueiro no leito do rio, conhecido como “passagem molhada”, permitindo a travessia de veículos caso o volume das águas não esteja muito alto.



Figura 03 - A passagem molhada sobre o rio Jaguaribe, que divide os municípios de Limoeiro do Norte e Tabuleiro do Norte, localizada no Córrego de Areia. O grande volume de água decorre

---

<sup>18</sup> CARVALHO, Gilmar de. *Jornal Diário do Nordeste*, abril/2003.

da estação chuvosa. Fonte: Francisca Mendes, acervo pessoal. 2004.

É no Córrego de Areia que o rio Jaguaribe se divide em dois. Um dos braços recebe a partir daqui o nome de rio Quixeré (ou Córrego de Areia), atravessando o município de mesmo nome e seguindo de sul a norte pelo município de Limoeiro do Norte no pé da chapada do Apodi, abrigando as barragens das Pedrinhas e de Cabeça Preta. Na barragem das Pedrinhas<sup>19</sup>, está instalada a estação elevatória do projeto de irrigação Jaguaribe – Apodi, já citado. Em se tratando de hidrografia, é muito difícil se descrever a topografia de uma região em termos históricos, pois, sabe-se, pela força das águas e transformações da natureza, os caminhos estão sempre se transformando e mudando de curso. Essas modificações na paisagem podem ocorrer tanto por causas naturais, como as inundações, como pela ação do homem.

Historicamente, o Córrego de Areia teve origem em sítios ou minifúndios, baseados na agricultura de subsistência e na produção de frutas, em pequena escala, que atendia as necessidades dos habitantes de Limoeiro do Norte. Com o investimento público e privado na rizicultura, já descrito, o lugar passou a comportar grandes plantios de arroz e feijão, inicialmente de propriedade dos mais abastados da região (anos 1980) e posteriormente até por empresários do sul do país, como ocorre atualmente. Também merece destaque a pecuária, nas quais boa parte da mão-de-obra masculina local é empregada. É aqui onde o artesanato e a agricultura se aproximam.

A atividade artesanal no Ceará é um meio de sobrevivência antigo e bastante diferenciado, ligado à agricultura de subsistência (Porto Alegre, 1994). Portanto, a autora chama a atenção para a necessidade de entendermos primeiro o processo histórico das relações sociais no campo para depois partirmos para o entendimento do artesanato, inserido nesse contexto. Ressalta ainda que o

---

<sup>19</sup> A barragem das Pedrinhas é um dos principais locais de lazer da cidade de Limoeiro do Norte, que fica a 196km, da capital, Fortaleza, de acordo com o DER (Departamento Estadual de Rodovias). Há uma estrutura de bares, restaurantes e barracas, que oferecem comidas regionais, como baião-de-dois e peixada de tilápia e tucunaré, pescados muito apreciados na região.

algodão e a pecuária foram responsáveis pela geração de uma indústria artesanal e doméstica, que adquiriu importância significativa na economia cearense em meados do século passado.

No artesanato produzido no Córrego de Areia, cuja origem já se perdeu com o tempo, identifica-se, com base na memória das louceiras, a ligação deste com a agricultura, quando elas dizem que, no passado, o trabalho artesanal em louça era feito concomitante ao plantio para subsistência, que algumas vezes também podia ser vendido.

*Todo mundo trabalhava na roça e na loiça. [...] Quando nós chegava da roça, dez hora, dez e meia, aí pisava o barro, começa duas vasilha, aí ia pro colégio. Já era mocinha de dez, doze anos. Aí quando chegava da escola, quatro e meia, cinco horas, aí trabalhava até dez hora da noite, toda noite. Num era muita loiça, o tempo era pouco, devido a roça, trabaivava na roça, o tempo era pouco pra loiça. [...] O algodão, o algodão era vendido, mas o feijão e o milho era pra nós mermo.*

(Antônia Ribeiro, maio de 2007)

*la tudim plantar feijão, milho, aí quando terminava de colher esses da, começa no algodão. la papai, mamãe, Bibia, Mundinha, Terezinha, era seis filha, ia cinco e ficava uma pra cozinhar o comer. la tudo, aí quando chegava tudo ia cuidar no barro. Fazia tudo, pote, quartinha, panela, alguidar, tudo tudo.*

(Antônia Ribeiro, julho de 2008)

A meu ver, as mudanças que ocorreram no contexto socioeconômico do município, já descritas, que têm a substituição da agricultura de subsistência pelo trabalho assalariado como principal exemplo, levaram à migração da mão-de-obra masculina do artesanato para os plantios de arroz e feijão. Levantei esta hipótese com suporte nas falas das louceiras, quando elas rememoram o tempo em que a única ocupação dos homens e mulheres do Córrego de Areia era fazer louça de barro, alvitando, também a saída dos homens dessa atividade. A introdução da rizicultura alterou, de modo sem precedentes, as relações sociais da produção artesanal, ao ponto de, até os dias atuais, a maioria dos maridos das louceiras terem a agricultura como atividade principal, seja cuidando de um pedaço de terra

do qual é proprietário ou trabalhando sob o regime de salário nos grandes plantios locais. Desde então, a louça passou a ser uma ocupação essencialmente feminina<sup>20</sup>.

*Teve deles que foi porque morreu, teve deles que arrumou outro serviço.*

(Antônia Ribeiro, maio de 2007)

*Todo mundo fazia loiça e a mãe de mãe também trabalhava. Nesse tempo ai o pessoal vivia só da loiça, todo mundo trabaivava muito, homens e mulher, era todos. Ai o pessoal foi crescendo e foi arranjando outros emprego e foram deixando de mão.*

(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)

*Antigamente era homem e mulher. Não existia outros trabalho, era só na loiça, só na loiça. Muita gente trabalhava de loiça, aquele pessoal todo...*

(Ercília Braúna, julho de 2008)

As casas das louceiras estão às margens da estrada, antes do rio, que é o marco divisor dos municípios de Limoeiro do Norte e Tabuleiro do Norte. Ao longo da rodovia, é possível observar, aqui e ali, potes estocados do lado de fora, uma louceira transportando seu barro ou levando suas peças para vender na feira semanal, no centro da cidade. A distribuição das referidas casas ocorre ao longo das duas margens da estrada, de forma quase linear. Há algumas bifurcações que dão acesso às casas mais recuadas, onde moram algumas famílias artesãs. A maioria é de alvenaria, mas ainda há algumas de taipa<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> As questões referentes ao gênero serão abordadas no capítulo 3.

<sup>21</sup> Esse nome é dado às casas construídas de barro, preenchendo uma estrutura de madeira.

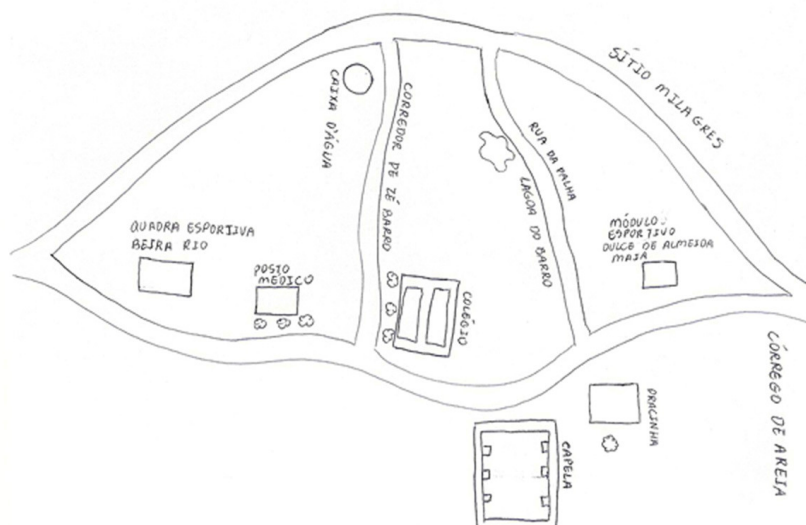


Figura 04 - Mapa do Córrego de Areia, desenhado por uma filha de uma louceira, em 2008. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal.

Formado por 355 famílias, de acordo com a Fundação Nacional de Saúde<sup>22</sup>, o lugar possui ainda, rede de energia elétrica, uma quadra de esportes, um prédio onde funcionam a Associação Esportiva Beira-Rio e o Clube de Mães, uma escola municipal que oferece ensino fundamental, equipada com computadores, acesso à internet e auditório, uma praça pequena e uma capela, cuja padroeira é Nossa Senhora de Guadalupe. O Córrego de Areia sempre se destaca nas competições esportivas municipais e estaduais, sendo reconhecido fora dos limites geográficos pelos seus bons times de futebol-de-salão, masculino e feminino, além de atletas que auferem visão massiva em razão da prática do atletismo. Há também um posto de saúde, cujo atendimento médico e odontológico se faz por meio do Programa de Saúde da Família (PSF), duas vezes por semana. Nos outros dias, esse acompanhamento ocorre por intermédio de duas agentes comunitárias de saúde.

<sup>22</sup> A partir do número de famílias e seus componentes, as duas agentes municipais de saúde fizeram uma estimativa da população do Córrego de Areia em aproximadamente 1286 pessoas. O IBGE fez o senso por blocos de localidades, o que nos impossibilita alcançar o número de habitantes do Córrego de Areia isoladamente. Esses dados compõem a população total do município de Limoeiro, que em 2007 foi estimada em 53.599 habitantes.



Figura 05 - Vista da praça do Córrego de Areia, ponto de encontro na localidade. Fonte: Francisca Mendes, acervo pessoal. 2005.

Não há rede de distribuição de água tratada e na maioria das casas são construídos poços nos quintais, que têm bombas manuais, de onde é retirada a água para o consumo das famílias e dos animais domésticos. Quem tem melhores condições financeiras compra motores, ergue reservatórios e encana a água por conta própria. Também é comum o cultivo de árvores frutíferas, como goiabeiras, coqueiros, limoeiros, além de plantas que os moradores acreditam ter propriedades medicinais, como a malva, camomila, hortelã e arruda, que crescem em vasos feitos de barro ou nos *terreiros* da cozinha. Plantam ainda algumas ervas que usam como condimentos (coentros, cebolinha) nos quintais. As louceiras moram em casas de alvenaria - há apenas uma casa de taipa - mas referem-se ao passado trazendo à tona memórias do “tempo” em que a maioria das casas da localidade era de barro<sup>23</sup>.

Segundo as narrativas das pessoas mais idosas do lugar e das próprias louceiras, a atividade artesanal foi iniciada por quatro irmãs, chamadas de Mercês, em homenagem ao pai, que era conhecido por Chico de Mercê, e teria morrido,

---

<sup>23</sup> Muitas dessas casas foram destruídas pela Fundação Nacional de Saúde, na tentativa de eliminar o barbeiro (*reduvídeo*) inseto transmissor do *trypanosoma cruzi*, protozoário responsável pela doença de Chagas, cuja incidência se tem registro em várias regiões brasileiras. Aos poucos, as casas de barro foram sendo substituídas pelas de tijolo, inclusive com incentivos por parte de órgãos governamentais como o Ministério de Saúde.



por volta do fim do século XIX<sup>24</sup>. No dia-a-dia, as louceiras usam o termo *arte* como designador de sua profissão, sua forma de sobreviver, pois não há separação entre trabalho e modo de vida.

*Essa arte tendo quem compre é muito boa.* (Tereza Rodrigues, julho/2002).

*Minha arte de pequeno era fazer cavalim [cavalinho].*  
(Zé Pequeno apud Revista Interior, 1984).

Assim como acontece em outros lugares, descritos por Bezerra (2007), Porto Alegre (1994) e Lopes (1978), para as louceiras do Córrego de Areia, essa ligação entre trabalho/sustento e vida cotidiana é inseparável. O modo de viver e a produção artesanal estão totalmente imbricados, por isso é comum, também, se referirem à produção artesanal como trabalho. Portanto, arte e trabalho, para essas mulheres, são sinônimos.

*Quem trabaia [trabalha] nisso aqui passa o dia todim agarrado*  
(Raimunda Ribeiro, maio de 2007)

*No tempo de meu pai, eu trabaia [trabalhava] mais ele. Comecemo [Começamos] a trabaia [trabalhar] em casa, vendendo pra aqui, pra acolá...*  
(Maria Rodrigues, julho de 2008)

As louceiras estão situadas geograficamente no mesmo espaço, mas isso não significa dizer que elas partilham os mesmos gostos, crenças e sentimentos de pertença (Bailey, 1971; Sayad, 2001; Redfield, 1965). Trabalhando de forma separada, cada uma na sua casa, não constituem uma unidade de identidade, não se reconhecem como um grupo.

---

<sup>24</sup> Cheguei a essa provável data baseada nas referências que as louceiras fazem aos seus antepassados que já faziam louça. Creio que essa seja a terceira ou quarta geração de louceiras, pelo que as pessoas mais idosas do lugar conseguem lembrar.

O espaço físico é delineado de acordo com as relações e competições estabelecidas socialmente (Bourdieu, 2001), o que nos permite perceber o Córrego de Areia como lugar permeado por conflitos, que vêm à tona em determinados momentos, revelando disputas entre as louceiras, muitas vezes muito maiores do que qualquer fronteira física. Em outras palavras, morar no mesmo local e realizar o mesmo tipo de atividade não significa a inexistência de embates. As louceiras disputam desde o local para retirar o barro do *barreiro* até os compradores, passando pelo melhor ponto na feira, o *status* e o mercado.

Apesar de a produção e a venda do artesanato serem realizados, na maioria dos casos, de forma individual, há alguns “núcleos familiares<sup>25</sup>” bem definidos e coesos, que herdaram um “status” do saber artesanal – em razão da fama alcançada por algum parente – que lhes possibilitou ampliar seu mercado e alcançar, por exemplo, a Central de Artesanato do Ceará (CEART), em Fortaleza. O conflito é latente entre as famílias Braúna e Pequeno, únicas do lugar a venderem para tal instituição e se revela quando as louceiras, de ambos os lados, reivindicam para si o pioneirismo na venda para a CEART.

Há também, no entanto, outras louceiras que, apesar de não estarem tão fechadas em suas famílias nucleares, se agrupam no compartilhamento de outros interesses: vão às feiras para vender suas peças e há relações de compadrio, vizinhança ou parentesco de segundo e terceiro graus. Elas, entretanto, também disputam compradores e buscam o reconhecimento do seu trabalho, quando verbalizam as especificidades da sua produção ou a originalidade das suas peças.

Algumas louceiras (Maria de Dedé, Mundinha, que serão apresentadas posteriormente, no item 1.4) utilizam essa tintura, que pode ser vermelha ou branca, obtida por meio do barro das duas tonalidades; o vermelho é abundante na região, mas o branco só é encontrado a muitos quilômetros de distância no município de Tabuleiro do Norte, na chapada do Apodi. A tradição de pintar as peças vem das gerações anteriores. Dentre os que me foram relatados, Zé Pequeno era um dos artesãos que mais utilizava essa técnica, quando *pintava* os

---

<sup>25</sup> Essa expressão é utilizada por Porto Alegre (1994).

caçuás<sup>26</sup> dos animais que fazia. Conforme relembra Maria, *sua filha, os cavalo de papai era tudo pintado.*

Cada louceira tem sua “especialidade”. Umaz fazem potes, quartinhas, alguidares, chaminés, filtros, cavalos, cofres, bebedouros para galinha, que se diferenciam em tamanho, formatos, espessura ou pela utilização do tauá, ao qual elas chamam de *toá*. Outras modelam jogos de feijoada, travessas, cinzeiros, jarros, petisqueiras, luminárias, que têm características próprias, ou, no dizer delas, *cada qual faz uma qualidade de coisa*. Nenhuma peça é igual à outra e mesmo aquelas que repetem a tipologia sempre imprimem algum detalhe que garante a unicidade do objeto: *a louça de Maria é diferente da de Lúcia, a minha é diferente da de Maria e da de Lúcia*<sup>27</sup>.

A louça de barro, no entanto, não é composta apenas de uma dimensão concreta, palpável. Nela estão embutidas várias relações pessoais, familiares, sociais, econômicas e simbólicas que só podem ser percebidas em um mergulho no cotidiano do Córrego de Areia. Para quem observa de fora, tais minúcias podem passar despercebidas e elas é que regem as teias sociais onde as louceiras e a louça se prendem (Geertz, 1978). A seguir, explicitarei em que momentos as diferentes famílias e louceiras se tornam próximas ou se distanciam, descrevendo cada uma delas, seu modo de vida, as peças que fazem e para onde vendem. Acredito que assim as continuidades e descontinuidades da produção artesanal da louça podem ser reveladas.

### **1.1. O PROJETO RONDON E A PROJEÇÃO DE ZÉ PEQUENO**

Como ocorre em grande parte dos processos referentes ao aprendizado do fazer artesanal, o artesão José Sebastião da Silva, conhecido por Zé

---

<sup>26</sup> Trata-se de um cesto grande, que pode ser feito de cipós, talo de carnaúba ou couro, com hastes pelas quais se prende às cangalhas, transportadas principalmente pelos jumentos.

<sup>27</sup> Raimunda Ribeiro, maio de 2007.

Pequeno<sup>28</sup>, teve acesso ao mundo da *arte* ainda criança, pois nasceu em um núcleo artesanal. Seu pai, conhecido como Zé Mercê, descendente direto da família que, segundo os relatos das louceiras foi a pioneira no labor com o barro, fazia pentes, brincos e outros tipos de “enfeites”, usando como matéria-prima o chifre do boi.

*Papai aprendeu desde menino. A família dele trabalhava em loiça. Ele contava que a mãe dele é quem fazia loiça. O pai dele era Zé Mercê. Meu avô trabalhava em pente, negócio de chifre. Mas ele só começou a trabalhar em loiça depois que casou com mamãe, mamãe era loiceira.*

(Maria Rodrigues, julho de 2008)

Ele ganhou notoriedade, inclusive transpondo as fronteiras cearenses, pelo estilo único, a complexidade, precisão e criatividade dos seus bonecos de barro. Uma das suas irmãs, Ana Rosa, que no passado também fazia louça, relembra que ele criava carroças com boi, *jumento com caçuá<sup>29</sup>, coruja arrepiada*, além de bandinhas de música, Lampião e Maria Bonita que retratavam os costumes do homem do sertão, expressando assim o seu universo místico e cultural.

O período áureo do trabalho de Zé Pequeno aconteceu, de acordo com a memória das suas filhas e de periódicos da época, entre o final dos anos 1970 e início dos 1980, quando foi muito presente a ação do Projeto Rondon no local. Para que se entenda como o referido projeto chegou ao Córrego de Areia, é necessário expor as condições históricas que propiciaram a sua constituição, bem como os seus principais objetivos.

Movimento surgido no período da ditadura militar e encampado por universitários e professores brasileiros, em meados da década de 1960, o Projeto Rondon apresentava-se como uma proposta alternativa da juventude para enfrentar os problemas sociais que afligiam a sociedade brasileira naquele

---

<sup>28</sup> Esse apelido decorria a sua baixa estatura. Falecido em 1988, aos 64 anos. A alcunha foi estendida para os filhos que, apesar dos sobrenomes Rodrigues e Silva, são conhecidos como Maria de Zé Pequeno, Lúcia de Zé Pequeno etc.

<sup>29</sup> Feito de palha, cipó ou couro, o caçuá é cesto utilizado no transporte de cargas, preso ao animal através da cangalha, uma armação de madeira semelhante a uma sela.

período. Foi um movimento que se iniciou com a pretensão de ajudar a resolver os graves problemas sociais que afligiam as populações de várias regiões brasileiras, utilizando a mão-de-obra e os conhecimentos dos universitários durante seus períodos de férias.

A autorização do governo militar brasileiro para o Projeto foi concedida em julho de 1967, depois de uma demorada negociação com o então ministro da Guerra, General Aurélio de Lyra Tavares. Afinal, as agitações estudantis que ocorriam à época em cerca de oitenta países já haviam chegado também ao Brasil e qualquer movimentação vinda por parte dos estudantes era vista como “suspeita”. Nesse sentido, engajá-los no trabalho voluntário era uma forma de manter os jovens ocupados e longe das organizações políticas. O Grupo de Trabalho “Projeto Rondon”, entretanto, só foi instituído em caráter permanente, vinculado ao Ministério do Interior e integrado por delegados de todos os ministérios e do Conselho de Reitores que, por sua vez, representa todas as Universidades, em 28 de junho de 1968, pelo Decreto 62.927/68.

Consistia em deslocar os estudantes universitários brasileiros por todas as regiões, para que tivessem a oportunidade de vivenciar diferentes realidades, com seus problemas, potencialidades e diferenças culturais, mas sem deixar de perceber que a “unidade nacional” se sobrepunha às diversidades. O projeto foi iniciado pela Amazônia em 1968 e em 1969 chegou à região Nordeste.

Em 1977 é instituída, mediante uma lei, a Fundação Projeto Rondon, que substitui a estrutura anterior, passando a trabalhar em conjunto com as diferentes esferas de governo, colaborando em caráter permanente em seus programas e projetos. Houve também mudanças e aperfeiçoamento nas formas de atuação: as operações antes de caráter assistencialista e restritas aos períodos de férias passaram a ser substituídas ou complementadas por outras, permanentes, mais comprometidas com as estruturas administrativas e programas regionais e com os próprios anseios das populações locais.

Aos poucos, a universidade, como instituição, assumiu uma parcela maior de participação nas atividades do Projeto Rondon, materializada pelos *campi avançados*, cuja preocupação central eram o “desenvolvimento e a

integração nacionais”. O município de Limoeiro do Norte foi sede de um desses campi. Os jornais da época dão conta que para Limoeiro do Norte foram basicamente estudantes da Universidade Estadual de Londrina (UEL), que prestavam principalmente atendimento médico e odontológico, tanto na sede como na zona rural. Os períodos de estada não ultrapassavam seis meses e ocorriam em formato de estágio.



Figura 06 - Mapa da atuação do Projeto Rondon no Brasil e no Ceará, incluindo o município de Limoeiro do Norte. Fonte: [www.projektorondon.gov.br](http://www.projektorondon.gov.br), 2009.

Foi com a atuação do Projeto Rondon em Limoeiro do Norte que as peças de barro produzidas pelas louceiras do Córrego de Areia - mais precisamente aquelas da família de Zé Pequeno – entraram em contato com outras culturas e começaram a ganhar notoriedade maciça.

Zé Pequeno não sabia ler nem escrever e morava numa casa de taipa, feita por ele próprio - onde também produzia e vendia suas peças - com a mulher e cinco filhos. Inicialmente fazia potes, quartinhas, alguidares e ia à feira para vender, mas nunca deixou de fazer os *bonequinho de barro*, nome dado pelas louceiras às representações de pessoas e animais. A chegada dos estudantes do Projeto Rondon, no início da década de 1980, movimentou a cidade. Houve uma

interação de culturas diferentes, ensejando inclusive, uma valorização desses objetos ornamentais, o que levou o artesão a adequar a produção àquilo que os visitantes queriam não apenas ver, mas principalmente levar. Em outras palavras, ele passou a produzir o que tinha mais “saída”.

Por uns tempos, o artesão deixou de fazer “*cavalinho, vaquinha com bezerro, vaquejada*”<sup>30</sup>, que retratavam o cotidiano do homem do campo e passou a fazer “*dentista arrancando dente da pessoa, médico, professor escrevendo livro*”<sup>31</sup>, cenas que refletem o convívio com as pessoas de fora, pertencentes a outros universos culturais. A presença de objetos que até então não eram conhecidos pela cultura local - ou seja, as novas peças introduzidas com base em desenhos, como cinzeiros, jogos de feijoada, cofres, travessas e mealheiros – revelam o caráter de dinamismo da cultura, uma vez que, em razão de influências exteriores e interiores, novos elementos podem ser assimilados ou rechaçados por um determinado grupo (Laraia, 1998; Matos, 2001).

Para José Borzacchiello da Silva, coordenador do Projeto Rondon na cidade, houve um “encantamento” por parte dos “estranhos”<sup>32</sup> que vinham do sul do país, mais precisamente da cidade de Londrina, no norte do Paraná, onde a economia cafeeira dominava a agricultura. Eles não estavam acostumados à “simplicidade e rusticidade daquelas formas”<sup>33</sup> e por isso o sucesso foi tamanho. O “nome” de Zé Pequeno rompeu as fronteiras do Córrego de Areia e viajou o Brasil nas matérias de jornais, revistas e das suas peças, ora por meio de particulares, ora compondo acervos de instituições públicas. Exemplares da sua obra podem ser encontrados ainda hoje no Museu de Arte e Cultura Popular e no Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza.

## 1.2. A DESCENDÊNCIA DE ZÉ PEQUENO

---

<sup>30</sup> Fala de Zé Pequeno, apud *Revista Interior*, 1984.

<sup>31</sup> Ana Rosa da Silva, irmã de Zé Pequeno, maio de 1998.

<sup>32</sup> Essa idéia é desenvolvida em MARTINS, José de Souza. *A Chegada do Estranho*. São Paulo: Hucitec, 1993.

<sup>33</sup> José Borzacchiello da Silva coordenou o Projeto Rondon em Limoeiro do Norte, no final dos anos 1970. Atualmente é Professor Titular do Departamento de Geografia da Universidade Federal do Ceará. Entrevista concedida em 15 de Setembro de 2006.

Como assinalai, Zé Pequeno deixou seguidores, notadamente entre seus filhos, que incluem dois homens (Pio e João) e três mulheres (Maria, Lúcia, Raimunda), tendo a matriarca Dona Tereza, adotado junto com o marido, o sexto filho, Martin. Deles, só João e Martim nunca se interessaram pela louça em razão da grande expressividade atingida pelo pai, sentem-se detentores do conhecimento herdado da ancestralidade, fazendo sempre referência à figura do pai como o principal mestre.

As filhas de Zé Pequeno descrevem a época da atuação do Projeto Rondon como sinônimo de fartura e boas vendas, abundância que não teve continuidade após a sua morte. As louceiras enfrentaram dificuldades, tanto para fazer quanto para vender a louça, chegando inclusive a interromper a produção. A interrupção ocorreu, em primeiro lugar, porque elas não sabiam “queimar” a louça - tarefa antes realizada pelo pai – e, em segundo, porque faziam objetos utilitários e não peças com o requinte e a complexidade estéticas daquelas feitas por Zé Pequeno. Com o passar do tempo, Maria, a irmã mais velha, aprendeu a fazer também essa etapa e a produção foi retomada.

*Foi depois que papai morreu, mas quando ele começou a adoecer nós deixemo de levar loiça pra feira. Naquela época tinha o projeto Rondon, um pessoal que vinheram 14 ano Figura 31 pra Limoeiro, vinha uma equipe de gente, aí todo mês, chegava uma equipe de gente, via as coisa da gente na feira e vinha lá pra casa encomendar, aí quando chegava o final do mês levava aquelas coisas. Já tinha uma pessoa, o gerente aqui, era quem levava eles lá em casa. Aí a gente foi trabaiano. Aí quando meu pai morreu a gente passou um tempo sem fazer, que num tinha quem queimasse, Maria ainda não tinha aprendido. Aí quando foi um dia ela disse: sabe duma coisa? Eu vou tentar queimar, aí Edvan [marido] fez o forno, aí ela começou a queimar. Edvan aprendeu a fazer o forno e Maria começou a aprender a queimar e até hoje....*

(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)



Desde então, as pessoas que iam ao Córrego de Areia em busca do artesanato, levavam desenhos e fotografias de revistas. Maria, filha mais velha de Zé Pequeno, foi adaptando, as encomendas foram voltando e hoje uma das suas principais peças são os jogos de feijoada, criados mediante sugestões dadas na época do Projeto Rondon e abajures, cinzeiros, travessas e vasos introduzidos com a atuação da CEART, consorte será abordada mais adiante.

Pio abandonou o artesanato porque “*não tinha venda certa*”, mas, em razão da procura por parte da CEART, em 2002, ele voltou a fazer os tão procurados *bonequinhos de barro* (padres, vaqueiro derrubando rês, bumba-meuboi) e *bandinhas de tocadór*. Seu estilo, muito parecido com o do pai, aproxima-se do repertório de mestre Vitalino, em Caruaru-PE<sup>34</sup>. É muito preocupado com o acabamento, alisando as peças numa acentuada busca pela perfeição; porém, só trabalha no verão e chega a auferir dois salários mínimos. Quando não há destino certo para as peças que produz, ele prefere trabalhar na agricultura, principalmente nas plantações de arroz, já citadas. É o que está ocorrendo no momento, já que ele está, há mais de três anos, sem *pegar numa peça*, conforme lamentam as irmãs, e está morando na cidade de São João do Jaguaribe, distante cerca de 30 km de Limoeiro do Norte.

O acesso à casa deles dá-se pouco depois da praça, do lado direito da estrada principal, por meio de uma pequena ponte de madeira, que separa a viela onde moram, do asfalto, formando um ângulo de noventa graus. Embaixo dela passa a água que escorre da estrada em época de chuva. Além das famílias de Zé Pequeno, outras louceiras vivem também ali - Maria de Silina, Zé de Chagas e Maria de Dedé - que serão descritas mais adiante.

Lúcia, 48 anos e seus dois filhos adolescentes<sup>35</sup> moram com a mãe e o irmão caçula Martim, numa casa de alvenaria que fica no lugar da antiga casa de taipa onde todos vivam quando o patriarca ainda era vivo. Aos 77 anos, Dona

---

<sup>34</sup> A obra de mestre Vitalino é referendada por muitos estudiosos da cultura e folcloristas como Câmara Cascudo, Araújo (1974) e Megale (1999). Destaca-se pela variedade e diversidade de bonecos de barro, esculpido e pintado a mão, retratando o cotidiano da cultura nordestina.

<sup>35</sup> Nos primeiros anos de contato com as louceiras, Lúcia ainda era casada e sempre me falava do marido, dizendo que ele era “tratorista”, ou seja, trabalhava arando a terra para os plantios de arroz, já citados. Não o conheci, pois todas as vezes que eu ia à casa deles, ele estava trabalhando. Estão separados desde 2004.

Tereza, a matriarca, deixou de fazer panelas e alguidares em razão de problemas de saúde, dentre eles a pouca visão. Ao contrário de quando iniciei minhas idas ao Córrego de Areia, quando eu comecei a visitá-la, a casa de Lúcia hoje é ampliada, já há água encanada e outras benfeitorias, como mais um quarto e um banheiro, que ela me relata como sendo um antigo sonho.<sup>36</sup> Também construiu mais um cômodo, que ela chama de “alpendre”, onde agora pode trabalhar e receber as pessoas com maior conforto:

*Já ajeitei mais aquele alpendre pra trabaiá, porque as vez o pessoal queria tirar foto, fazer uma filmagem da gente, eu ia lá pro méi do terreiro no sol quente. Aí eu fui trabaiando, juntando o dinheiro. É uma beleza mulher, antes o povo chegava pra fazer filmagem, ficava lá pela cozinha, as vez os menino tavam almoçando, as vez tava deitado, ou chegava cedo demais, os menino ainda não tinha se levantado pra se arrumar. Ali, chega ali, é só botar aquela carroça pra fora, não tem chuva que atrapalhe, é coberto, é só arrumar tudim, dá pra caber muita gente, dá pra se sentar todo mundo ali, ficou muito bom. Todo mundo achou bom.*

(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)



---

<sup>36</sup> Tudo isso foi feito depois que ela foi agraciada com o título de Mestre da Cultura Popular Tradicional do Estado do Ceará, título concedido em 2004, pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, que lhe garante um salário mínimo vitalício. Discutirei posteriormente esse assunto.

Figura 07 – Lúcia “rapando” um dos jarros que faz.  
Fonte: Francisca Mendes. Acervo Pessoal. 2005.

Do lado esquerdo, há a casa de Maria, de 61 anos, mãe de três filhos, dois casados e que não moram mais com a ela. Na sua casa vivem hoje apenas o caçula (que também trabalha na agricultura irrigada) e seu marido Edvan. Assim como a irmã Lúcia, Maria também fez uma pequena reforma na casa e hoje “trabalha” e estoca suas peças numa cozinha mais ampla. Cria galinhas, ovelhas e porcos soltos ao redor de casa, além de algumas cabeças de gado, que ficam aos cuidados de Edvan, marido de Maria, que, por ser portador de epilepsia, é impedido de conseguir um trabalho formal, ocupando seus dias na lida com os animais.

Raimunda, a filha mais nova de Zé Pequeno, tem 44 anos e mora um pouco mais distante, cerca de trezentos metros das irmãs e da mãe. Atrás das casas de Lúcia e Maria, fica a escola de ensino fundamental da localidade e como não há ruas, para se chegar à casa de Raimunda, é necessário dar a volta no colégio e pegar uma vereda conhecida como *corredor de Zé Barro*. Ela é casada com Nelson, conhecido por Nelsinho (que também trabalha na agricultura e é quem queima a louça feita pela mulher) e tem quatro filhos adolescentes, sendo um rapaz e três moças. As casas da família de Zé Pequeno são muito semelhantes, tanto externa, quanto internamente. Têm o mesmo formato, são pequenas, compostas por uma área, uma sala, dois quartos e uma cozinha, com um enorme quintal, que não é cercado, chamado, por todos que moram na zona rural, de *terreiro*. É lá onde fica o forno onde a louça é queimada, construído pelos seus maridos.

A semelhança também aparece na composição e disposição da mobília: na sala, um televisor colocado sobre uma pequena mesa; nos quartos, redes que estão sempre armadas e também são usadas como assento, malas dispostas aos pés da parede ou um pequeno guarda-roupa, onde, além das roupas, são guardados os documentos mais importantes e as fotos da família.

As redes e as malas dividem espaço com uma montanha de peças que já estão embaladas em jornais ou ainda esperando secar para serem queimadas. Se a peça ainda não estiver terminada, é coberta em sacos plásticos para não secar demais e impossibilitar o alisamento.



Figura 08 – As peças avermelhadas já estão queimadas, mas as de tom cinza escuro estão em processo de secagem. É possível ver ainda, na foto da esquerda, montes de barro cobertos com sacos plásticos para impedir o ressecamento. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2006.

Na cozinha, há uma geladeira, um fogão a lenha e um fogão a gás, não usado diariamente, por medida de economia, uma vez que o preço alto do botijão não permite a sua compra regularmente. No cotidiano, a comida é feita no fogão a lenha. Há também alguns utensílios de alumínio, baldes e bacias de plástico e algumas têm potes.

Nas casas de Maria e Raimunda, onde não há água encanada, o banheiro foi construído em anexo à cozinha, tendo um pequeno tanque em seu interior, com cerca de um metro e meio de comprimento e oitenta centímetros de altura, feito de cimento e tijolo, que armazena a água fria dentro de casa para o banho. Esse reservatório é comum na casa de quase todas as outras louceiras.

Conforme já mencionado, Pio faz os bonequinhos que o pai criava, Maria especializou-se nos jogos de feijoada, mas também produz panelas, cinzeiros triangulares ou redondos e abajures. Lúcia trabalha com perfeição nos

jarros de suco, nos jogos de café e Raimunda faz vasos, luminárias, cofres, petisqueiras, além de vários formatos de travessas (quadradas, redondas, em forma de folha) que servem de *enfeite* ou são vendidas para restaurantes da região usarem para servir feijoada, peixe ou aperitivos.



Figura 09 – Conjunto de travessas e fruteira em formato de maçã, peças de Raimunda.  
Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2006.

Essa família vende louça para a CEART em Fortaleza, *na porta* ou mais raramente, sob encomenda; desde 1992, os jogos de feijoada (introduzidos na época do Projeto Rondon) com 35 peças - que pode variar para a *feijoada jerimum* onde as panelas se tornam bojudas e com gomos - são vendidos para a CEART junto com os jarros, travessas, abajures e cinzeiros. A partir do trabalho feito por essa instituição, a produção foi “diversificada<sup>37</sup>” com a introdução de mais modelos. A renda obtida da louça é a principal fonte de sustento de todos.

A líder do grupo é Maria de Zé Pequeno, como é conhecida e gosta de ser chamada, que impede a associação de outras pessoas que não sejam da família ao trabalho, mesmo que essa abertura possibilitasse um aumento da produção. Por ser a mais velha, ela sempre acompanhou o pai à feira e, depois da

<sup>37</sup>“Diversificar o artesanato” cearense é uma expressão muito usada pela CEART para justificar a intervenção em diferentes tipologias e peças. Esse ponto será aprofundado em outro momento, nesta tese.

morte dele, ela assumiu a condição de detentora do saber artesanal familiar, transformando-se na guardiã da memória dos Pequenos. Ao incorporar o nome do pai ao seu, ela está trazendo à tona todo o respeito e notoriedade que ele adquiriu. A tradição familiar tem um peso especial na carreira de um artista do povo. Para Porto Alegre (1994), a figura do mestre e a do pai se confundem, ele é frequentemente citado com respeito e admiração, sendo comum também a repetição do nome completo do artista, revelando todo o orgulho que a família sente dele.

*Eu que ia pra feira com ele, eu era quem vivia mais ele, é tanto que num tem nem uma das menina daqui [referindo-se as irmãs] que saba [saiba] botar um pau no forno pra queimar a loiça nem sabe enfurnar a loiça. Ele tava queimando loiça eu me sentava mais ele, eu ia queimar loiça mais ele, enfurnar loiça mais ele, ele esquentava eu tava mais ele, ele se sentava eu me sentava junto dele, aí aprendi. Ensinei a Nelsim [cunhado, marido de Raimunda] a queimar, mas precisa eu ir lá enfurnar que ninguém sabe.  
(Maria Rodrigues, julho de 2008)*

Quando Maria “defende” a *arte* do grupo familiar, significa ainda que não é interessante dividir esse *status* com outras louceiras, o que pode atrair os clientes para si, haja vista que ela é uma herdeira legítima da *arte* de Zé Pequeno; ou seja, ela está ocupando um “capital social de relações e ligações” (Bourdieu, 2001). Ela não abre mão de trabalhar nesse sistema porque nele é ela quem “dá as ordens”. Quando recebe uma encomenda grande, como as que vêm da CEART, ela decide qual das irmãs vai fazer que tipo de peça. Também é ela quem negocia o preço, quem faz todo o contato com os compradores e só repassa para as outras as tarefas ou o dinheiro obtido. Nas palavras dela própria:

*Vem junto as encomendas, aí quando chega aqui eu é quem reparto. **Eu sou a chefe de repartir as coisa, aqui tudo quem divide é eu.** [...] Nem Raimunda, nem Lúcia, sabe qual é o barro bom pra loiça, só quem sabe é eu.  
(Maria Rodrigues, 55 anos, novembro/2002, grifos meus).*

*É o que o pessoal que encomenda mais, porque cada qual faz uma qualidade de coisa, quando vem pra encomendar*

*essas travessa, essas coisa aí, eu já digo: bote pra Raimunda, quando é jarro é tudo pra Lúcia.*  
(Maria Rodrigues, julho de 2008)

Ao se apresentar como a *chefe de repartir as coisa*, Maria mostra a sua posição diferenciada na hierarquia dos Pequenos e demonstra o seu poder sobre às irmãs. Entre uma pitada e outra do cachimbo, ela é a responsável pela escolha de quais peças vão ser feitas e por quem. Guarda uma memória que, embora tenha sido inicialmente legada de seu pai, atualmente adquire outros contornos, dados pelos outros membros da família, sob sua chefia e obediência. E esse lugar de “chefe” é reconhecido e respeitado pelas irmãs, quando estas revelam que não dominam todo o processo de feitura dos objetos, desde a modelagem até a queima ou reconhecem a louça feita por Maria como sendo “*mais bem feita*”.

*Quando o pai morreu passamo um tempo sem fazer porque ninguém sabia queimar, aí Maria depois aprendeu. [...] Eu não sei trabalhar bem feita que nem ela. Ela faz bem feita. [...] Eu vou com ela [Maria] pro barreiro, mas eu vou só buscar, vou só mais ela, porque eu não sei não...[qual é o barro bom]*  
(Raimunda Rodrigues, maio de 2007)

A coesão entre os filhos e genros de Zé Pequeno se dá principalmente pelo parentesco, com fronteiras bem definidas – mas não imutáveis - baseadas nos fortes laços familiares, preservados com suporte em uma produção artesanal coletiva organizada e defendida por Maria. É o que ocorre, por exemplo, na construção dos fornos, tarefa que compete aos homens. Como a casa de Raimunda fica distante do forno de Maria, ela passava por dificuldades para transportar a louça no momento de queimar. Então, o marido e o irmão se uniram e fizeram um forno para ela. Por sua vez, Maria ensinou o cunhado a queimar, mas ainda é chamada para *enfurnar*, ou seja, colocar a louça no forno, preservando, como compete a uma guardiã de um saber, a sua posição privilegiada de detentora dos “segredos” dessa prática artesanal.

*Porque pra levar essa loiça toda vida pra lá [para a casa de Maria] era o maior sacrifício, duas três carradas de carro de mão, pra levar e depois trazer. Aí Martin meu irmão disse, Raimunda vou levantar um forno lá para você, aí veio, ele e Nelsin levantaro.*

(Raimunda Rodrigues, maio de 2007)

*Antes de quatro hora eu chamo Maria que eu não sei enfurnar não, não sei botar a loiça no forno não.[...] É Nelsim que queima, Maria ensinou a ele, porque quem sabia era papai.*

(idem)



Figura 10 – O forno de Raimunda. Está coberto com sacos plásticos para que, em caso de chuva, não fique molhado e impeça a queima da louça. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2006.

Aqui é possível nos remeter às discussões feitas por Elias (2000), no seu estudo sobre disputas entre grupos que dividem o mesmo espaço, mas têm formas diferentes de agir, já que um grupo reivindica para si a pertença do lugar. Assim, quando se fecha e evoca o *status* alcançado pelo pai, a família de Zé Pequeno estar requerendo para si a “propriedade” do saber artesanal. No dizer de Elias (2000), é um grupo “estabelecido”, enquanto as outras famílias artesãs são vistas por eles como “outsiders”.

Vale ressaltar, porém, que o grupo ligado pelo parentesco pode apresentar outros desdobramentos e ampliar o alcance dos laços de



solidariedade, sem, necessariamente, serem estendidos a todos os membros da família. É o que ocorre entre Lúcia e Raimunda que, por ocuparem uma posição diferente da de Maria na hierarquia familiar, veem-se como equivalentes, o que as deixa mais à vontade para dividir problemas, tarefas domésticas e ajudar mutuamente os filhos de ambas.

*Toda demanzinha eu vou pra lá, encho o pote, encho o filto, dou uma ajudinha a ela. Sábado eu lavo minhas roupas, no domingo eu trago as lá de casa pra ajudar a Lúcia. Ela me ajuda é muito, aqui acolá quando ela recebe o dinheiro compra as coisas para as minha menina, dando as coisa as minha menina é mermo que dá a eu.*  
(Raimunda Rodrigues, maio de 2007)

*Ela me ajuda muito [Raimunda], quando eu viajo faz as coisa lá em casa, nós nunca brigamos, quando ela tem eu tenho, quando eu tenho ela tem, quando ela quer comprar uma coisa que não tem dinheiro, ela é mais difícil que eu, porque ela tem muito menino. Se chegar uma coisa lá em casa pra comprar, eu tiver dinheiro eu pago, quando eu não tem e ela tem, ela paga, é assim.*  
(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)

É preciso, então, estar atento às categorias da diferenciação interna que existem em determinado grupo, conforme lembra Lopes (1978) em seu estudo sobre o trabalho dos operários de engenhos de açúcar em Pernambuco. O fato de as louceiras realizarem o mesmo tipo de trabalho ou *arte*, conforme elas denominam, não garante coesão nem sentimento de pertença a uma coletividade. Discorrerei sobre isso nos próximos itens.

### **1.3. A FILIAÇÃO DOS BRAÚNA**

Embora Zé Pequeno tenha se tornado, principalmente a partir dos anos de 1980, o artesão mais conhecido fora do Córrego de Areia, o universo do barro, no local, também é constituído por outros artistas e os Braúna também têm seus descendentes. Segundo alguns dos moradores mais antigos da localidade, foram

os antepassados dessa família que iniciaram a produção de louça, mais precisamente, com Chico de Mercê, avô das artesãs que ainda se ocupam do artesanato. Na verdade, a origem das famílias é uma só, pois João Braúna Sobrinho, conhecido como João Mercê, pai delas, que faleceu no início dos anos 1990, era tio de Zé Pequeno. Dona Nilce e João Braúna faziam cerâmica, atividade que aliada ao cultivo de milho, feijão e algodão, servia de sustento para os onze filhos que tiveram. Desses, apenas três dedicaram-se exclusivamente ao trabalho artesanal: Veranilde, Ercília e Avelanda, mas outras filhas foram iniciadas.

*Nove mulher e dois homem. Só nós três que faz, tinha uma irmã minha que sabia, casou e deixou de fazer, a mais velha, só fazia quando era solteira.*  
(Ercília Braúna, julho de 2008)

A família Braúna tem melhores condições financeiras do que a família de Zé Pequeno. De modo geral, tem casas maiores, têm um lugar para armazenar a louça já queimada, e possui bens materiais de maior valor como motocicletas e antenas parabólicas.

À medida que foram casando, os filhos foram ganhando pedaços de chão e hoje moram praticamente todos juntos, numa espécie de sítio, com cerca de meio hectare, rodeado de limoeiros, goiabeiras, cajueiros, onde nenhuma casa é cercada, cada uma tem seu galinheiro e a água é retirada de um poço comum. Alguns criam porcos. Também há plantas ornamentais, que dão muitas flores e aliadas às árvores frutíferas, formam sombras muito agradáveis, que amenizam a sensação de calor.

Para se chegar até lá, é necessário dobrar à direita num beco estreito chamado de *corredor*, logo após o Módulo Esportivo Dulce de Almeida Maia, prédio comunitário que fica na estrada principal, usado para a prática de esportes e reuniões, referência para quem é de fora se orientar no lugar. Hoje, aos 74 anos, dona Nilce, a matriarca, conta que abandonou a *arte* em decorrência do cansaço e da dor nas costas, mas relembra que aprendeu a fazer louça com a avó, aos sete anos, e quando casou ensinou ao marido e depois às filhas. A casa onde mora e o

forno ainda são herança do esposo, e continua preservado como se fosse uma homenagem.

*Foi, papai era chamado de João Mercê, que era da família que fazia louça. Mamãe já sabia quando casou com ele, a mãe dela fazia*  
(Ercília Braúna, julho de 2008)

Avelanda tem 51 anos, é a mais velha das três irmãs louceiras e mora na primeira casa do “sítio” dos Braúnas. Casou-se duas vezes<sup>38</sup> e tem um filho adulto e uma filha adolescente. É especialista em fazer grandes jarros ornamentais, às vezes vazados, além de fazer também gamelas e travessas. Sua casa tem um alpendre na frente, dois quartos, uma sala, uma cozinha e um grande quintal de uso comum. A mobília é composta por itens como camas, sofás, geladeira, televisor e fogão a gás. É engajada em movimentos comunitários como clube de mãos e associações esportivas, o que lhe preenche parte do dia com reuniões, para as quais ela se desloca em sua motocicleta de cem cilindradas.

Já Ercília, 45 anos, a mais nova das três irmãs e quinta da família, mora na segunda casa, seguindo a ordem do *corredor*, vizinha de Avelanda. Tem uma filha de doze anos e seu marido alterna a agricultura com a profissão de mototaxista em Limoeiro do Norte. A casa dela segue mais ou menos os padrões das outras irmãs: também tem um pequeno alpendre na frente, dois quartos, cozinha, banheiro, sala de estar e os objetos que compõem a mobília são quase os mesmos, com exceção da antena parabólica que esta possui. Prefere “mexer” no barro à tarde, depois de *cuidar das coisa de casa*, tarefa esta realizada durante o período da manhã. Sua especialidade é a manufatura de cinzeiros em forma de triângulos ou animais (pato, coruja) e mealheiros, chamados por elas de *coisa miúda*.

---

<sup>38</sup> Avelanda ficou viúva no primeiro casamento e no segundo casou-se com um irmão de Toinha, louceira que será descrita no próximo item. Essa informação é importante para que possamos entender os níveis de parentesco no local.

Enquanto Avelanda e Ercília são consideravelmente detalhistas, Veranilde, a outra irmã artesã, está mais preocupada, de acordo com a fala das duas primeiras, com a quantidade do que com a qualidade. Ao contrário das outras, Veranilde, que também está no segundo casamento<sup>39</sup> e já tem, até netos, costuma fazer louça de manhã cedo, antes de começar os afazeres domésticos. Também é ela que vai para a feira da cidade, aos sábados, junto com seu tio Raimundinho (que vende as peças dele), vender a produção de sua família. Sua casa se assemelha à das irmãs. A queima da louça de toda a família Braúna é realizada pelo marido dela, De Assis.



Figura 11 – Avelanda Braúna fazendo o acabamento em uma de suas peças. Fonte: Francisca Mendes. Acervo Pessoal. 2007.

Além da venda na feira de Limoeiro do Norte elas também recebem encomendas individuais, além de vender para a CEART. Seus produtos mais conhecidos são os cofres, mealheiros em formato de bichos como coruja, pombinha, porquinho e pata, além dos cinzeiros triangulares e em forma de sapato, feitos por Ercília. As peças são levadas numa pequena carroça, puxada

---

<sup>39</sup> Veranilde casou-se a primeira vez com um irmão de Toinha, ficando então dois irmãos, casados com duas irmãs. Avelanda e Veranilde são cunhadas de Toinha e Mundinha.

por uma motocicleta, que tanto pode ser pilotada pelo marido de Veranilde como pelo de Ercília.

Esse grupo é mais aberto, tanto aos visitantes como às sugestões de desenho para suas peças, diferenciando-se da família de Zé Pequeno. Também parecem não defender sua tradição de forma tão ávida quanto Maria. Isso não quer dizer, porém, que elas também não respeitem o saber herdado do pai, João Mercê, que, assim como Zé Pequeno ensinou os filhos a moldar o barro. Elas se referem a ele com grande admiração e respeito<sup>40</sup>, além de verbalizar uma memória do tempo em que ele era quem queimava a produção de toda a família, gerando dificuldades para as filhas, após a sua morte.

*porque quem queimava a louça era pai, aí depois que pai morreu, depois que pai morreu é uma dificuldade medonha pra queimar num tinha quem queimasse, aí o marido de Veranilde começou a queimar*  
(Avelanda Braúna, julho de 2008)

Como ocorre também com as outras louceiras do Córrego de Areia, a produção é feita de forma individual, mas reunida na hora da *queima* da louça. Além de estarem presas aos laços de parentesco e de compartilharem relações de vizinhança, no entanto, se aproximam pela forma de escoamento da produção, uma vez que mesmo vendendo sob encomenda para a CEART ou para algum comprador avulso, as irmãs Braúna jamais abandonaram o lugar na feira semanal da cidade de Limoeiro do Norte, deixado pela sua mãe. Elas se revezam tanto no transporte da louça quanto na venda, que, apesar de ser encabeçada por Veranilde, sempre tem uma das irmãs ou Dona Nilce por perto, revelando que a colaboração mútua, assim como o parentesco que rege a família de Zé Pequeno, são os elos que concedem coesão a essas louceiras.

#### **1.4. VÍNCULOS SOCIAIS DIVERSOS**

---

<sup>40</sup> No terceiro capítulo, discutirei a transmissão do saber artesanal por meio da iniciação dos jovens na feitura das peças de barro.

Há ainda outras louceiras que vendem peças na feira semanal de Limoeiro do Norte (Raimunda Ribeiro, Terezinha Rodrigues, que é esposa de Raimundinho, tio materno das irmãs Braúna) e na cidade vizinha de Tabuleiro do Norte (Antônia Ribeiro, Maria de Cilina) a 12 km; ou então, vendem para atravessadores, que as revendem em Morada Nova, a 38 km (Maria de Dedé e Zé de Chagas). Na maioria dessas casas, o dinheiro que vem da louça é a única renda familiar, pois têm os maridos doentes ou são separadas/viúvas e por isso são responsáveis pelo sustento da família. Fazem potes, quartinhas, alguidares, filtros, chaminés, panelas e também gamelas, usadas para dar água aos animais domésticos ou de pequeno porte (galinhas, gatos, cachorros, carneiros).

Raimunda Ribeiro da Silva tem 60 anos e, assim como quase todas as outras louceiras, também aprendeu a fazer louça com sua mãe. É casada e tem oito filhos adultos, sendo que alguns deles, já casados, moram nas proximidades da sua casa. De todas as louceiras, essa é a que mora mais perto da *lagoa do barro*, por isso é comum vê-la com maior frequência no *barreiro*. Ao contrário das outras, que tentam levar a maior quantidade de barro passível de ser estocado, em casa, ela prefere retirá-lo da parte mais molhada da *lagoa*, já que assim não precisa ficar molhando e esperando o barro hidratar para começar a modelagem. Em razão da proximidade com o local da matéria-prima, o marido dela também retira de lá a sua principal fonte de renda, aproveitando o barro para a atividade da olaria. Essa profissão é chamada de *batedor de tijolo*, mas ela esclarece, assim como as outras louceiras, que o barro usado para os tijolos e telhas não é o mesmo, diz que *é bem encostadinho, dois metros dum pro outro, mas o nosso é melhor*, demonstrando os vários usos e classificações que o barro pode adquirir, de acordo com o fim.

Mundinha, como é conhecida, trabalha apenas com peças grandes - potes, quartinhas e alguidares - e vende louça há quarenta anos, na feira de Limoeiro do Norte, aos sábados ou *caso apareça alguma encomenda, assim, em casa*. Sua casa fica na estrada principal, quase em frente à capela comunitária de Nossa Senhora de Guadalupe, sendo possível dizer que suas condições materiais

de vida são semelhantes às da família de Zé Pequeno. Três das suas filhas foram iniciadas na *arte* com o barro, mas só ajudam a mãe na produção das peças, esporadicamente.

Antônia Ribeiro Barros, 46 anos, conhecida por Toinha, é irmã de Mundinha e também vende louça na feira, só que em Tabuleiro do Norte. Tem três filhos adultos, um homem e duas mulheres, das quais apenas uma é solteira e mora com ela. A família dessa louceira se diferencia das outras em alguns aspectos. Moram na estrada principal um pouco depois da capela, do lado direito, numa casa com várias plantas, dois cachorros e um gato. A camioneta dos anos 1970, do seu marido Nonato, conhecido como Macgyver<sup>41</sup>, usada para transportar as peças de barro até a feira de Tabuleiro do Norte, todos os sábados, está sempre estacionada na área do lado direito da casa. Também é nela que a lenha para a queima da louça é transportada. Para pequenos deslocamentos, a família usa a motocicleta de Nonato, que, entre uma invenção e outra, trabalha de moto-táxi em Limoeiro do Norte, mas também toca acordeom e tem conhecimentos ligados à eletrônica, o que lhe permite consertar rádios, televisores, geladeiras e ventiladores da vizinhança.

Em meio aos rádios, televisores, relógios, liquidificadores e ferros de passar que esperam para serem consertados estão dispostos os móveis da família. Algumas cadeiras, uma mesa, geladeira, rádio, televisor, duas camas e algumas redes, colocados entre a sala e dois pequenos quartos. O maior cômodo da casa é a cozinha, onde os montes de barro prestes a ser amassados, modelados ou as peças já queimadas dividem espaço com uma mesa. É o lugar onde Toinha trabalha.

---

<sup>41</sup> Esse apelido faz referência ao personagem do seriado estadunidense *Profissão Perigo*, que fez muito sucesso na rede Globo nos anos de 1980. Nonato se assemelha a Macgyver por gostar de invenções, já tendo feito, entre outras coisas, uma bateria de lata para próprio filho tocar, uma sanfona e várias armas de fogo.



Figura 12 – Toinha modelando um “alguidar fundo” (à esquerda). À direita, peças já modeladas esperam pela queima, junto com outras, apenas “começadas” e o barro, que estão cobertos para não secar demais. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2006.

O convívio com o ofício da mãe e o ecletismo do pai criou no filho Arnaldo o gosto pelo artesanato. Quando comecei a ir ao Córrego de Areia, em 1998, ele fazia carros de madeira, os quais tinham muita aceitação e recebiam elogios. Eram vendidos também na feira (assim como a louça da mãe) e compunham o universo das brincadeiras infantis masculinas. Hoje ele é casado e tem um filho, trabalha numa empresa de beneficiamento de cal, mas ainda mora perto da casa dos pais e, nas horas vagas, faz uma infinidade de objetos de madeira, dentre os quais enfeites para quartos de bebês, luminárias e portachaves.

A produção artesanal de louça também é feita por Terezinha Rodrigues, cuja especialidade é fazer filtros, potes, quartinhas e alguidares, levados à feira por seu marido, Raimundo dos Santos, conhecido como Raimundinho, que é tio materno das louceiras da família Braúna, conforme citado. Ele é quem queima a louça feita pela esposa e pelas sobrinhas, pois estas dizem que *é uma luta muito grande, muita quentura*, o que representa menos esforço físico para um homem do que para elas<sup>42</sup>. Essa família mora na estrada principal, ao lado da pracinha do

<sup>42</sup> Posteriormente, discutirei a questão de gênero no Córrego de Areia.



Córrego de Areia. Vizinho a sua casa há um pequeno cômodo de taipa onde o trabalho artesanal é feito e armazenado, separado da unidade doméstica. Tem três filhos adultos, sendo que uma filha, genro e neta moram com ela. Os filhos não “mexem com barro”, a neta é a única a se interessar e às vezes “brinca” com o barro, já que ainda é criança.

Eunice Freitas Ribeiro, conhecida por Maria de Dedé, 55 anos, também compõe a rede de louceiras que o barro criou. A louça feita por ela (potes, alguidares, panelas e quartinhas) é comprada por um atravessador para ser revendida no município de Morada Nova, distante 38km de Limoeiro do Norte. A casa de Maria de Dedé está localizada no mesmo *corredor* das casas da família de Zé Pequeno, sendo a última do estreito beco. Suas condições materiais de vida estão entre as mais precárias do lugar, pois tem oito filhos, alguns adultos já saíram de casa, mas outros trouxeram os netos e a única fonte de renda que tem é o trabalho com o barro, uma vez que o marido (irmão de Toinha e Mundinha) é doente e não pode trabalhar.

A mãe de dela veio da cidade litorânea de Cascavel para o Córrego de Areia, onde casou e constituiu família. Em Cascavel, fazia bordados e quando se casou, aprendeu com a sogra a fazer louça, ofício no qual iniciou todos os filhos, tanto homens quanto mulheres<sup>43</sup>. Por isso seu irmão, conhecido como Zé de Chagas, é o único homem que ainda faz louça, dominando todas as etapas da feitura. Maria de Dedé foi algumas vezes vender louça na feira de Limoeiro do Norte, quando era jovem, mas depois do casamento vieram muitos filhos, o que a impossibilitou de se ausentar de casa e a levou a realizar as vendas no próprio domicílio, inclusive sob encomenda.

Durante o inverno, complementa o orçamento apanhando feijão nos grandes plantios locais, interrompendo temporariamente o trabalho com o barro. Ela também produz em parceria com Maria Acelina de Jesus, conhecida como Maria de Cilina, louceira vizinha, que, aos 74 anos, ainda leva a produção das

---

<sup>43</sup> Convém ressaltar que o município de Cascavel, situado no litoral leste do Ceará, tem uma das mais variadas produções artesanais de barro do Estado, além de se destacar também em outras tipologias, como a renda. Portanto, o universo artesanal do barro não era algo estranho a essa mulher, que mesmo ser modelá-lo antes, deve ter tido contato com ele através dos objetos que são feitos e expostos em muitos locais na cidade.

duas (dela e de Maria de Dedé) para vender na feira de Tabuleiro do Norte, assim como Toinha. Apesar de não fazer a parte mais cansativa do trabalho - que é retirar e amassar o barro, realizada por Maria de Dedé, e pagar um sobrinho para levar as peças até a feira - ainda modela, semanalmente, parte do que leva para vender na feira: potes, quartinha, alguidares, filtros e chaminés. A queima também fica sob a responsabilidade de Maria de Dedé, que, em contrapartida, tem suas peças levadas à feira pela vizinha.

*Ela faz assim, ela faz a dela e eu faço a minha aí depois nós junta tudo para queimar. Aí eu levo a loiça dela pra feira pra vender.*

(Maria Acelina de Jesus, maio e 2007)



Figura 13 – “Maria de Cilina”, como é conhecida no lugar, “rapando” um pote. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2006.

Todas essas mulheres descritas compõem um outro tipo de relação social, que difere daquela encontrada entre as famílias Braúna e de Zé Pequeno, guiada principalmente pelos laços de parentesco, o que nos faz perceber que não há homogeneidade entre as louceiras. Aquelas que não têm seus objetos consumidos pelos circuitos turísticos parecem viver em outro mundo, afastadas de quem produz a louça *de modelo*, como chamam, e tem outros mercados para

escoar sua produção. Essas, que fazem objetos com fins não meramente ornamentais, não constituem grupo e se diferenciam das louceiras das famílias Braúna e Zé Pequeno tanto com relação ao mercado – por não venderem para o CEART e irem à feira – como no que diz respeito ao tipo de peça produzida. Portanto, enquanto as famílias Braúna e Pequeno pautam sua coesão interna pelos laços consanguíneos, as outras louceiras se aproximam pelas relações de vizinhança e sociabilidade, além de irem à feira e produzirem um tipo semelhante de louça.

### **1.5. CONFLITOS E RECIPROCIDADES**

Conforme já exposto, o espaço social não é homogêneo, pois é permeado das disputas que ocasionam o conflito, parte integrante de muitas relações sociais. No Córrego de Areia, as famílias Braúna e Pequeno protagonizam embates constantes. Elas moram em lados opostos, mas a distância física não garante a “harmonia”. A luta para saber quem faz a “melhor” louça é facilmente percebida entre elas. A disputa maior ocorre entre esses dois grupos porque eles são “os iguais”, ou seja, mesmo possuindo diferentes estilos, fazem objetos de adorno e vendem para o mesmo lugar – a CEART, em Fortaleza. Como as outras louceiras anteriormente mencionadas não escoam sua produção para essa Entidade, não se apresentam como concorrentes.

De acordo com as informações obtidas tanto na CEART como das próprias louceiras, por volta de 1992, a família de Zé Pequeno era a única da comunidade que escoava sua produção para longe das fronteiras da feira semanal da cidade, em razão da delicadeza e do acabamento da sua louça. Teria sido “descoberta” numa das diversas viagens que os técnicos realizam pelo Estado à procura de tipologias artesanais. Portanto, essa família se diferenciava com

relação às outras do Córrego de Areia, porque ela possuía peças compradas, expostas e vendidas na Central de Artesanato.

*Já vendia antes, só vendia eu. Aí depois que houve esse bolsão aí, que juntaro as pessoa, foi o tempo que começou a comprar as vasilha lá da casa de Nilsa [Nilce, matriarca da família Braúna] começou a comprar de Raimunda minha irmã, mas antes só comprava a mim.*  
(Maria Rodrigues, julho de 2008)

O “bolsão” a que Maria se refere foi a criação de um programa emergencial por parte do então Governo do Estado do Ceará, no final dos anos 1980 e início dos 1990, que oferecia meio salário mínimo (na época em torno de R\$ 60,00) às louceiras como pagamento pelo seu trabalho. Elas foram divididas em turmas, de acordo com as distâncias físicas e deveriam fazer as peças na casa apenas de uma, que funcionava como uma espécie de coordenadora. As peças por elas produzidas passavam por uma seleção e as “melhores”, ou seja, aquelas que se aproximavam das exigências da CEART, eram levadas para Fortaleza e vendidas nessa instituição. Toinha liderou uma das equipes de louceira e sua filha, Carminha, relembra como se dava o trabalho no cotidiano:

*Era pra ser cada um fazer o seu, só que mãe era a única que sabia, as outras só começavam e mãe alisava, rapava, fazia tudo. Era jarro era quartinha, só não tinha pote, veio uma mulher pra cá da Ceart, pra nós fazer. Era muita turma, quase toda casa tinha, era de 8 até 11 horas.*  
(Carminha, maio de 2007)

Lúcia também se lembra de como ocorria o trabalho na frente de emergência, bem como de que ela atendia aos homens e mulheres do Córrego de Areia. Ressalta, ainda, que foi a partir daqui que a família Braúna começou também a ter suas peças absorvidas pelas CEART, mercado que até então era de exclusividade das filhas de Zé Pequeno:

*Aí o pessoal da casa de Nilsa [Nilce, mãe das irmãs Braúna] não vendia pra Ceart, tava com bem sete ou oito ano que trabaiava pra Ceart só eu e Maria, aí foi na época da seca (acha que foi em 88) que veio uma lista da prefeitura pra gente fazer um bolsão da seca, pros homem arrancar pau, brocar cercado, fazer coisa e uma lista pras loiceira trabalhar também, pra ganhar mei salário. Aí cada qual fazer uma turma, era nós e as menina de Nilsa, cada qual teve uma turma. Mundinha teve outra turma pra casa dela, aí deu umas quarenta pessoa. Aí essa loiça que a gente fazia, a gente ganhava meio salário do governo, no bolsão. Aí essas peças que a gente fazia queimava, aí a Ceart levava pra vender lá, aí trazia o dinheiro pra gente também. Aí foi assim que as menina de Nilsa começaram a levar as peça dela pra lá, mas elas não vendiam pra lá não.*  
(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)

A função da CEART era fazer o acompanhamento e levar os desenhos das peças a serem feitas, com o objetivo de que a produção fosse “diversificada”<sup>44</sup>. Em 1991, entretanto, a CEART passou a comprar também algumas peças da família Braúna, interesse que surgiu, de acordo com a instituição em virtude das “miniaturas inovadoras” e da diversidade de peças que se destacaram durante o “bolsão”, levando esse outro grupo a fazer parte também de tão “valioso” mercado. O principal motivo gerador dessa disputa é a vantagem financeira que esse tipo de venda traz para as louceiras, uma vez que uma grande variedade de peças é encomendada e o pagamento é feito todo de uma vez, depois da entrega, sem haver regime de consignação<sup>45</sup>. Em decorrência da licitação por parte do Governo Estadual, algumas vezes o dinheiro demora até um ou dois meses para chegar, fato do qual elas se queixam frequentemente, mas é algo com que elas podem contar como certo.

Diferentemente das outras famílias artesãs do local, nessas, os irmãos moram lado a lado e a queima da louça é feita num forno comum. Há uma grande preocupação, principalmente partindo da Maria de Zé Pequeno, para que uma família não faça objetos que já são *a marca* da outra. Como os fornos ficam a céu aberto e os quintais não são cercados, sendo usados muitas vezes como atalhos

<sup>44</sup> Discutirei a atuação da CEART no Córrego de Areia no quarto capítulo.

<sup>45</sup> Nesse tipo de negociação, o produtor espera que suas peças sejam vendidas, por quem as encomendou, para depois receber o dinheiro.

durante os deslocamentos, a queima da louça ocorre publicamente, o que leva algumas louceiras a dizer que Maria de Zé Pequeno *esconde os modelo*, ou seja, cobre suas peças antes e depois de queimá-las para que nenhuma outra louceira veja e possa, porventura, vir a copiá-las.

Ao preservar a "assinatura" e originalidade do seu estilo, Maria de Zé Pequeno ressalta a singularidade do trabalho do seu grupo familiar, pautado e guiado pela memória do pai. As condições financeiras inferiores às das irmãs Braúna não são empecilho para que Maria e seus irmãos "se achem melhor" do que as outras louceiras, pois eles ocupam um lugar diferenciado perante os outros porque estão fundamentados no poder simbólico da família, fundamentado pelo "nome" que fora construído ao longo dos anos. Por isso, não faltam julgamentos a respeito das peças feitas principalmente pelas suas principais concorrentes, as louceiras da família Braúna:

*A loiça da casa de Nilsa [Nilce] é muito grossa, não é mal feita que eu não vou dizer que é mal feita, mas é grossa, é muito pesada, agora a de Raimunda minha irmã é fina como um papelim [papelinho, usado para fazer cigarro caseiro, onde o fumo é enrolado]*

(Maria Rodrigues, novembro de 2006)

Por outro lado, as irmãs Braúna exaltam as suas "invenções", ou seja, a originalidade de tipos e diversidade de peças, que as fez atingir não só a CEART, como também outros mercados, representados principalmente pelas elegantes senhoras limoeirenses que compram seus grandes vasos de decoração ou seus cofres em forma de animais.

*O pessoal começou a trazer assim modelo pra gente fazer e a gente foi fazendo, fazendo, ia tentando quando não sabia fazer e nós inventa também, inventa muito modelo, Veranilde é quem mais inventa, tanto ela muito inventa como o modelo que você truxer ela faz. [...] essas miúdas de Ercília, muito jarro meu que eu faço com uma asa, num prato, vem é muita mulher de Doutor aqui comprar.*

(Avelanda Braúna, julho de 2008)

Ao mesmo tempo em que acusam Maria de Zé Pequeno de “esconder os modelos”, as louceiras da família Braúna lançam mão de suas estratégias para conseguir o melhor barro e, conseqüentemente, “esconder” das outras louceiras o fato de que encontraram um bom lugar na *lagoa*. A boa qualidade da matéria-prima influenciará no resultado final das peças, uma vez que, se o barro for “bom”, o esforço empreendido para amassá-lo e lhe dar forma será menor, o que possibilita um rendimento maior na produção.

*Maria tava cavando lá, eu esperando que Maria saísse pra ver se eu cavava um punhadim [de barro], mas aí ela demorou, o sol esquentando, eu digo não, não vou mais esperar não, fui pra outro lá e tirei.*  
(Avelanda Braúna, julho de 2008)

Quando uma louceira – seja ela de qual família for - diz fazer a melhor louça, cria peças novas ou enumera os lugares que absorvem seus objetos, ela está manifestando mediante a fala, uma competição interna que credencia o seu trabalho artesanal e lhe dá a possibilidade de expandir seus domínios. Do mesmo modo, quando a *marca* de cada família é identificada, tanto pelas louceiras quanto pelos *de fora*, estão sendo reforçadas a coesão interna e a singularidade dos diferentes “grupos” de artesãos.

Logo, os conflitos internos foram intensificados com a entrada da CEART no local, que situa a família Braúna também em visibilidade, coisa que antes só acontecia com os Pequenos. Estes, por sua vez, sentem-se “donos” do saber artesanal em razão do “sucesso” alcançado pelas obras de Zé Pequeno, que foi sucedido pelas filhas e já haviam conquistado o reconhecimento que transpôs o Córrego de Areia, com a atuação do Projeto Rondon, já mencionada. Tais embates foram exacerbados ainda mais depois que Lúcia Pequena foi eleita Mestre da Cultura Popular Tradicional, pelo Governo do Estado, em 2004.<sup>46</sup>

Tanto a CEART como o título de Mestre potencializaram um conflito antigo que, por meio das intervenções externas vem à tona e se torna mais visível.

---

<sup>46</sup> Essa lei e suas implicações no cotidiano das louceiras serão discutidas posteriormente.

Paradoxalmente, o mesmo mercado que cria disputas também enseja aproximação, interdependência. Como são somente essas duas famílias são as únicas a fazer e a vender louça para a CEART, estão sempre em contato, seja para saber se houve algum contato, se marcaram data para irem buscar as encomendas ou até para receber o pagamento, que já chegou a ser feito no mesmo cheque, no nome de Ercília Braúna, que se deslocou até o banco para retirar o dinheiro e depois dividi-lo com todas as louceiras.

Portanto, as fronteiras do “eu” e do “nós” entre Braúnas e Pequenos são constantemente alteradas. Ao mesmo tempo em que o parentesco fornece o sentimento de pertença a uma determinada família, possibilita também a negação ao outro grupo, sem que a origem comum venha à tona:

*O pai dele, as tias tudim fazia, o pessoal das Mercê, foi elas que começaram. O marido de Nilsa era primo legítimo do meu pai. O pai dele era irmão do meu avô. O meu avô era Zé Mercê e o avô das meninas de Nilsa [matriarca da família Braúna] era Chico Mercê. Era tudo uma família só.*  
(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)

No tocante às outras louceiras que não pertencem a essas duas famílias, é possível dizer que elas estão à margem desse conflito, o que não significa dizer que não haja outros. Embora não se denominem nem se reconheçam como grupo, partilham interesses e se aproximam à medida que vendem nas feiras ou produzem o mesmo tipo de louça, com finalidades utilitárias, que não é absorvida pelo mercado turístico.

Movidas pelo parentesco (são cunhadas) e pelas relações de reciprocidade desde o compadrio e a vizinhança, Maria de Dedé e Toinha queimam a louça juntas, ação que Maria de Dedé, por sua vez, também o faz com a vizinha Maria de Cilina, que leva suas peças para vender na feira de Tabuleiro do Norte e com o irmão Zé de Chagas.

Já Mundinha e Dona Terezinha apresentam uma produção de forma isolada, individual, aparentemente distante, mas que se aproxima na hora de vender, já que as duas vendem na feira de Limoeiro do Norte, há mais de



quarenta anos, assim como as irmãs Braúnas. Raimundinho, marido de Dona Terezinha, é quem queima a louça delas, de quem é tio, conforme já mencionado, revelando que, nesse caso, tanto o parentesco como a afinidade com o mesmo tipo de louça e de mercado são os responsáveis pela aproximação das louceiras. É importante atentar para o fato de que a sociabilidade desenvolvida por Mundinha não é pautada no parentesco, uma vez que ela não estabelece aproximações com a sua irmã Toinha nem com as cunhadas Maria de Dedé e Avelanda e Veranilde.

Não é demais ressaltar que as fronteiras das ações sociais estabelecidas entre essas mulheres são móveis. As relações de parentesco, compadrio, vizinhança e mercadológicas formam uma rede de interação que ora as mantém coesas, ora as afasta, deixando claro que as proximidades e distanciamentos não ocorrem de forma homogênea, gratuita ou unilateral.

Diferentemente de qualquer espontaneidade que possam aparentar, os sentimentos e emoções estão organizados segundo algumas regras, que revelam sentidos e significados, direcionados para o outro, inscritos por meio do corpo em gestos, posturas ou expressões faciais. A ação simbólica a que se refere Mauss (2003) diz respeito às manifestações afetivas de cada agente social, que as produz com determinada individualidade, porém ela só se torna possível mediante a partilha, o vínculo social e o reconhecimento mútuo, conforme as ações executadas pelas louceiras.

O homem é um ser que ritualiza uma série de atos no mundo em que vive. E os ritos assumem importância particular na sociedade, na medida em que sua dimensão simbólica e eficaz atribui sentidos aos atos compartilhados, ordena, marca rupturas e descontinuidades, mistura o tempo individual e o tempo coletivo. Para DaMatta (1997) “os ritos fazem coisas, dizem coisas, revelam coisas, escondem coisas, provocam coisas, armazenam coisas (...) os ritos seriam momentos especiais construídos pela sociedade”. E um desses momentos rituais está nas festas. Nelas, assim como nas cerimônias religiosas analisadas por Durkheim (1996), são produzidos estados de efervescência coletiva que aproximam os indivíduos e reavivam os sentimentos de todo o grupo. A seguir,

analisarei um casamento ocorrido no Córrego de Areia, por entendê-lo como um lugar privilegiado para se observar como se desenrolam as ações sociais entre as louceiras.

O ritual aconteceu no dia 04 de outubro de 2008 e a noiva era Maria Carmelita Ribeiro Barros, conhecida como Carminha, filha da louceira Antônia Ribeiro Barros, já mencionada. Quando fui convidada para esse momento, tinha a expectativa de que encontraria as louceiras, senão todas, mas pelo menos parte delas e poderia observá-las e interagir em um momento inédito que eu ainda não havia vivenciado, durante esses quase doze anos de pesquisa.

Logo na chegada, por volta das 20h e 30 minutos, Carminha me perguntou se eu havia levado a minha máquina fotográfica e como a resposta foi afirmativa, me transformei na fotógrafa “oficial” da festa<sup>47</sup>. Entre um clique e outro, vieram parentes do noivo, da noiva, amigos de ambos, amigos dos amigos, vizinhos, enfim. A exemplo de Zaluar (1985), essas fotografias deixavam clara minha posição de poder diante, não só dos noivos, mas também de todas as pessoas que estavam ali. Elas diziam que não era um deles, não moro na zona rural, não faço louça, não gosto de ouvir forró, não bebo, moro em Fortaleza e possuo uma câmera fotográfica digital, bem-símbolo denunciador da minha situação social naquele momento.

Como uma relação entre pesquisador e pesquisados é sempre pautada num “dar e receber”, para mim era chegada a hora de retribuir, a essa família, com as fotos, os dias em que me hospedei lá, a paciência com a qual Toinha tentou me ensinar – esforço totalmente em vão – a fazer louça ou respondeu as minhas intermináveis perguntas, enquanto íamos às serrarias buscar lenha, ao *cercado* buscar manga ou presenciava a queima da louça.

Depois que os noivos partiram o bolo e eu tirei todas as fotos que julgava conveniente, somadas às que me pediram para tirar, os convidados começaram a se retirar e como eu agora estava mais “desocupada” vi Maria de Dedé (também mencionada no item 1.4), comadre e cunhada e Toinha, tia da

---

<sup>47</sup> As fotos da cerimônia religiosa foram feitas por um fotógrafo contratado junto com o aluguel do vestido de noiva. O “pacote” não incluía a ida até o Córrego de Areia para fotografar a recepção.

noiva Carminha, a única louceira que foi convidada para esse momento tão especial, de celebração e festa.

Mas por que as outras louceiras não participaram desse momento festivo? Quais fatores impedem a presença delas? Por que não são bem-vindas? A minha resposta encontra fundamento nos agrupamentos já descritos e vai mais além. Com relação ao parentesco, que teoricamente seria um motivo para chamar as pessoas para o casamento, convém esclarecer que Toinha não fala com a sua irmã, Mundinha, por conta de alguns desentendimentos envolvendo outros irmãos das duas, portanto não haveria razão para ela ser bem-vinda à festa. Os casamentos das irmãs Braúnas, Veranilde e Avelanda, com os irmãos de Toinha foram desfeitos, fato que ocasionou a quebra dos laços de proximidade que nunca foram tão fortes; além de morarem em lados opostos da localidade, o que contribui para o distanciamento cotidiano, tanto físico quando simbólico, pelas diversas razões já explicitadas.

No que tange à família Pequeno, apesar de morar bem perto, também não compartilha mercados, valores ou consaguinidade com Toinha e por isso não haveria razão para ser convidada. Essa situação também se aplica a Raimundinho e a D. Terezinha e a Zé de Chagas, sendo que Maria de Cilina, não foi convidada porque elas não têm uma relação “amigável”, apesar de as duas venderem na feira de Tabuleiro do Norte. A única louceira presente nesse momento de ruptura com o cotidiano foi Maria de Dedé, revelando o apreço que há entre as duas, que queimam a louça juntas, se tratam por comadres e se ajudam em diversos outros fins (lavam roupa, presenteiam com comida ou emprestam dinheiro).

Portanto, apesar de serem conhecidas, dentro e fora do Córrego de Areia, como “as louceiras”, essas mulheres não podem ser pensadas como uma categoria só, que denote unidade, pois têm histórias de vida, visões de mundo e interesses diversos, que as impedem de estabelecer identidade única. A observação no cotidiano, a análise de rituais como o casamento e as falas, revelaram que diferentes identidades, guiadas pelas redes de sociabilidade descritas anteriormente, orientam a ação social diária das louceiras.

## **2. ARTESANATO: TEORIA E PRÁTICA**

“Apois bote duas encangada aí no fundo do pote, que eu vorto mais tarde...”

(Karolina com k – Luiz Gonzaga)

Na contemporaneidade, os objetos artesanais desempenham um papel social e econômico, pois se definem como expressão de uma cultura, ao mesmo tempo em que são considerados bem de consumo cuja comercialização garante a sobrevivência do artesão (Vives, 1993). Apesar dos redimensionamentos que o mercado possa oferecer, entretanto, por meio do acesso constante a outros instrumentos tecnológicos, os princípios do trabalho artesanal continuam os mesmos, ou seja, as etapas do processo de produção continuam sendo feitos da mesma maneira como faziam as gerações anteriores, revelando que a continuidade da tradição familiar não foi perdida. Para Bezerra (2007), é fundamental compreender como a lógica da produção artesanal se apresenta em nossos dias, haja vista os acordos que se estabelecem entre os “agentes externos (Estado, intermediários) e os artesãos” que garantem a sustentação desse ofício em nossa realidade.

## **2.1. APROXIMANDO-SE DOS CONCEITOS**

Nada mudou, do “ponto de vista das relações internas ao trabalho artesanal”, e sim quanto à inserção do artesão na sociedade mais ampla. Os processos de criação, as histórias de vida e a “base técnica e material” remetem às “corporações de ofícios do século XVIII”, compostas por *mestres* e *aprendizes* (Porto Alegre (1994).

As temáticas relacionadas ao artesanato são objeto de debate, ao longo dos anos, por diversas áreas do conhecimento, entre elas a Antropologia, a Sociologia, a Filosofia etc, que se debruçam sobre categorias como *arte*, *artista*, *artesanato*, *artesão*. Nesse sentido, autores como Bosi (1985), Santoni Rugiu (1998), Porto Alegre (1994) e Bezerra (2007) apresentam o termo *arte* como originário do latim, alusivo inicialmente a qualquer atividade de produção manual. Já *artesão* é um vocábulo mais recente originado no século XV na antiga sociedade medieval européia. Importante é ressaltar que, para Porto Alegre (2004), *artistas* e *artesãos* se confundiam numa mesma categoria, imersos nas

“corporações de ofícios”. Portanto, *artista* ou *artífice* era o termo usado para denominar todas as pessoas que desenvolviam atividades manuais.

As transformações sociais e econômicas que o Ocidente testemunhou do século XVI ao XVIII com o desenvolvimento e consolidação do sistema capitalista provocou uma cisão entre os referidos termos. Esse novo período em que se encontrava o mundo ocidental baseado na sofisticação dos meios de produção estabeleceu um novo sistema econômico que se baseava na prática da linha de produção e no consumo em massa associado à especialização do trabalho (Harvey, 1994). O estabelecimento desse modelo econômico causou transformações em todas as áreas da vida fazendo com que fossem desenvolvidos novos modos de ser entre os indivíduos.

Bezerra (2007) aponta uma oposição “econômica e social” entre aqueles que exerciam as “artes *liberales* (música, poesia e teatro), praticadas pelas classes dos homens livres da necessidade de trabalhar para viver; e as artes *serviles* ou mecânicas”, responsáveis pela produção de objetos que combinavam beleza e funcionalidade.

Para esse autor, o surgimento das academias de artes liberais, no século XVII, ensejou o declínio das corporações de artes e ofícios, que desde o século XII eram espaços importantes de formação dos artesãos, que, pelo do convívio com os *mestres*, se capacitavam para a vida profissional. Com o avanço das transformações desenvolvidas pelo capitalismo e, conseqüentemente, a valorização da arte burguesa, os pintores e escultores foram influenciados a abandonar as “antigas ordens”, o que acarretou um afastamento do artesanato e a aquisição do *status* de individualidade para o artista. A “restrição à figura do artesão”, visto como produtor de algo em série e anônimo foi colocada em oposição ao artista, “identificado como gênio criador” de obras que não se repetem. (Idem, ibidem). O antagonismo entre a esfera da arte e a do trabalho produtivo permanece até os dias atuais.

É nesse contexto histórico que o fazer é colocado em oposição ao saber, ou seja, o trabalho intelectual e o manual passam a ser vistos separadamente, o que vai acarretar uma cisão entre a utilidade e a beleza de

muitos objetos. Bosi (1985) entende que “no mais humilde dos trabalhadores manuais, há uma vida intelectual às vezes atenta e aguda, dobrando o plasmando a matéria em busca de novas formas, ainda que no jogo social o artesão não receba o mesmo grau de reconhecimento do artista”.

Para Silva e Vidal (1995), a sociedade moderna tem buscado cada vez mais a “arte pela arte”, desvinculando os artefatos de outras áreas da vida social. As autoras ressaltam que com a arte indígena e a popular acontece justamente o contrário: não há uma palavra que defina o que chamamos de arte nessas culturas, porque ela não é uma especialidade separada de outros aspectos da vida cotidiana. O seu dinamismo acompanha a dinâmica da própria cultura.

Amorim (2005) reforça esse debate, quando aponta que as palavras “*arte, trabalho, ofício, artesanato* são equivalentes” e que a classificação dos objetos como “arte ou artesanato nem sempre é a preocupação de seus autores”. Afinal, o artesão não está interessado apenas em criar um “bem econômico” mas também na execução de “formas úteis e belas”, que irão enaltecer o saber, a habilidade dele e do seu grupo social. E, conforme aponta Bosi (1985) a obra de arte também é composta pela “aptidão técnica”: “[ ] existe uma atração fecunda entre a capacidade de formar e a perícia artesanal. No pintor trabalham em conjunto a mão, o olho e o cérebro”. Portanto, pelas razões ora explicitadas e por considerá-las, algumas vezes, como categorias nativas, tratarei, no decorrer do texto, *artista* e *artesão* como sinônimos<sup>48</sup>.

É importante não perder de vista a noção de que a modernidade<sup>49</sup> traz ainda consigo a bifurcação da cultura em “popular e erudita”. Hall (2003) e Sarlo (2000) mostram-nos que na atualidade, não se pode mais falar de cultura nem de artefatos em “estado puro”. Os setores populares já não vivem mais isolados e não estão limitados apenas ao seu espaço físico. Para entender como as camadas da população, detentoras de saberes tradicionais estão agindo nesses novos contextos, é necessário esclarecer o conceito de “popular”.

---

<sup>48</sup> Essa mesma postura é adotada por BEZERRA, Nilton Xavier. *Cerâmica de Santo Antônio de Potengi: entre tradição e modernidade*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFRN: Natal-RN, 2007.

<sup>49</sup> Pensada aqui no sentido sócio-histórico.

Formado há algumas décadas por diversos estudiosos da área da cultura, genericamente, “popular” é definido como os saberes da população de baixa renda, que compartilham uma viva interação entre campo e cidade (Velho, 2000). O “popular” não se define, no entanto, *a priori*, conforme lembra Canclini (2003). É necessário pensá-lo a partir da constituição de processos híbridos e complexos, onde diferentes signos e elementos de várias classes e nações estão interagindo.

O estabelecimento do modelo social e econômico propiciado pela Modernidade com a consolidação da classe burguesa e da hegemonia do capital, causou transformações em todas as áreas da sociedade ocidental, fazendo com que fossem desenvolvidos novos modos de ser entre os indivíduos. Para Giddens (1991), as relações vivenciadas na Modernidade são diferentes das de qualquer outro período histórico, o que a torna um advento com características próprias. Para que o sujeito moderno se integre socialmente, é importante que ele manipule “fichas” simbólicas e para isso é exigido que ele possua objetos, sejam materiais ou imateriais, que são imbuídos de propriedades simbólicas.

Novos lugares ou não-lugares são criados com a inserção das culturas populares em outros contextos e já não se pode mais dizer que a divisão de tarefas e o conhecimento cada vez mais especializado que o capitalismo proporciona provocaram o desaparecimento dos saberes tradicionais (Augé, 1994; Porto Alegre, 1994. Apesar de aparentemente ter sido “engolido” pelo avanço tecnológico, o artesão não desapareceu. Ele continua vivo, como resultado de uma constante de criação, recriação e principalmente, superação. Afinal, conforme lembra Bachelard (1991), a imaginação, verdadeira “expressão do espírito humano”, não encontra lugar nesse mundo movido pelas máquinas. Para ele, o objeto industrial não “suscita em nós a força criadora”, ao contrário, “paralisa as forças imaginantes, os sonhos e os devaneios”.

Se as fronteiras entre o culto e o popular, o antigo e o novo, o local e o estrangeiro estão sendo repensadas, não é mais possível pensar na tradição como algo que remete apenas ao passado, congelada. Também não há mais espaço para os inventários e registros propostos, por exemplo, pelos intelectuais



do Movimento Folclórico Brasileiro, que propunha a entrada do país na “inevitável modernidade” sem abrir mão da “essência do ser nacional”; nesse contexto, por volta dos anos 1950, o artesanato era considerado um dos “alicerces” nacionais” fadados ao tão temido desaparecimento (Lima, 2006). Prossegue o autor, indicando que, apesar dos “prognósticos pessimistas”, os objetos artesanais continuam existindo, inclusive fazendo frente ao embate com os artefatos industriais, principalmente o plástico e o alumínio.

Eles estão presentes nas casas de todas as louceiras do Córrego de Areia, algumas vezes em substituição aos utensílios de barro, outras convivendo simultaneamente com eles. As louceiras, entretanto, apontam o plástico e o alumínio como responsáveis pela diminuição na produção e, conseqüentemente na venda das peças de barro.

*Porque a renda hoje é muito pouca. Antigamente dava melhor porque não tinha tanta coisa de alumínio nem plástico, aí a gente vendia mais. Porque hoje tudo é difícil: a lenha pra queimar, o barro hoje tudo tá mais difícil.*

(Antônia Rodrigues, julho de 2008)

*Era só panela, alguidar, quartinha, prato de barro, no tempo deles [os pais] um dia desse pra cá foi que inventaram panela de alumínio.*

(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)

*Mas fraquejou muito, agora não tem quem queira mais não, é tudo nos alumim, geladeira, bacia, panela de pressão, aí ficou mais fraco por isso.*

(Maria Acelina, maio de 2007)

*Vendia muito, mas agora mudou, o pessoal não quer mais nada de barro, de primeiro comprava as panela pra cozinhar, alguidar pra botar água e o pote, agora o pessoal bota água em balde, aqueles balde grande, aí a dificuldade é essa.*

(Avelanda Braúna, julho de 2008)

Nos dias atuais, mais importante do que “resgatar ou preservar as tradições inalteradas” é “ampliar a discussão sobre os criadores, os processos

sociais e as ações” que possibilitam a permanência e/ou existência dessas expressões culturais (Bezerra, 2007). Mesmo inseridos em novos contextos, os produtos mantêm seu caráter tradicional, afinal a tradição está relacionada muito mais às formas de associação e articulação dos elementos do que com a “mera persistência das velhas formas”. Ela não se fixa para sempre, diferentes práticas e posições são articuladas, com os objetos adquirindo novos significados (Hall, 2003).

A exemplo de Bezerra (2007) não compartilho a idéia de tradição como algo inerte, morto, que remete ao passado e se assemelha ao atraso. Não há mais uma oposição entre o tradicional e o moderno, pois eles se misturam. A tradição se faz ao longo das gerações, com suporte no que é legado e, ao mesmo tempo, reelaborado. À medida que se repete, um conjunto de ações introjeta valores simbólicos, socialmente constituídos, conforme Hobsbawn (1997) denomina de “tradição inventada”.

No Córrego de Areia, os princípios da prática artesanal continuam os mesmos, ou seja, o modo de fazer, as etapas de produção continuam sendo da mesma maneira como faziam as gerações anteriores, independentemente do tipo de objeto que será produzido, muitas vezes guiado pelos mercados consumidores. A tradição e a modernidade coexistem.

Por isso, em vez de ficar tentando preservar a “pureza” da cultura produtora dos objetos artesanais, meu olhar se volta para as transformações ocorridas no processo histórico, que possibilitam a permanência de uma determinada tipologia ou o desaparecimento de outra. Interesse-me mais por aquilo que permanece do que pelo que se dissipou. Atualmente, a maioria das manifestações artesanais está inserida no circuito turístico, onde as peças produzidas são vistas pelos compradores como “exemplos vivos” do tradicional, remanescente, exótico, fruto de um passado que não volta mais.

A questão principal é saber em que terreno as interações e transformações estão sendo realizadas, uma vez que as práticas artesanais não são arcaicas nem estão fechadas. Em outras palavras, não é preciso negar a modernização para que a tradição possa se reproduzir, mas é preciso averiguar

se os artesãos estão interessados em “manter as tradições” ou em “participar da modernidade” (Canclini, 1993).

Um exemplo de tal convivência são as peças feitas por Antônia Ribeiro Barros (Toinha, 46 anos) que vão desde potes de tamanhos diversos, quartinhas, alguidares, panelas, canos para chaminés, vasos para plantas, filtros até as louças - *de modelo*, como ela chama - feitas tanto por ela como por sua filha Carminha. São cavalos grandes ou pequenos, acompanhados de cangalha e caçuá, além de uma enorme variedade de vasos, tanto de formas como de tamanhos, bebedouros, fogareiros, mealheiros ou qualquer outra peça que o freguês encomende. Ao contrário do que possa parecer, sua produção não é vendida nas instituições oficiais, especializadas em artesanato. É toda escoada na feira de Tabuleiro do Norte, onde fica aos sábados vendendo suas peças.

[Fazer tanta variedade] Desse jeito aqui, só sabe eu. O que a pessoa pedir eu faço, pode ser coisa pra usar assim na diária ou de modelo, eu faço. Agora que sendo loiça assim grande, não adianta deixar bem lisinha não, senão não agüenta. Pote, quartinha, alguidar tem que ser grosso mesmo, agora essas de modelo a gente alisa mais, pra ficar mais bem feito.

(Toinha, junho de 2006)

Com a redefinição da lógica de mercado, os artesãos outrora camponeses reestruturaram seus saberes e seu artesanato para atrair o interesse dos consumidores urbanos. Os diversos e constantes movimentos criam situações, exigindo adequação dos produtores à dinâmica social (Canclini, 1993). No caso do artesanato cearense, é vendido em algumas instituições oficiais, mantidas pelo governo do Estado, como a CEART, onde é apresentado como o “legítimo representante da cultura do Ceará”, sem considerar que há diversas especificidades nessa cultura, que ela não é uniforme nem única.

Não sou contra a existência de instituições que pretendam melhorar a produção artesanal e as condições de vida dos artesãos. A crítica é quanto à forma de atuação delas, que não levam em conta as aspirações do artesão,

massificam seus produtos, propõem padrões estéticos estranhos àquela cultura e alteram o ritmo do seu trabalho.

Um exemplo dessas alterações é a mudança ocorrida na relação desses artesãos com o tempo do trabalho. Ao contrário das linhas de produção e fábricas, o tempo do artesão não é ditado pelo relógio nem pelo cartão de ponto. É o tempo da natureza, da espera, que respeita a sua matéria-prima e não é medido em horas. A intervenção institucional traz consigo o regime de trabalho por encomenda, onde a demanda que antes era sazonal, podendo até decair em algumas épocas do ano, agora precisa obedecer a prazos, que desarticulam o ritmo e o estilo de vida do artesão (Vives, 1983).

Como ocorre em outras atividades artesanais, as louceiras do Córrego de Areia dominam todas as etapas de produção da louça, que se baseia no tempo do barro, não no do capital. Modelam suas peças na hora que consideram ser mais conveniente, sem a obrigação ou pressão de ter que atingir uma determinada meta. Também não há nenhum coordenador da atividade nem chefe imediato.

*Sei que esse trabaio [trabalho] é muito bom, eu trabaio no dia que quero, se eu quiser passar o dia deitada eu passo, não sou sujeita a ninguém, eu trabaio na hora que quero. E ganho meu dinheiro*  
(Maria Rodrigues, julho de 2008)

Essa relação, no entanto, é alvo de alterações nos últimos anos. Com a prática das encomendas, principalmente de maior porte como é o caso da CEART, que chega a encomendar trezentas peças de uma vez, novas regras são criadas e, conseqüentemente, uma nova forma de lidar com o tempo é introduzida: o tempo do entrega, do prazo a cumprir.

Nesse sentido, o tempo do trabalho do artesão é alterado, na medida em que agora as suas outras atividades condizentes com o seu papel de esposa e mãe precisam ser feitas com maior rapidez, “*porque tem a encomenda da Ceart pra fazer*”. Não é mais o tempo da natureza que prevalece e sim uma outra lógica, a mercadológica, eminentemente capitalista, que insere regras universais numa

produção que antes era local. Em nome de uma “diversificação da produção artesanal”, o que acontece é uma deformação desta. São levados professores para ministrar cursos de *design*, há uma obsessão pela inovação que retira da louceira a liberdade de variar e diferenciar a sua produção na hora em que lhe for mais conveniente.

Apesar de tantas modificações, porém, a autonomia da louceira sobre o seu tempo ainda persiste, pois a despeito da escolha das peças serem feitas nem sempre partir dela ou de ter um prazo para entregar a encomenda, ela pode exercer o seu ofício na hora em que bem entender. Ao contrário do que ocorre com os índios Tremembé, descritos por Oliveira Júnior (2006), que são expostos a longas e extenuantes jornadas de trabalhos temporários nos barcos lagosteiros<sup>50</sup>, as louceiras ainda podem controlar o ritmo e a velocidade da sua produção.

*se eu quiser trabaiair uma hora eu trabaio, se eu quiser trabaiair duas eu trabaio, se eu quiser trabaiair o dia todo eu trabaio, se eu quiser trabaio de tarde, se eu quiser trabaio de noite, um pedaço...*

(Maria Rodrigues, julho de 2008)

*Eu levo uma tarde todinha pra alisar um jarro.*

(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)

*Eu trabaio assistindo as novela tudim, tem vez que eu termino já tá no filme. Eu dou a janta dos menino e depois vou trabaiaí nas minhas loiça, quando termino tomo banho e vou dormir. Eu começo de tardezinha, aí quando é no outro dia eu acabo, aí começo outra de novo.*

(Raimunda Rodrigues, maio de 2007)

Portanto, a autonomia que as louceiras têm na forma de organização do seu trabalho tem proximidade com a das paneleiras de Goiabeiras (ES), onde,

---

<sup>50</sup> O autor se refere aos índios Tremembé de Almofala-Ce e ao processo de profissionalização do pescador, quando deixam de praticar a pesca artesanal, realizada para o autoconsumo e subsistência e passam a trabalhar como assalariados nos barcos lagosteiros e na pesca industrial. OLIVEIRA JÚNIOR, Gérson Augusto de. O Encanto das Águas: a relação dos Tremembé com a natureza. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

de acordo com Dias (2006), a vida doméstica e o ofício do barro convivem de forma “bastante flexível”. A dinâmica desse “arranjo” vai depender do peso dele na renda da família e da demanda dos filhos. O dia obedece a uma continuidade de afazeres organizados conforme as necessidades dos artesãos, não estando seu tempo subordinado ao relógio, como ocorre na produção industrial urbana.

Importa lembrar que as louceiras não determinam as condições de secagem nem a queima das peças por horas. Suas concepções de tempo aproximam-se daquelas descritas pelo autor há pouco citado, dessa vez em seus estudos a respeito dos Nuer. O tempo está atrelado aos elementos naturais, ao cotidiano, onde o barro e o seu manuseio orientam como essas mulheres devem dividir seus processos de trabalho e, conseqüentemente, os outros aspectos da sua vida diária (Evans-Pritchard, 2002). Indagada por mim a respeito de “quantas horas” a louça levava para queimar, uma louceira me respondeu: *colocando assim regulando mei [meio] dia, quando é de tardezinha, quando tá escurecendo, tá boa*. Nesse momento, ficou claro para mim que o tempo do trabalho da louceira está condicionado ao tempo ditado pelo barro.

## 2.2. UM FAZER (SE) PELAS PRÓPRIAS MÃOS

A louça do Córrego de Areia é modelada do barro retirado de um terreno “abandonado<sup>51</sup>”, denominado pelas louceiras de *barreiro ou barreiro do barro*; outras vezes, elas se referem a esse lugar como *lagoa*. Quando perguntadas a respeito da posse dessa área, elas dizem que *não tem dono não, o dono é nós*. A escavação tem que ser feita durante o verão (julho a dezembro), pois no período chuvoso a água invade o *barreiro*, impossibilitando a retirada do barro. Não podem, entretanto, ser feitas grandes retiradas com o intuito de armazenar o barro, pois o este é guardado dentro de casa, em razão da falta de um local mais

---

<sup>51</sup> Como até hoje ninguém reclamou a posse da terra, acredito ser um terreno público, de propriedade da Prefeitura Municipal de Limoeiro do Norte.

adequado, o que causaria a ocupação de muito espaço no interior das residências, que já nem são tão grandes.

O clima úmido interfere ainda, de forma negativa, na secagem das peças, levando-as à quebra com maior facilidade durante a queima, convertendo-se, pois, em prejuízo para a louceira. E, ainda, como a maioria delas não tem forno coberto, a chuva também impede que a queima da loiça seja realizada. Portanto, percebe-se que, assim como de outras atividades cearenses, como trançados de carnaúba em Russas, garrafas de areia colorida em Aracati, cerâmica em Cascavel (Porto Alegre, 1994), a produção de louça no Córrego de Areia é alterada no período das chuvas, sendo praticada em maior escala durante o verão.

A paisagem natural também se modifica de acordo com as estações do ano. Lima (2006) descreve a s localidade de Candeal, em Minas Gerais, como sendo tingida de marrom em épocas de seca e de verde no período chuvoso. O autor reforça a noção de que as mudanças de estações trazem consigo alterações na produção agrícola, artesanal, na vida social e em toda a comunidade. Tais mudanças, tanto climáticas quanto sociais, também podem ser vistas no Córrego de Areia, inclusive com a interrupção temporária da atividade artesanal.

*No inverno nós não fazia loiça, apanhava feijão e milho com o papai.*  
(Avelanda Braúna, julho de 2008)

*Tava com seis mês que eu não queimava loiça. Passei seis mês de inverno, o forno levando chuva direto, caiu os aro, aí depois disso foi que comecei a trabai [trabalhar]*  
(Maria Rodrigues, julho de 2008)

Em decorrência das constantes intervenções, a superfície *da lagoa* é acidentada e irregular, coberta em alguns momentos por plantas nativas da caatinga. A depressão aumenta a cada retirada, pois também são feitos outros buracos em busca de barro usado na fabricação de telhas e tijolos. As louceiras, entretanto, fazem questão de esclarecer que o barro usado para a produção de

louça não é o mesmo empregado na fabricação dos tijolos, que exige menor qualidade.

*É o mermo barro do tijolo, só que nós tira mais de baixo e o de tijolo eles tira com tudo, sabe? Só aquela casquinha de cima. O nosso é mais embaixo, porque com areia não presta e de tijolo todo barro presta.*  
(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)

*É quase o mermo, mas o que a gente tira tem que ser melhor do que o do tijolo.*  
(Ercília Braúna, julho de 2008)

*Não é o mesmo barro porque eles faz do barro mais de cima e pra louça nem é o de baixo nem é o cima, é do meio.*  
(Maria Rodrigues, julho de 2008)

*O barro da louça é o que chama de massapê de lagoa, o da teia [telha] é mais fácil [de encontrar]*  
(Antônia Ribeiro, maio de 2007)



Figura 14 – Uma das escavações feitas pelas louceiras no *barreiro*. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2006.

Do ponto de vista ambiental, o local está bastante degradado e, além da destruição ocasionada com a própria atividade artesanal, alguns moradores estão jogando lixo no *barreiro*, o que ocasiona a revolta por parte de algumas louceiras, já que é o único lugar de onde elas dizem que o *barro presta* para fazer louça. Nos



últimos meses, elas já chegaram a levar até vassouras para varrer e afastar a sujeira do pretense lugar de onde vai ser retirada a matéria-prima.

*Nós tira tudo do mermo canto, mas o barreiro acolá não tá prestando pra coisa nenhuma, tá muito ruim, a gente vai lá só falta voltar sem nada, o pessoal já tomaram de conta da lagoa toda, cercaram prum lado, cercaram pro outro, tiram barro pra fazer tijolo, tem só um barreiro grande... tão [estão] cercando e fazendo chiqueiro de porco.*  
(Ercília Braúna, julho de 2008)

*Vai se acabar, o lixo que os morador botou dentro e agora tá acabado. Porque do lado de cá já tem quatro casa, do lado de lá já tá tomado, você vendo como é que tá, não tem da onde tirar mais não, só lixo. E o prejuízo que a gente tá tendo, é do lixo, é um pedaço de pau, um pedaço de plástico, de ferro, que no queimar é que a gente vê. E o pior é o vidro, pra gente que faz na mão, já levei muita furada, passei um horror de dia com um caco de vidro aqui na mão. Tá dando muito prejuízo, se quebrando muito, eu acho que é devido o barro que já tá difícil. Eu acho que quebra porque o barro tá ruim, o povo rebola escama de peixe no barreiro, escama de peixe papoca, aí como é que a gente vai ver uma escama de peixe no barro moiado? [molhado]. Porque quando termina o inverno e a gente vai tirar não é 100% seco não, ela ainda tá meio moiado.*  
(Antônia Ribeiro, maio de 2007)

É recorrente entre as louceiras o relato de que o *barreiro* que elas utilizavam antes não é aquele. O barro vinha de outro local, na própria localidade, de propriedade particular, cuja qualidade é superior à do que hoje é usado. Elas contam que o dono cercou as terras e as impediu de entrar nos seus domínios. Esse fato teria ocorrido, de acordo com a memória, aproximadamente no início dos anos 1980. Foi aí que elas passaram para o atual *barreiro*.

*Antes nós tirava doutro canto, mas o homem cercou as terra, não deixou ninguém tirar mais, cercou. Nunca fiquemo sem barro, nós sempre continuava tirando, mermo com confusão, confusão de delegacia, eu ainda era menina também, era de um tal de Chico Procópio, aí uma mulher foi lá e cortou a cerca, dava polícia, dava tudo no mundo, aí eles foram simhora, vendero as terra.*  
(Ercília Braúna, julho de 2008)

*Toda vida tiremo de lá, mas antes era lá de junto de Raimundim, nós tirava ali, aí foi o tempo que Chico Procópio comprou, aí fechou, aí num deixava nós tirar, aí pronto, nós deixemo de tirar lá e passemo pra ali pra ver se dava barro, mas agora ta acabado. No tempo que terminou lá que nós fomo caçar esse barro aí porque num tinha barro, era muito ruim, porque o barro lá era muito bom, pretim, macio, muito diferente desse agora, porque esse de agora é muita pedra, pra alisar a loiça é preciso tirar as pedra tudim.*

(Maria Rodrigues, julho de 2008)

*Antigamente tirava o barro de outro canto, mas foi vendida a terra ninguém tirou mais, mas era outro. Uma irmã de pai brigou mais ele, aqui conhece ele por Chico Procópio, ele pegou e cercou, ela cortou de foiça a cerca e deu uma confusão, foi pra delegacia, veio juiz, veio promotor, mas ela ganhou a questão. Aí foi tempo que ela morreu, veio outro comprador, aí cercou e nós passamo pra tirar noutra canto, que é esse de onde a gente tira hoje. Ainda tá aí.*

(Antônia Ribeiro, maio de 2007)

As louceiras enfatizam, ainda, que o *barro bom para fazer loiça* está cada vez mais escasso, que elas chamam de *ruim*; dizem ainda que escavam numa profundidade cada vez maior para encontrá-lo e muitas vezes ele vem acompanhado por pedras e areia. Sendo assim, demonstram a preocupação com o esgotamento desse recurso, natural e não renovável, quando dizem que não sabem *como é que vai ser quando se acabar*, ou seja, de onde elas vão retirar a matéria-prima para a produção de suas peças.

*Eu tô achando que vai se acabar. Porque o barro tá muito ruim. Eu pergunto pras meninas (irmãs) donde é que nós vamo tirar barro hein? Porque tava com mais de mês que eu num ia no barreiro do barro, fui essa semana, cavei lá, mexi de um lado, de outro e disse: vou me embora sem levar.*

(Avelanda Braúna, julho de 2008)

*Ta ruim demais. É muita pedra e areiento. E a lagoa vai se acabar, só tem essa lagoa aí. Num sei o que que a gente vai fazer quando essa lagoa aí vinher [vier] a se acabar.*

(Maria Rodrigues, julho de 2008)

Munidas de uma enxada pequena e de cabo curto, que serve para escavar até encontrar o barro adequado, elas vão ao *barreiro*, geralmente, uma vez por semana<sup>52</sup>, por volta de seis ou sete horas da manhã, para evitar exposição ao sol nos horários em que ele está mais quente. Levam para casa a quantidade de barro necessária para fazer as encomendas, denominada de *caminho de barro*, transportado de bicicleta, em baldes ou em carros de mão, por elas próprias. Se elas retirarem, porém, porção que represente um aumento no peso, recebem a ajuda dos filhos ou do marido para levá-lo até em casa.



Figura 15 – Avelanda (à esquerda) e Toinha (à direita) retirando barro no barreiro. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2006.

É importante atentar para o fato de que, aos olhos das louceiras, o *barreiro* é muito mais do que uma extensão de terra cheia de escavações, como possa parecer. Ele revela “o rastro” de quem esteve antes lá, que quantidade de barro levou e quanto tempo faz, com base nos sinais deixados pelos buracos feitos. Quando encontram uma boa jazida de barro, algumas louceiras chegam a “esconder” o lugar com galhos e plantas rasteiras, para que as outras não saibam que ali tem um barro de boa qualidade; ou esperam que as outras saiam para que

---

<sup>52</sup> A maioria vai, às segundas-feiras, buscar a quantidade necessária para o trabalho da semana inteira.

ela possa escavar, a fim de que ninguém veja o lugar de onde ela retirou um “bom barro”.

Vê-se, então, que não é qualquer barro que serve para fazer louça. O teste se dá ao esfregar o barro entre os dedos polegar e indicador, para sentir a textura e a liga, além da observação de aspectos como o tom (Lima, 2006). Ao chegar *ao barreiro*, a louceira faz uma seleção do lugar a ser escavado e do barro que será retirado, revelando que o aprendizado e a experiência vivida emergem no momento de realizar tal escolha.

*Nem presta o de cima, nem presta o de baixo. Tira o de cima pra depois tirar só o do meio. Cava assim uns dois palmos [mostra a medida com as duas mãos]. Tem loiceira aí que ainda não conhece não, mas eu conheço. Tem deles que tem bolão duro no meio, tem deles que é areiento, meio vermelho, aí num presta não. [...] toda loiceira conhece. Você tira o de cima, que é a sujeira, aí tira o do meio. Toda loiceira sabe. Tem vez que tira tudim de um canto só, aí qdo aquele ali já tá ruim a gente passa pra outro.*  
(Antônia Ribeiro, maio de 2007)

*A gente conhece, eu pelo meno quando vou pro barreiro só trago barro prestando, eu abro quatro, cinco buraco pro mode arranjar o barro.*  
(Maria Rodrigues, julho de 2008)

E ainda:

*É quando a gente cava, a gente vê que o barro é bem maciinho, na hora que passa a enxada, a gente já sabe que o barrozim é macio, vê um barrim lisim e areiento quando a gente cava, é aspro [áspero], a enxada bate assim é que nem areia, cortando areia. E o barro é assim areiento quando a gente vê é assim mode com areia.*  
(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)

*Quando a gente cava lá, tem uns que é todo vermelho, a gente vê que num presta, o mais preto a gente vê que é melhor, mais macio, pegando logo assim [faz o gesto esfregando o barro entre os dedos] a gente sabe o que é macio e o que tem pedra, com areia. Mesmo tando [estando] seco. Pra quem faz pote, que bota areia, chega lá tira de qualquer jeito mas pra fazer essas pecinha num dá não, tem que ser barro liso, pra loiça ficar lisa.*  
(Avelanda Braúna, julho de 2008)

Depois que vem da *lagoa*, o barro é *aguado* ao chegar em casa com a finalidade de amolecer. Como geralmente é retirado no verão, está muito ressecado, e faz-se necessário receber água num *alguidar*<sup>53</sup> grande, até amolecer o suficiente para poder ser amassado com os pés. Algumas louceiras preferem retirar o barro já molhado, o que exige que a escavação seja mais profunda. Essa opção, entretanto, dificulta a identificação de alguma sujeira (galhos, pedras, fragmentos de vidro) que porventura possa existir na matéria-prima.

*Traz o barro da lagoa e quando chega [...] no verão, aí o barro é seco, sabe? A gente traz barro em pedaço assim, seco. Aí chega a gente aguoa, bota num alguidar ou numa vasilha e molha, aí quando for no outro dia a gente bota num saco, tira, bota em cima e amassa com os pés.*  
(Veranilde Braúna, agosto de 2007)

Sentada ao chão, sobre uma das pernas e com a outra dobrada para trás, a louceira tem no alcance da sua mão o barro, os instrumentos (cuia, talo de carnaúba, pedra, água) que a auxiliam e tábuas de madeira de vários tamanhos, que servirão de base para a peça. Quase sempre as tábuas são muito antigas, herdadas das mães ou avós e bastante desgastadas<sup>54</sup>. Nunca vi tábuas com características de pouco uso.

---

<sup>53</sup> Espécie de bacia, feita de barro.

<sup>54</sup> Maria de Zé Pequeno orgulha-se de uma tábua que diz ter cerca de noventa anos.



Figura 16 - “Maria de Cilina” fazendo potes. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2006.

Assim como as peças feitas no Candéal (MG), descritas por Lima (2006) e as panelas de barro das Goiabeiras (ES), estudadas por Dias (2006), a modelagem da louça no Córrego de Areia é iniciada com uma “bola” de barro, colocada sobre a tábua, cujo tamanho vai variar de acordo com a dimensão da peça a ser modelada, que recebe um “soco” para *fazer o fundo da vasilha*.

Em seguida, ela recebe a forma que a louceira preferir lhe dar e é *alisada* por dentro com uma pedra enquanto espera secar para que possa ser *rapada*. Vale lembrar que, no caso de peças maiores e bojudas, como os potes e quartinhas, geralmente são feitos por etapas. À medida que a parte inferior está seca o suficiente para suportar o peso, o bojo é colocado. Durante esse processo, algumas louceiras pitam cachimbos ou um fino cigarro de fumo, enrolado por elas próprias num fino e delicado papel chamado de *papelim*.

Apenas com a mão, que é áspera e tem a pele grossa de tanto mexer com o barro, a louceira vai modelando aquela matéria que até então era disforme. Aos poucos, ela vai girando a tábua, com a mão esquerda, enquanto a direita vai “levantando” o barro; assim ela trabalha em todos os lados da peça. A técnica e a habilidade impressionam; é um trabalho de muita maestria. Não há tornos giratórios ou qualquer outro instrumento utilizado em trabalhos com barro para facilitar ou aumentar a produção, sendo essa sua principal especificidade. É nesse

momento que as ideias afloram, a criatividade é aguçada e o intelecto é posto em funcionamento. Entremeado por técnicas e saberes culturalmente apreendidos, ao longo dos anos, o modo de fazer é executado com tanto esmero, afinco e cuidado, que chega a produzir desconfiança em quem não o conhece. A mão é a principal fôrma.

*As vezes as pessoas na feira me dizem que ainda vão ao Córrego de Areia ver a fôrma. Eu digo: não precisa não, tá aqui a fôrma, aí mostro a mão.*  
(Antônia Ribeiro, Outubro de 2006)

Enquanto a mão e o barro vão sendo umedecidos, os dedos mais parecem espátulas que “abrem” os torrões de barro e os transformam em potes, panelas, jarros, abajures, cinzeiros. Portanto, a mão é a extensão desse corpo treinado. Nesse processo, as mãos merecem atenção especial, pois elas não apenas executam as idéias, como também são, sobretudo, instrumentos essenciais para a ação humana (Hertz 1980). Muito já foi escrito a respeito do poder que nossas mãos carregam em si. Desde a adoção da revolucionária postura bípede adotada pelo *Homo sapiens*, o uso das mãos tem sido uma constante para fins sagrados, terapêuticos, para comunicar algo sobre nós ou para fazer a ligação com o cérebro. Ao ocuparmos as mãos em um trabalho manual, acalmamos o nosso mental e a nossa *psique*. A mão é uma trabalhadora, que cresce à medida que se envolve com aquilo que produz, pois não está apenas reproduzindo, imitando ou contemplando algo já feito. Ao contrário, está manifestando seu caráter inovador, seu poder de criação (Leloup, 1998; Bachelard 1991).



Figura 17– Raimunda (à esquerda) e Maria (à direita) trabalhando o barro.  
Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2006.

A *tábua* é à base da modelagem. Com um talo de carnaúba, chamado por elas de *tala*, é feita a raspagem para que a peça fique o mais fina possível. Com um pedaço de cabaça é feita a *palheta*, que, segundo elas, é usada para alisar a parte interior da peça. Também de talo é feita a *faca*, usada para cortar o excesso. Para alisar, são usados uma *pedra* e restos de um *pente fino*. Já para obter um aspecto liso das bordas, é usado um pedaço de tecido, chamado de *couro*<sup>55</sup>.

*É a paêta pra dá o acabamento por dentro, a tala para dá o acabamento por fora, a pedra é pra alisar, o pente é pra alisar e arranhar e um pedaço de pano pra passar no beíço (Antônia Ribeiro, dezembro de 2006).*

<sup>55</sup> *Tábua* – fragmento de madeira onde o barro é modelado; base.

*Palheta* – pedaço de cabaça, fruto da cabaceira, que é cortado de forma oval e usado para alisar as peças já prontas.

*Couro* – segundo as próprias louceiras, antes o couro de animais como cabras, carneiros e até bois, era utilizado para deixar as bordas das peças o mais fina possível; mas o passar dos anos, o preço do couro ficou muito alto e diminuíram também as criações domésticas desses animais, dificultando a retirada do couro. Então, elas passaram a usar tecido; o objeto mudou, mas o nome permaneceu, em razão da predominância da pecuária no vale do Jaguaribe e por Limoeiro do Norte ter sido uma das cidades por onde passavam as boiadas, vindas de Aracati, com destino a Icó, nos conhecidos “caminhos do gado”.



Muitas louceiras consideram a modelagem como sendo “fácil” de ser executada. Para elas, o mais difícil é o acabamento, o alisamento, pois é nesse momento, parte final do processo de dar forma, que a habilidade e o saber da louceira são testados:

*Fazer loiça não dá trabalho não, dá trabalho é pra rapar e pra alisar. Eu pejejo pra fazer uma vasilha grossa, mas não sei fazer.*

(Maria Rodrigues, novembro de 2006)

*O acabamento é o trabaio [trabalho] num é fazer não. Leva muito mais tempo do que fazer.*

(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)



Figura 18 – Toinha faz uma quartinha, Lúcia “alisa” um jarro e Maria de Cilina “rapa” um pote.  
Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2006.

O artesanato é todo feito em casa, conciliado com os afazeres domésticos e aliado às funções de mãe, esposa e dona de casa, obedecendo a um ritmo próprio, conforme mencionado. Por isso as atribuições advindas desses outros papéis sociais preenchem consideravelmente o cotidiano das louceiras e as “obriga” a dar conta de outras tarefas, paralelas ao universo do barro.

*[...] a gente tem muito o que fazer, eu aqui vivo sozinha, Edvan [o marido] passa o dia no mundo lutando com esses bicho aí, Giliard [filho] passa o dia trabaiano, aí é varrer casa, lavar prato, cozinhar comer, encher litro pra botar na geladeira, às vez dá água a um bicho e é porque eu só lavo roupa dia de sábado e dia de domingo.*

(Maria Rodrigues, julho de 2008)

Essa simbiose entre trabalho e cotidiano “atrai e fascina o observador”, pois, por meio dos objetos, são reveladas partes da “vida diária, das práticas religiosas, das crenças, das festas, das tarefas domésticas, da dura luta pela sobrevivência” (Porto Alegre, 1994).

Uma parte dos instrumentos que auxiliam a mão hábil da louceira tem origem na vegetação nativa encontrada nos arredores das casas e outra é gerada do reaproveitamento de materiais como tecido, pente, faca e pedra. A maioria deles tem uma vida útil muito grande e vêm sendo passados de mãe para filha; é o caso principalmente das pedras usadas para alisar e dos talos (pecíolos) das folhas da carnaúba (*Copernicia Prunífera*), que servem para cortar as bordas<sup>56</sup>. O vocabulário usado para designar os instrumentos de trabalho não é muito extenso, não havendo, também, nenhuma linguagem restrita, específica do ofício.

---

<sup>56</sup> Essa palmeira é muito abundante na região jaguaribana e dela podem-se aproveitar quase tudo: a lenha para forrar o teto das casas, a cera é aproveitada industrialmente, do estípite fazem-se caibros e ripas, dos talos são feitas armadilhas de pesca e as palhas cobrem as casas de taipa.



Figura 19 – Pentes que ajudam a louceira no acabamento das peças (à esquerda) e pratos fundos, já *alisados* por dentro, esperando para secar e serem *rapados* por fora. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2006.

A produção da louça de barro nessa localidade não pode ser vista sem levarmos em conta a dimensão do corpo da louceira, que é também parte desse processo. Assim como Maus (2003), entendo que o corpo não pode ser pensado somente do ponto de vista biológico e que o homem produz pela interação social e na imersão do campo simbólico. Em outras palavras, o corpo é um artefato cultural, pois expressa o aprendizado assimilado no meio social no qual está inserido e as atitudes corporais de cada indivíduo também são produtos sociais.

Por conseguinte, não é exagero dizer que o fazer artesanal das louceiras do Córrego de Areia está contido nos seus corpos, uma vez que o manuseio magistral das mãos exige uma adaptação também do corpo, desenvolvida concomitantemente às habilidades, gestualidades e posturas, próprios à realização de tal tarefa. Barro e corpo se misturam harmonicamente, cujo fim principal é a elaboração e, conseqüentemente, a execução dos “seus” objetos.

Enquanto molda suas peças, a louceira também modela seu corpo, pois os seus movimentos e gestos estão voltados para a sua prática. Não apenas porque elas literalmente se misturam com o barro enquanto fazem as peças, mas principalmente porque o corpo é moldado, adaptado, ensinado, preparado para adotar posicionamentos e formas específicas de sentar, andar e levantar que

possibilitam fazer e carregar os objetos de barro. A flexibilidade corporal da louceira só encontra limite no avançar da idade, uma vez que a facilidade de sentar-se e levantar-se do chão, assim como a força para carregar e amassar o barro vai diminuindo com o passar dos anos. São recorrentes as queixas, principalmente com relação às dores na coluna, que segundo elas, resultam dos longos períodos sentadas numa mesma posição<sup>57</sup>.

*Quando a gente fica véi é muito diferente de quem é novo, eu fazia uns três jogo de feijoada na semana, hoje eu pelejo pra fazer um.*

(Maria Rodrigues, julho de 2007)

*E eu acho que eu vivo doente é disso. Logo trabalhei muito na roça de enxada, numa posição muito ruim, aí ia cuidar da barro, depois ia busca na cabeça os talo, aí foi que piorou.*

(Antônia Rodrigues, maio de 2007)

Se a louceira não consegue mais amassar o barro com os pés, transportá-lo ou queimar a louça, seja por doença ou pela idade avançada, ela lança mão de sobrinhos, filhos e marido para ajudá-la em tais tarefas, inclusive remunerando-os, em alguns casos. Nesse momento, a divisão da louça por gênero (que será discutida no capítulo 3) não é considerada.

*[...] quando os menino não vai buscar, Nelsim [Nelsinho, o marido] vai buscar de bicicleta*

(Raimunda Rodrigues, maio de 2007)

*Pago um sobrim [sobrinho] meu pra levar os potes pra feira.*

(Maria Acelina, maio de 2007)

*Quem pisa o barro pra mim é o menino de Lúcia*

(Maria Rodrigues, julho de 2008)

---

<sup>57</sup>Dores musculares e inflamações nos tendões dos braços e pernas são os principais motivos das idas ao médico e da ingestão de medicamentos entre as louceiras. Os remédios são, quase sempre, anti-inflamatórios e relaxantes musculares, que são tomados mesmo sem autorização prévia de um profissional de saúde.

Os gestos e movimentos corporais são “técnicas criadas pela cultura” (Mauss, 2003). Em todas as sociedades, as pessoas aprendem e ensinam o que devem fazer, como adaptar o corpo a um determinado uso, enfim, adquirem um hábito que as autoriza a dizer que “sabem como fazer” algo.

A modelagem do barro, pelas louceiras, demonstra muito mais do que uma simples feitura de objetos. Revela o treinamento, o aprendizado, a “técnica”, a memorização de “posturas culturalmente específicas”, transmitidas, mesmo que não sejam verbalizadas nem conscientemente ensinadas (Connerton, 1993). Por isso é comum dizerem que aprenderam sozinhas ou apenas vendo os outros fazerem.

Antônia Ribeiro, conhecida como Toinha (também descrita item 1.4) é a única louceira que usa o *toá* extraído do barro branco, que, segundo ela, é muito *difícil* de ser encontrado, existindo apenas na localidade de Olho d’Água dos Currais, no município de Tabuleiro do Norte, numa propriedade privada. Dada a dificuldade para retirá-lo, ela sempre dispõe de uma pequena quantidade e por isso ela não faz peças desse tipo de barro, deixando-o apenas para fazer a pintura de algumas peças. Em abril de 2006, entretanto, uma prima avisou-a de que havia uma grande quantidade de barro branco disponível num terreno que estava sendo cercado e Toinha não desperdiçou a oportunidade de adquiri-lo.

De posse de maior quantidade de matéria-prima, ela resolveu fazer algumas peças só desse barro branco, que, segunda a própria, são muito bonitas. Vale ressaltar que a preparação do barro branco não corresponde à mesma do barro preto<sup>58</sup>. Segunda a louceira, ele é *diferente* porque é bem mais macio, não havendo necessidade de ser amassado com os pés. Por causa da sua grande maleabilidade, esse barro não é adequado para fazer peças grandes, pois não suportaria o peso de uma parte sendo colocada sobre a outra, como um pote, conforme mencionado.

*Lava, côa, vai lavando em várias águas e vai coando, até deixar sentar aquela goma. É com ela que a gente faz. Mas não presta pra loiça grande, é fazer e se quebrar. Mas pra*

---

<sup>58</sup> A retirada do barro, a modelagem e a queima serão apresentadas no próximo item.

*fazer peça miúda serve e quando queima fica da mesma cor.*

(Antônia Ribeiro, junho de 2006)

Depois de ficar alguns dias de molho e ser passado por uma peneira de tecido, ele é aplicado nas bordas das peças, para que fiquem mais bonitas. O *toá* nos remete ao urucum, árvore de onde grande parte dos índios brasileiros retira tinta vermelha para pintar o corpo e se ornamentar em rituais e festividades. O urucum também é muito apreciado pela cozinha da cultura cearense para dar cor à comida. Seja na pintura corporal indígena ou para a ornamentação das peças de barro, é possível identificar concepções de beleza e estética socialmente constituídas.



Figura 20 – À esquerda, Toinha prepara o *toá* vermelho; à direita, uma panela pintada com *toá* branco e vermelho da borda. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2006.

Uma análise de um determinado material gráfico-pictórico permite discutir o repertório estético, a arte e a Antropologia, pois abre um caminho para se acessar o universo das categorias nativas (Costa, 1988). No Córrego de Areia, percebe-se que o *toá* é usado com o fim de embelezamento, entretanto, como a

maioria das louceiras não pinta suas peças, o julgamento do que é belo não está condicionado apenas à pintura, mas também à sua capacidade de “fazer bem feito”, que engloba aspectos como o bom alisamento, por exemplo:

*Acho. Toda vida eu achei bonita.*

(Antônia Ribeiro, dezembro de 2006)

*quando é bem feito eu acho bonito. Eu não sei trabalhar bem feita quem Lúcia e Maria, mas eu acho bonito.*

(Raimunda Rodrigues, julho de 2008)

*era a coisa mais linda os torrador de café que fazia pra trás, no tempo antigo*

(Ercília Braúna, agosto de 2008)

*Eu pelejo pra fazer uma vasilha grossa, mas não sei fazer.*

(Maria Rodrigues, novembro de 2006)

Para Octávio Paz (1991), a beleza do artesanato está justamente na sua ligação com o contexto histórico, onde a sua função e os significados a ela atribuídos não estão isolados como ocorre com a vasta quantidade de objetos oxpostos em algumas coleções e museus. Tal ideia é compartilhada por outros autores, como Ribeiro (1983) e Baudrillard (2002), quando ressaltam que os objetos de uso revelam sua beleza exatamente quando estão exercendo sua função, como o preparo de um alimento.

### **2.3. A QUEIMA**

As peças menores (panela, prato, abajur, gamela) são “alisadas” algumas horas depois da modelagem; mas as maiores (potes, jarros grandes) são feitos por etapas: à medida que a parte inferior vai secando, outra vai sendo sobreposta e só depois é dado o acabamento, conforme mencionado. É

necessário esperar cerca de três dias para que uma peça fique totalmente seca e possa ser levada ao forno para queimar; caso contrário, se quebra. No período chuvoso, a secagem pode ser adiantada pela colocação das vasilhas ao sol, desde que não haja vento, uma vez que a umidade retarda tal processo. Por outro lado, se o tempo estiver muito seco, como ocorre no verão, os objetos podem ser cobertos com sacos plásticos para evitar que percam a umidade e sequem de forma muito rápida. Esse tempo de secagem pode variar de acordo com o tamanho e a espessura do objeto.

*Tando chovendo, quebra muito. Nesse tempo frio, só neblinando, se queimar quebra tudim.*  
(Avelanda Braúna, julho de 2008)

*No inverno passa quatro dia pra rapar, no verão é com menos de vinte e quatro hora.*  
(Antônia Ribeiro, junho de 2007)

Não são apenas os fenômenos climáticos (sol, vento, umidade), no entanto, que interferem no processo de secagem da louça. As peças podem vir a se quebrar ainda enquanto estão secando. Nesses momentos, caso ela tenha sido feita por encomenda, diz-se que *a pessoa não tem sorte pra barro*, podendo esse *azar* atingir toda a produção que está pronta para ser queimada, sendo inteiramente perdida em razão da falta de *sorte* de quem a encomendou. Quando tal episódio me foi relatado, remeteu-me ao clássico trabalho do antropólogo inglês Evans-Pritchard (2005) sobre os Azande, na África, quando estes atribuíam toda sorte de eventos à bruxaria<sup>59</sup>. Logo, o saber e a técnica que a louceira acumulou, ao longo dos anos, encontra limites no azar/sorte de quem solicitou o trabalho.

*Meu avô que morreu com noventa e sete anos, já dizia: se você fizer uma vasilha e sair sã, aquela pessoa tem sorte*

---

<sup>59</sup> EVANS-PRITCHARD, E.E. *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*. Edição resumida e introdução, Eva Gillies; tradução Eduardo Viveiros de Castro. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.



*porque o azar num dá só na vasilha dela, dá na loiça todinha. Uma vez uma mulher encomendou e eu perdi quase a loiça toda. Aí disse que não fazia mais pra ela e não fiz.*

(Antônia Ribeiro, junho de 2006)

*Tem gente que encomenda loiça a gente e a gente faz um horror de vez e não fica nenhuma mas tem gente que a gente faz bem grandona e queima de todo jeito, até molhada e sei inteira, não se quebra uma vasilha. Tem gente que tem o sangue bom pra gente trabalhar.*

(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)

*Eu acho que isso aí é sorte. Porque tem gente que encomenda uma vasilha, a loiça sai toda boa, mas tem gente que quebra todinha. E num é só eu, a experiência é que tem um horror de gente que acha q é assim. Eu conheço uma mulher que quando ela encomenda louça, se tiver outra encomenda boa, grande, eu não boto aquela peça daquela mulher que eu já sei que quebra, vou deixo pra outra vez que eu for queimar, porque senão quebra tudim. Aí eu acho que é sorte. É que nem esse daí, eu já fiz cinco. E toda vez quebrou-se e o pior é que eu pedi a comadre Maria pra queimar e quebrou-se. Então não é o meu forno. É sorte. Nem é do barro, porque se fosse quebrava as outras peças também né? E não é.*

(Antônia Ribeiro, dezembro de 2006 )



Figura 21 – Peças prontas para queimar. À esquerda, gamelas enfeitadas com toá branco feitas por Toinha. À direita, exemplares de pequenos potes decorativos, em formato de maçã, com tampa, trabalho de Raimunda. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2006.

Se, ao serem utilizadas, as peças forem entrar em contato direto com o fogo, como as panelas, é necessário que seja misturada areia, para que elas não se quebrem quando entrarem em contato com as labaredas. A areia é retirada do leito do rio Jaguaribe e tem de ser peneirada para não levar pedra ou outro tipo de impureza. Ao barro que se transformará em pote também é acrescentada areia, mas o motivo é outro: esfriar a água colocada nele que será usada para o consumo da família.

*A gente não bota areia no barro todo não. Só bota nos pote e nas panela. Nos pote é pro mode a água ficar mais fria e nas panela é para não se quebrar. Porque se não botar, quando botar no fogo, se quebra. (Veranilde Braúna, maio de 2007)*

Depois de secas, as peças são levadas para o forno, que tem capacidade para queimar vinte quartinhas ou vinte potes pequenos, além de uma infinidade de *coisa miúda*. Os fornos estão localizados na parte de trás ou ao lado das casas. Foram erguidos pelos maridos ou irmãos das louceiras, pois para construí-los, são necessários força física e conhecimentos relacionados à alvenaria, habilidades reconhecidas socialmente como masculinas na localidade. Possuem uma divisão no centro, feita de tijolo e coberta com barro, que evita o contato direto do fogo com a louça.



Figura 22 – Arrumação da louça no forno para a queima, executada por Toinha e sua filha Carminha. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2006.

No dia vinte e oito de setembro de 2006, cheguei cedo ao Córrego de Areia, como era de costume, por volta das sete horas da manhã. Meu destino era a casa de Toinha, que conforme já havíamos combinado previamente, era dia de “queimar” e eu estava lá para presenciar, pela primeira vez, o processo inteiro<sup>60</sup>. No início da manhã, ela se ocupou dos afazeres domésticos e, ao terminá-los, por volta de noze e meia, começamos a “enfurnar” a louça. “Começamos” porque me ofereci para ajudar a carregar as peças até o forno, localizado no quintal da casa, junto com ela e sua filha Carminha, e, apesar dos protestos iniciais de que eu ia me sujar de barro, a ajuda foi aceita. Assim que peguei os primeiros potes, me assustei com o peso, espanto que ficava ainda maior ao ver que Toinha carregava um em cada braço. Eu precisava dos dois braços e de bastante força para que pudesse transportar um por vez. Cabe refletir aqui a respeito do meu corpo de pesquisadora, estranho àquele universo que exige cotidianamente o emprego da força física. Conforme lembra Connerton (1993), as posturas corporais são culturalmente aprendidas e a minha dificuldade de carregar o peso dos potes

<sup>60</sup> Em outras idas já havia visto parte da queima na casa de Maria de Zé Pequeno, Maria de Dedé e da própria Toinha, mas não tinha ainda presenciado a calda, última etapa do processo de queima.

revelava a minha condição de forasteira. Diferentemente do corpo das louceiras, o meu não estava treinado para empreender tanto esforço.

A ordem de colocação das peças no forno é distribuída de acordo com o tamanho delas. A primeira camada é de potes, em seguida vêm as quartinhas, filtros, bebedouros, panelas e alguidares. Os espaços que sobram entre uma peça e outra são preenchidos pela “miudeza”, ou seja, gamelas, cavalos e mealheiros. Também é comum que esses objetos pequenos sejam colocados dentro das panelas, otimizando o espaço.

As peças são separadas entre si pelos *cacos*, ou seja, as sobras de outras peças que se quebraram durante a queima, pois, se ficarem juntas, o calor não penetra, causando manchas, que só aparecem depois de queimadas. Essa tarefa se estendeu até por volta das onze horas, quando Toinha retomou as tarefas do lar, na preparação do almoço. Depois que a louça é toda *enfurnada*, ou seja, arrumada dentro do forno, os *cacos* são novamente utilizados, mas agora têm a função de cobrir toda a louça, visando a impedir a dispersão do calor.

É interessante perceber que essa forma de *queimar* a louça, no Córrego de Areia, em forno, apresenta-se como uma tecnologia diferente e avançada em relação a técnicas como a *coivara*, utilizada por artesãos em outras cidades cearenses, como Missão Velha, localizada na região do Cariri<sup>61</sup>. Na *coivara*, os objetos são arrumados uns sobre os outros e a lenha é colocada ao redor, de pé, formando uma espécie de triângulo, onde o fogo é ateado e as peças são queimadas.

---

<sup>61</sup> A região do Cariri compreende o sul do Estado do Ceará, sendo conhecida por ser um celeiro de manifestações culturais. Dentre as cidades mais conhecidas e desenvolvidas economicamente, destacam-se Juazeiro do Norte (com o culto ao padre Cícero), Crato (bandas cabaçais) e Barbalha (festa de Santo Antônio).



Figura 23 – À esquerda, o forno coberto com os *cacos*, pronto para começar a queima. No centro e à direita, o início do processo, quando o fogo não foi ateado dentro dele. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2006.

Cerca de meia hora depois, ela começa a botar fogo na lenha, ainda fora do forno: *começa esquentando de longe e vai chegando pra perto*, é assim que Toinha define o “*esquentar*” da louça, primeiro passo da *queima*, que tem como finalidade o enrijecimento das peças, além de dar a tonalidade avermelhada que caracteriza a louça depois de queimada.

*Se tiver ventando é muito ruim, não esquentam, come a lenha todinha. É preciso botar um papelão [sobre o forno] pra queimadura não ir embora. E tando frio não pode entrar fogo não que papoca. Se queimar e num mexer [as brasas] fica toda preta [a louça].*

(Maria Rodrigues, dezembro de 2006)

Enquanto a louça começava a queimar no forno, paramos para almoçar, por volta do meio-dia, e em seguida ela começou a empurrar as brasas para dentro do forno, aos poucos, pois a louça ainda estava *fria* e se recebesse muito calor de uma vez só, se quebrava. É o que as louceiras chamam de *papocar*. E assim prossegue durante a tarde toda, com a lenha sendo transformada em brasas fora do forno, que vão sendo paulatinamente empurradas para dentro. Essa parte se desenrola de forma muito lenta, permitindo que a louceira realize outras tarefas simultaneamente, o que não quer dizer que ela descuide da “*loiça*”.

Enquanto Toinha vigiava o forno e produzia mais brasas, eu estava sentada numa pedra que ela usa para lavar roupa, conversando sobre assuntos variados e observando suas ações. Por volta das três horas da tarde, ela me convidou para ir ao *cercado* do seu pai, que é separado do seu quintal apenas por uma cerca, a fim de buscar umas mangas. Estava no auge da safra e a fruta é aproveitada de formas diversas: enquanto a família a consome em *in natura*, em forma de suco ou sorvete, os porcos aproveitam as cascas, os caroços e aquelas que estão impróprias aos humanos. Ela me deu um balde de plástico, com uma capacidade aproximada de vinte litros, pegou para si um recipiente maior do que aquele que havia me dado e um saco, delegou ao marido a tarefa de observar a louça queimando e saímos.

Passamos por um portão de madeira e com poucos passos chegamos ao *cercado*, cheio de mangueiras carregadas e muitos pés de limão, que estavam sendo regados. Começamos a recolher algumas mangas que se encontravam no chão, ao mesmo tempo em que fazíamos uso de uma vara de madeira, a fim de alcançar as mais maduras, que ainda permaneciam no pé.

Nesse momento, uma rajada de vento transformou rapidamente o cenário da colheita das mangas. Toinha se assustou com a força e a velocidade desse vento inesperado e lembrou-se imediatamente da louça que estava no forno. Falando que a louça deveria ter sido atingida, apressou-me e nos dirigimos de volta para casa. Mais uma vez, o preparo físico dela superava o meu, pois, enquanto ela andava apressadamente com um balde grande, cheio de mangas numa mão e parte de um saco de sessenta quilos na outra, eu corria segurando o balde com os dois braços, sob pena de não conseguir carregá-lo só com uma mão.

Assim que alcançamos o portão, vimos que o vento havia derrubado os papelões que cobriam o forno e ela gritou para o marido: *o vento papocou foi muito loiça*. Atônito, enquanto ouvíamos uns leves estalos vindos do interior do forno, ele tentava se justificar e, a partir de então, a tensão inerente ao processo de queima ficou maior. Afinal, conforme lembra Lima (2006), a queima impõe um

processo irreversível ao barro, transformando-o em cerâmica. Só se pode ver o resultado quando os objetos são retirados do forno.

Por volta das cinco da tarde, quatro horas e meia após ter sido iniciado, parte inferior do forno já contém uma grande quantidade de brasas, que, ao serem constantemente movidas, dispersam a quentura para que ela atinja a louça toda. Uma comprida vara de madeira é usada para mexer as brasas e atingir até o final do forno sem causar queimaduras na louceira.

*A gente vai esquentando com a lenha e vai rebolando as brasas para dentro, que quando tá quente aí a gente dá a calda com os talos. Quando a gente bota os talo, o fogo sobre para cima. Mas se botar, se não tiver toda quente, ainda papoca (Maria de Dedé, novembro de 2006).*

A essa altura, a temperatura ao redor do forno estava altíssima. Contra a vontade de Toinha, eu continuo por perto, fotografando e sentindo literalmente na pele, o quão quentes estão o forno, a louça e o entorno. A queima aproxima-se da parte final e é nesse momento que Maria de Dedé, comadre e cunhada de Toinha, conforme já mencionado, chega pitando seu cachimbo, para arrematar.

Sua experiência para reconhecer a hora em que a louça está no ponto de *dá a calda* foi adquirida a partir do saber acumulado pela louceira desde muitos anos de observação e de um conjunto de sentidos que é aguçado durante todo o processo. Assim, o ouvido fica atento se as peças estão *papocando*, problema que pode ser identificado pelo barulho de estalo. O olho observa se os *cacos* que cobrem o forno estão ficando brancos, indício de que a louça está *no ponto*. E, ainda, Maria diz que a louça está *cheirando*, revelando que a hora de *caldear* se aproxima.

*Quando começa a queimar, os caco fica preto, mas depois fica branco, tem que ficar assim pra loiça ficar no ponto. Quando estrala é porque ta papocando. (Maria de Dedé, dezembro de 2006)*

Assim que tais sinais são identificados, Toinha e Maria de Dedé empurram as brasas para o fundo do forno e em seu lugar são colocados talos de carnaúba ou lenha fina, a fim de gerar as labaredas que enrijecem a louça. Essa substituição enseja uma fumaça preta que muda de direção de acordo com o vento e encobre o forno, dispersando-se pelo ambiente ao redor. Enquanto as duas louceiras trabalhavam simultaneamente, perto da “boca” do forno, eu estava há cerca de quinze metros, com a sensação de que não apenas a louça, mas que eu também havia sido estorricada. Ao mesmo tempo, estava maravilhada com a beleza daquele espetáculo que se repete ao longo de muitos anos e se mantém em virtude do domínio que a louceira expressa sobre os fenômenos da natureza - fogo, terra, água e ar.



Figura 24 – Parte final da queima. O forno já está com uma grande quantidade de brasas em seu interior (à esquerda) e é dada a *calda*; são produzidas labaredas que ultrapassam a altura do forno (centro) e o cobrem (à direita). Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2006.

Mais uma vez, o conhecimento da louceira é posto à prova, pois a louça não pode *cozinhar demais*, senão *azula*, ou seja, fica com manchas pretas em alguns lugares da peça, fato que tira a competitividade dela, em relação às que são avaliadas como de boa qualidade estética.



*Tem que fazer a labareda, seja do que for, senão ela [a louça] fica azulada, roxa, esfumaçada.*  
(Toinha, dezembro de 2006)

Para que isso não aconteça, é necessário ficar mexendo a lenha que está sendo queimada, a fim de que as labaredas ultrapassem toda a extensão do forno. A essa ação elas chamam *dá a calda* ou *caldear* e, para que ela se realize, é necessário haver materiais específicos, como talos de carnaúba ou qualquer outra lenha, desde que seja grossa. Quando Maria anunciou que a louça “tava boa”, já estava escuro, passava das seis horas da tarde e, naquele momento, a empreitada estava encerrada. Restava agora deixar ocorrer o resfriamento, que acontece naturalmente durante a noite. Era minha intenção dormir na casa de Toinha, mas como o convite não veio, retornei para Limoeiro do Norte e dormi na casa da minha mãe. Durante o percurso, porém, não pude deixar de refletir a respeito da frustração que, algumas vezes, acompanha o trabalho de campo, pois nem sempre os desejos do pesquisador são atendidos.

No dia seguinte, por volta das seis horas da manhã, eu chego à casa de Toinha para ajudar a “desenfurnar” a louça. Tomamos café com pão, ela acendeu um cigarro e começamos o trabalho. O forno ainda dissipava calor, embora bem menos intenso. A combustão dos talos de carnaúba e da lenha gera uma grande quantidade de cinzas que se acumula sobre as peças e deixa *os cacos* cobertos de tisona, facilmente removida quando os tocamos. Para evitar que eu ficasse toda tisonada, a louceira só me deixou tirar as peças que estavam no interior do forno, ficando a cargo dela pegar *os cacos*, que estavam mais sujos.

Apesar da tensão do dia anterior, ocasionada pelo vento, o resultado foi bom e poucas peças se quebraram ou ficaram manchadas. Ainda mornos, os objetos agora estavam prontos para serem lavados, a fim de retirar as cinzas e ver se não havia vazamentos nos que serão usados para armazenar água.



Figura 25 – A louça sendo retirada do forno. À esquerda, algumas “peças miúdas” como quartinhas. À direita, potes sendo puxados para fora. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2006.

Algumas vezes, porém, conforme aponta Lima (2006), a “fornada” pode não render o esperado, pois algumas peças podem apresentar pequenos defeitos que inviabilizam a sua comercialização, mas não o seu uso. E, ainda, a louceira pode ser surpreendida com a perda parcial ou total do seu trabalho, acarretando um prejuízo para a louceira, como verbaliza Toinha:

*Eu acho bom trabalhar, fazer, mas já to pra deixar, porque ta dando muito prejuízo. Que nem uma semana dessa, eu botei 16 pote, só saiu um. Aí num dá nem gosto trabalhá.*  
(Antônia Ribeiro, setembro de 2008)

Vale chamar a atenção ainda para as formas de organização e uso do forno, que são orientados pelas alianças de consaguinidade, compadrio ou vizinhança (mencionadas no item 1.4). Por isso, Maria de Zé Pequeno queima a sua louça e a da irmã Lúcia, atividade antes realizada pelo pai delas. A outra irmã, Raimunda, tem sua produção finalizada pelo marido, Nelsinho. Já Mundinha, queima sozinha suas peças enquanto a família Braúna delegou tal ação ao atual marido de Veranilde, De Assis, depois da morte do patriarca. Já tiveram, entretanto, suas peças queimadas também pelo tio Raimundinho, que também é quem faz o mesmo com a da sua mulher, D. Terezinha. Maria de Cilina se alia a

Zé de Chagas e Maria de Dedé, que, por sua vez, queima junto com Toinha, conforme já citado.

As questões referentes ao gênero, presentes no Córrego de Areia, serão discutidas no terceiro capítulo, mas agora é possível perceber que, em algumas situações, a ação social designada de acordo com a divisão sexual é objeto de alterações. A queima é uma delas. Por ser considerado um trabalho muito cansativo e, ainda, a temperatura do forno muito alta, que elas chamam de “quentura muito grande”, nem sempre as mulheres têm condições físicas de realizá-lo, ficando a cargo dos homens fazê-lo. Também é comum que a referência familiar, que no caso das famílias Braúna e Pequeno é representada pelas figuras paternas, sejam os responsáveis por tão árduo e, paradoxalmente, minucioso, trabalho.

*Tando menstruada papai não deixava não, nem amassar o barro também não. Mas não era pela loiça, o negócio é que não fazia bem era a gente. Eu nunca tive isso não, de não fazer porque tava menstruada, o negócio que papai não deixava é porque a quentura é grande demais e o esforço era muito grande.*

(Antônia Ribeiro, julho de 2008)

*Pai era quem queimava, toda semana, depois que pai morreu é uma dificuldade medonha pra queimar Não é nem que ninguém num aprendeu, é que eu acho muito horrível aquela quentura, acho demais, é difícil pra queimar.*

(Veranilde Braúna, agosto de 2008)

Com relação aos dias em que a queima é realizada, varia de uma louceira para outra, podendo ser feita semanalmente, as quintas ou sextas-feiras, para aquelas que levam a louça para as feiras, que acontecem aos sábados. Já aquelas que não vão à feira, queimam quando precisam entregar a encomenda, obedecendo às exigências da quantidade de peças já secas e não a um padrão semanal ou mensal. E, ainda, outras modificações podem acontecer conforme as condições climáticas, já que os fornos não são cobertos e a chuva inviabiliza o processo, como já citei.

### 3. O SABER-FAZER: SUCESSÃO E IDENTIDADE

Entre o tempo sem tempo do museu e o tempo acelerado da técnica, o artesanato é a palpitação do tempo humano. É um objeto útil, mas também belo; um objeto que dura, mas que acaba e se resigna a acabar; um objeto que não é único, como a obra de arte, e que se pode substituir por outro objeto parecido, mas não idêntico. O artesanato nos ensina a morrer e, assim, nos ensina a viver".

(Octavio Paz, escritor mexicano)

A base da constituição do trabalho artesanal, seja na pesca, madeira, barro, renda etc é a organização familiar. Tal forma de produção ocorre tanto no Córrego de Areia, como em outros centros produtores, como o Candeal (MG) e as

Goiabeiras (ES)<sup>62</sup>. Interessa-me discutir aqui como ocorrem os processos de iniciação à *arte* do barro, realizados no cotidiano do trabalho, quais os sentidos gerados pelas louceiras para a sua prática e quais são os elementos que estão em jogo, segundo elas próprias, quando verbalizam seu entendimento a respeito do que é ser louceira.

### 3.1. A INICIAÇÃO

Quando indagadas sobre as origens da produção da louça de barro no Córrego de Areia, as narrativas das louceiras mais idosas remetem à atividade artesanal sendo praticada por quatro irmãs, chamadas de Mercês, das quais descendem as famílias Pequeno e Braúna, como já mencionei.

As sociedades têm diferentes formas de lidar com a temporalidade. Assim, há o tempo mítico que se refere a um passado distante, ao tempo dos ancestrais, aos criadores, fundadores de uma sociedade. Caracterizado pela sincronia, esse tempo, na maioria das vezes, situa as origens da vida social, por isso é comum ouvirmos expressões como “naquele tempo” ou “antigamente”. Por sua vez, o tempo histórico, diacrônico, é marcado pelo registro dos acontecimentos que se repetem, de forma cíclica ou linear. Colocados como pares antagônicos, sincronia e diacronia são categorias excludentes, que ajudam a pensar os mitos. Em alguns momentos, porém, elas podem adquirir feições complementares, como ocorre no caso da atualização dos mitos – pertencentes ao passado, sincrônico – no tempo histórico presente (Lévi-Strauss, 1989).

Nesse sentido, quando as louceiras dizem que fazem louça “há muito tempo” ou que essa prática vem “do tempo do seu pai” ou dos “caco véi”, estão

---

<sup>62</sup> A respeito das peças produzidas nos referidos lugares, ver LIMA, Ricardo Gomes. O Povo do Candéal: sentidos e percursos da louça de barro. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural). Programa de pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. UFRJ, IFCS. Rio de Janeiro: 2006 e DIAS, Carla. Panela de Barro Preta: a tradição das Paneleiras de Goiabeiras – Vitória-ES. Rio de Janeiro: Mauad X: Facitec, 2006, respectivamente.

lançando mão da sua temporalidade mítica para alcançar a origem do trabalho com o barro, estabelecendo uma ligação com o tempo presente.

*[...] nossos avó já fazia, assim, da parte de pai, de mãe não. Minha avó, minhas tia, da parte de pai tudo fazia. Todo tipo, aí vem passando, de geração pra geração.*  
(Antônia Ribeiro, maio de 2007)

*Aprendi com povo que já morrero tudim...*  
(Maria Acelina, maio de 2007)

A arte que inicialmente pertencia às irmãs Mercês se perpetuou por meio dos filhos João Braúna Sobrinho, conhecido por João Mercê, patriarca da família Braúna e de seu irmão Zé Mercê, que por sua vez é o José Sebastião da Silva, conhecido por Zé Pequeno, também já citado.

*O pai dele, as tias tudim fazia, o pessoal das Mercê, foi elas que começar. O marido de Nilsa [Nilse] era primo legitimo do meu pai. O pai dele era irmão do meu avô. O meu avô era Zé Mercê e o avô das menina de Nilsa era Chico Mercê. Era tudo uma família só. Todo mundo fazia loiça e a mãe de mãe também trabalhava. Nesse tempo aí o pessoal vivia só da loiça, todo mundo trabaivava muito, homens e mulher, era todos.*  
(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)

É comum entre núcleos artesanais a presença de uma referência, ou seja, alguém que é lembrado como o detentor do saber, o iniciador, o mestre, responsável pela transmissão do conhecimento às futuras gerações. É baseado nesses aspectos que se constitui o mestre. A prática artesanal exige tempo, interesse e observação. Assim, pode-se dizer que o processo de aprendizado vivenciado pelas louceiras se assemelha, em alguns pontos, à aquisição do saber presente na pesca artesanal entre os índios Tremembé, em Almofala (CE), conforme aponta o estudo feito por Oliveira Júnior (2006)<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Sobre a formação do mestre, em comunidades pesqueiras, ver OLIVEIRA JÚNIOR, Gérson Augusto de. O Encanto das Águas: a relação dos Tremembé com a natureza. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

A figura do mestre personifica um conjunto de práticas e saberes, que constituem o patrimônio imaterial de um grupo, seja ele de louceiras ou de pescadores. Ser mestre é ter a capacidade de repassar seu conhecimento, seu senso de responsabilidade e sua sabedoria, para um aprendiz, que em muitos casos pode ser um sobrinho ou um filho. Durante esse convívio, não é transmitido apenas um saber técnico, mas também o são concepções sobre vida, arte, necessidade e estética, numa linguagem sutilmente percebida e apreendida por ambas as partes (Paiva, 2004).

No Córrego de Areia, não é possível falar apenas de um mestre. Para a família de Zé Pequeno, ele é a principal referência. E foi a tradição herdada do pai que permitiu a filha Lúcia ser diplomada pelo Governo do Estado do Ceará como Mestre da Cultura Popular Tradicional, fato que não tem legitimidade entre as louceiras<sup>64</sup>.

*Eu comecei era bem pequena, com dez ano, nove ano, por aí, mais papai. Eu comecei a fazer umas casinha de barro, ele fazia uns carrim de barro, só essas coisa assim, cavalo, cadeirinha.*

(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)

O mesmo, contudo, não acontece com as outras famílias do local. As irmãs Braúna referem ao seu pai, João Braúna, como principal mestre; segundo elas, ele se diferenciava dos demais artesãos pela maior qualidade e singularidade das peças modeladas. A exemplo do que ocorreu com as filhas de Zé Pequeno, nenhuma das filhas de João Braúna aprendeu a fazer os “bonecos” que os pais faziam, causando uma interrupção na produção desse tipo de peça após a morte dos mestres. Certo dia, entretanto, Ercília, filha caçula de João Braúna, tentou fazer um cavalo igual ao do pai e embora não tenha mantido uma produção corriqueira de tal peça, não esconde a sua satisfação ao ser capaz de fazer algo igual a que seu pai fazia:

---

<sup>64</sup> A Lei e as questões despertadas por ela no Córrego de Areia serão discutidas posteriormente.

*agora pai trabalhava fazendo cavalo, pai fazia cavalo, peba, boi, um horror de qualidade de bicho, todo bicho ele fazia, cavalo com caçuá, era boi, era vaca, bezerro, era tatu, cantador, sanfoneiro. Aí pronto, pai morreu ninguém fez mais, Veranilde que aqui acolá ainda fazia, algum cavalo, alguma coisa. Aí um dia desse eu fui ali arrumar umas coisa aí achei um cavalin do tempo de pai e aí eu disse, vou já ver se eu sei fazer, porque eu nunca tinha feito não, pai fazia e eu nunca tinha feito não, nunca tinha inventado. Veranilde faz mas quebra muito, aí disse, vou tentar fazer, cada uma tem o seu jeito de fazer, pois eu fui tentar e pois eu num fiz? Fiz um maior, bem maior do que esse aí [aponta para um pequeno cavalo] fiz bem uns dez. Vendi dois pra uma mulher de Tabuleiro e os outro tão [estão] aí.*

(Ercília Braúna, agosto de 2008)

Portanto, há no Córrego de Areia uma tradição de transformar o barro em objetos pensada aqui como um conjunto de práticas sociais, saberes e fazeres, compartilhados e reproduzidos ao longo da história desse local e dessas famílias artesãs (Alvim, 1983). O aprendizado da produção artesanal não é obtido na escola, mas no próprio convívio com esse universo da criação, da experimentação, da *arte*. Ao mesmo tempo em que é coletivo, pois é a marca de um grupo ou de um lugar, o artesanato é individualizado, pois a liberdade e capacidade de gerar algo, o poder de criar e dar forma, é sempre único, determinado pelas “ideias na cabeça”<sup>65</sup> no próprio artesão.

*Porque eu tenho costume de fazer mesmo é da cabeça, pego um pedaço de barro, invento uma peça, num faço por desenho.*

(Antônia Ribeiro, maio de 2007)

*Invento, quando eu vou num canto que vejo uma peça, pode ser de qualquer coisa, de plástico, aí faço, aí eu vou e faço..*

(Maria Rodrigues, julho de 2008)

Apesar das dificuldades financeiras enfrentadas e da luta diária pela sobrevivência, a criação de uma peça não fica subordinada a tais aspectos. Para Porto Alegre (1994), há uma síntese entre invenção e necessidade de

---

<sup>65</sup> Ver Porto Alegre (1994)



sobrevivência para a maioria dos artistas. Entre as louceiras, o processo criativo também pode ser definido pela inteligência, imaginação e inspiração, que podem aparecer de formas diferentes, desde a televisão até os desenhos levados pelos compradores, passando pelas revistas e pela criatividade da própria artesã:

*Teve vez, de eu ver revista assim, aí eu vejo um desenho de um abajur, aí a parte de baixo eu faço um jarro, só no modelo que eu vejo assim na televisão, esses abaju que parece cerâmica, aí só daquele modelo eu já invento um jarro, diferente, aí eu invento de fazer um, aí naquele que eu vou fazendo aí já dá outro formato, aí eu já faço um antes de terminar aquele, já faço outro.. Eu tenho uma coisa na cabeça, quero fazer de um jeito, mas faço de outro. O barro é que decide. [...] Tem vez que eu faço um monte de modelo, aí vendo, aí quando eu vou fazer de novo, já não lembro aquele modelo, já faço outro. Às vezes eu repito, só que as veze eu faço maior, menor, um pouco mais fino, um pouco mais alto, com um cano.*  
(Carmelita Ribeiro, maio de 2007)

*Tinha um conjunto que passava na novela, aí eu fiz esse conjunto. Era jarro, tipo uma cabacinha com um gogozinho.*  
(Raimunda Rodrigues, julho de 2008)

*Aí eu comecei a ir pra rua com essas coisinha miúda, aí o pessoal começava a aperrear. 'Faça um jarro pra mim', aí eu dizia: 'traga o modelo'. Aí trazia. E eu inventava também,*  
(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)

*[...] eu só sei que eu mermo, comecei inventando mermo, da minha própria cabeça...*  
(Antonia Ribeiro, julho de 2007)

O indivíduo “herda” o saber por tradição familiar ou descobre a *arte* por diferentes caminhos. Se ele sentir que tem inclinação por um determinado ofício ou acreditar que tem o “espírito da arte”, pode começar uma busca deliberada por uma especialidade, até encontrar aquela com a qual se sinta identificado. Por isso é comum, nesse percurso, haver a substituição do repertório de peças modeladas ou a criação de um estilo próprio, apesar de haverem aprendido com os pais. É o que ocorre com algumas louceiras:

*[...] Quando eu comecei a aprender, a trabalhar nas coisinhas, aprendi logo as coisinha miúda e os cavalim. Aprendi logo. Pai fazia. Aí a gente ia vendo, ia vendo e fazia, depois foi que eu comecei a fazer essas grande...*  
(Antônia Ribeiro, maio de 2007)

*A gente fazia alguidar, pote mais mamãe, aí o pessoal começou a trazer assim modelo pra gente fazer e a gente foi fazendo, fazendo, ia tentando quando não sabia fazer e nós inventa também, inventa muito modelo, Veranilde é quem mais inventa, tanto ela muito inventa como o modelo que você truxer ela faz.*  
(Ercília Braúna, agosto de 2008)

*Eu acho muito grande o que mãe faz, muito grande, muito pesado, os mais pequeno não é nem porque seja mais fácil, é porque é mais maneiro, mas fácil de carregar e eu lixo e envernizo.*  
(Carmelita Ribeiro, maio de 2007)

O processo de criação pode ser influenciado ainda por outros padrões, como a encomenda, por exemplo. Ao artista popular não interessa ser único nem diferente, mas sim conseguir expressar sua inteligência por meio do seu trabalho manual, por isso não há a preocupação com a originalidade da obra, pois muitas vezes a produção em série pode dar mais lucro e menos trabalho (Porto Alegre, 1994). No Córrego de Areia, a louceira mantém ou muda o seu estilo, de acordo com a preferência do comprador ou ainda faz a peça de acordo com as exigências dele.

*Muda assim, porque eu invento uma peça, um jarro diferente, se trouxer uma peça diferente a gente faz: pote, quartinha, panela.*  
(Antônia Ribeiro, julho de 2008)

*Se eu tiver uma loiça, assim, queimada, de encomenda e chegar uma pessoa procurando, eu vendo e quando é depois eu faço outra, porque a gente quer é vender pra mode a gente ver logo é o dinheiro né?*  
(Raimunda Rodrigues, agosto de 2008)

Nesse sentido, seria possível dizer que, no Córrego de Areia, o aprendizado acontece no próprio fazer, pois a louceira realiza sua atividade no ambiente doméstico, familiar. Desde muito cedo, as crianças convivem com o universo artesanal, dividindo espaço com as peças em processo de modelagem, secas ou queimadas, auxiliando as mães no transporte dos objetos ou do barro. Desse modo, a tradição é transmitida e incorporada, geração após geração, de forma tão “espontânea e natural” que as pessoas nem se dão conta.

*Comecei com sete ano. Aprendi com povo que já morrero tudim. Aprendi vendo, eu só vivia lá, aí comecei a fazer.*  
(Maria Acelina, maio de 2007)

*Aprendi com mamãe mesmo e ela aprendeu com a mãe dela*  
(Veranilde Braúna, dezembro de 2006).



Figura 26 – Meninas da família Braúna “brincando” com o barro, enquanto as mães trabalham. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2008.

Na produção da louça, aprende-se a *trabalhar* com a experimentação do próprio material, que as louceiras chamam de “mexer com barro”. Assim, a iniciação é feita nas “brincadeiras”, no treinamento e na observação diária, conforme apontam Dias (2005) e Connerton (1993).

*Não tinha o que fazer, fazia só por diversão, só por brincadeira. Aí a brincadeira foi ficando séria, foi vendendo, fui gostando, menino gosta de dinheiro né? Uma moedinha, aí vendia um, mãe trazia cinqüenta centavo, um real aí me dava, vixe maria, era uma coisa medonha naquele tempo, quando era menina.*  
(Carmelita Ribeiro, maio de 2007)

Os saberes costumam ser transmitidos, pelas gerações anteriores, no ensinamento prático, pela observação, feitos ainda na infância e na adolescência (Lima,2006). Quando relatam a aprendizagem, as louceiras registram a importância do trabalho dos mais velhos para a sua iniciação no ofício.

*Eu comecei com dez ano, fazendo outras coisinha, **num era essas loiça aqui de modelo** porque essas eu comecei depois, mas de mexer com barro com dez ano eu comecei a fazer umas coisa, junto com mamãe fazendo as loiça e eu mexendo aí no barro.*  
(Avelanda Braúna, julho de 2008)

*Acho que tinha uns quinze. Comecei fazendo uns pratim, aí todo sábado ia pra feira mais papai vender. Às vez só ia eu. Papai vendia uns cavalim, uns pote, umas quartinha, umas panelinha minha. Ele vendia as dele e as nossa.*  
(Raimunda Ribeiro, agosto de 2008)

E é no ritmo da produção familiar, do convívio diário, na imitação dos gestos da mãe que as crianças são socializadas no “mundo do barro” e o repasse da tradição vai acontecendo, pouco a pouco, de forma naturalizada para quem está envolvido na produção. Uma louceira não se faz rapidamente, demora anos. O fazer é apreendido por partes e o mestre, que pode ser a mãe, uma irmã mais velha ou uma tia, é responsável pelo treinamento e aperfeiçoamento de um aprendiz. Para que uma menina adquira todo o saber referente à modelagem propriamente dita, ou seja, para tornar-se uma louceira, ela deve ter domínio total do manuseio do barro. Assim, Connerton (1993) considera essencial a existência de “modelos vivos”, ou seja, referências para aqueles que ainda estão iniciando o processo de aprendizado.

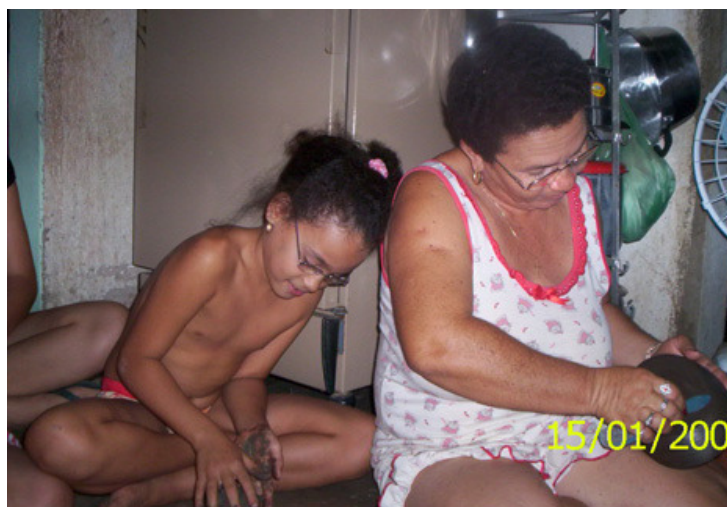


Figura 27 – Ao imitar a mãe, aparentemente brincando, a menina é iniciada. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2008.

Nesse sentido, as louceiras relatam que, quando as crianças ainda não “sabem”, ou seja, ainda não dominam todos os passos do processo de feitura, quase sempre, começam um objeto e outra pessoa, geralmente o iniciador, termina, dá o acabamento, finaliza. Também pode acontecer de a peça se quebrar antes de ser concluída, uma vez que a menina ainda não tem habilidade suficiente para manuseá-la.

*Quando eu comecei era só umas pecinha miudinha assim: gamelinha, panelinha, eu começa e essa minha irmã mais velha terminava, ela fazia nessa época, nós ia começando e ela ia terminando: os pratim, as panelinha,*  
(Ercília Braúna, agosto de 2008)

*Aqui acolá ela pega [referindo-se a uma das filhas], começa já uma vasia [vasilha], tem vez que eu termino, tem vez que ela quebra...*  
(Raimunda Rodrigues, julho de 2008)

*Das minha, só aprendeu Lúcia. As outra duas num aprendero não. Ela começava e eu terminava, mas aqui acolá ela termina.*  
(Maria Acelina, maio de 2007)

*Ela [referindo-se a filha] fazia um, dois, quebrava, porque não sabia [fazer]*  
(Antônia Ribeiro, julho de 2008)

Ao observar a iniciação na modelagem do barro, outra questão salta aos olhos e merece consideração: o gênero. Assim como Mattos (2001), entendo que o simbolismo de gênero não pode ser visto sem uma análise do que ele representa num sistema de significados mais abrangente, que o investe de sentido. Chamava a minha a atenção o fato de não ver os meninos “mexendo com o barro” no Córrego de Areia, o que me levou a buscar perceber o que significava ser homem ou ser mulher, naquele lugar. Para tal, tentei levar em consideração os significados próprios à forma de vida e as experiências da região.

Como já expressei, o município de Limoeiro do Norte e o vale do Jaguaribe têm passado, nas últimas décadas, por um processo de mudanças e transformações, associadas a uma “modernização”, que cria novas relações e agentes sociais. Nesse contexto, os homens romperam antigas práticas culturais, como fazer a louça de barro, e migraram para a agricultura, onde trabalham como assalariados.

Esse afastamento do universo da louça, principalmente no que tange às gerações mais novas, vem se intensificando com o passar dos anos, ao ponto de os meninos não serem levados a modelar e, quando o fazem, não são os objetos utilitários, considerados como próprios do universo feminino. É o que revela a fala de Lúcia, quando ela diz que *menino não faz vasilha não, é cavalo, essas coisa aí*<sup>66</sup>. Ou ainda, quando se refere aos cursos que ministrava quando o pai ainda era vivo: *eu dava aula pras menina e pai pros menino*.

Para entender as categorias que operam quando as louceiras me falavam das diferenças que envolvem os meninos e meninas, procurei entender o que isso significa para elas e como, por meio do discurso, elas reproduzem as categorias de gênero. Ao analisar essas falas, entendi que algumas vezes se

---

<sup>66</sup> Esse tipo de peça era feita, no passado, por artesãos como Zé Pequeno e João Mercê. No presente, o único que “sabe fazer” é Pio, filho de Zé Pequeno, que não está em atividade e não mora mais no Córrego de Areia. Não há outro homem que faça tais peças ou menino que esteja em processo de iniciação.

referiam à condição biológica, fadada à falta de questionamento por fazer parte do destino e outras vezes, percebia a dimensão cultural, quando me falavam de posturas e comportamentos próprios ao gênero.

Dessa forma, os meninos ganham carrinhos, bolas, bicicletas, carneiros e cavalos para brincar com outros meninos, de correr, jogar bola, simular lutas ou assistir a desenhos na televisão que remetam a essas temáticas. Não realizam os serviços domésticos e a mãe se encarrega, inclusive, de lhes servir a comida, mesmo quando não são mais crianças nem adolescentes. Não há restrições ou vigilância sobre eles, quando alcançam a adolescência, no que se refere à ida às festas ou jogos na quadra comunitária, muito comuns na localidade. Também podem ir sozinhos ou com amigos para a cidade, que fica a seis quilômetros.

As meninas trocam as brincadeiras com as bonecas pela “obrigação” de ajudar a mãe nas tarefas diárias, como cozinhar, lavar roupa e vasilhas, cuidar dos irmãos menores, limpar a casa e adjacências. Elas têm uma vigilância severa dos pais e dos irmãos sobre as questões referentes aos namoros e ao frequentar espaços públicos. Só vão às festas ou à quadra acompanhadas do pai ou de um irmão, irmã ou prima, que podem ser mais novos e, mesmo assim, não é com a mesma frequência dos meninos. Não vão sozinhas à cidade, sendo comum irem acompanhadas de um dos pais, de um irmão ou da cunhada. O namoro acontece em casa e o casal, geralmente, não sai sozinho, sem autorização e sem alguém para acompanhar.

Esses valores mostram a visão masculina e feminina a respeito da família; os homens são valorizados pela capacidade de trabalhar e ter responsabilidade para prover a mulher e os filhos, além de não beber e não viver de “molecagem”<sup>67</sup>. Para as mulheres, as qualidades mais exigidas para uma boa esposa são o recato sexual e o bom desempenho nas atividades domésticas, por isso a vigilância sobre a postura delas é maior. Elas esperam o casamento, que geralmente não ultrapassa os vinte e cinco anos, para a realização dos desejos de

---

<sup>67</sup> Ser moleque é sinônimo de ser irresponsável, não assumir as responsabilidades condizentes com o seu papel de “pai de família”, por exemplo.

ter a própria casa, os filhos e um “bom marido”, que significa um homem responsável e trabalhador<sup>68</sup>.

A arte do barro sempre ocupou o espaço doméstico e continua a ser desenvolvida, conforme já mencionado, junto com os afazeres que correspondem aos cuidados da casa, como lavar, cozinhar, varrer etc. Embora hoje ela seja feminilizada, no passado, cuja data a memória das louceiras não é capaz de precisar, era exercida também pelos homens, ocupando, de forma equivalente e em todas as etapas, pessoas de ambos os sexos.

*Os homem fazia, as mulher fazia, eles ia atrás da lenha, as mulher fazia, os homem queimava, era assim homem, mulher, todo mundo.*

(Antônia Rodrigues, maio de 2007)

Hoje em dia, os homens estão no trabalho agrícola, na pecuária, são pedreiros, mototaxistas ou fabricam tijolos; não estão envolvidos na modelagem da louça, ficando para eles o trabalho considerado “pesado”, como construir o forno e algumas vezes queimar a louça ou transportar o barro. Nesse sentido, Bourdieu (1995) mostra que há linha tênue entre o conjunto daqueles que podem legitimamente trabalhar com o barro - no caso, as mulheres - e aqueles que são legitimados para tal, correspondendo aqui aos homens. Ao posicionar diferentemente homens e mulheres, uma diferença de gênero é consagrada e passa a ser vista como diferenciação sexual, que impõe determinada forma social de agir.

Em outras palavras, como o universo do barro agora é constituído essencialmente pela prática feminina, para continuar delimitando as balizas da sua pertença mundo masculino, os homens passam a fazer os serviços que exigem maior força física, no universo do barro (Mattos, 2001). Assim, a masculinidade é afirmada, em contraposição à referência feminina, que tem a habilidade de fazer a louça como principal expressão.

---

<sup>68</sup> Quando passava uns meses sem ir ao Córrego de Areia e voltava, sempre recebida com a clássica pergunta: “já casou? Mas tem namorado, né?”. Isso me fez refletir sobre a importância que o casamento tem no cotidiano dessas pessoas.



Tal circunstância social fica muito clara quando as louceiras se reportam aos homens “fazedores de louça” ainda em atividade no Córrego de Areia. Um deles é Raimundo Santos (58 anos), conhecido como Raimundinho, marido de Dona Terezinha e tio das irmãs Braúna, conforme mencionado no item 1.4, o qual descreve todas as louceiras. Ele aprendeu a fazer louça depois que se casou, porque a mulher é louceira, entretanto, ela enfatiza que ele *nunca terminou uma vasilha, ele começa e eu termino*, denotando que não compete ao homem a principal parte do processo de produção, que é o fazer propriamente dito, reforçado pelo alisar e “rapar” da peça.

O outro homem é José Martins de Freitas, hoje com sessenta e dois anos, solteiro, conhecido como Zé de Chagas, que aprendeu a fazer louça com a mãe e é irmão de Maria de Dedé, também citada no item acima. Zé de Chagas se diferencia dos outros homens do local, pois, ao contrário de Raimundinho, modela e queima suas peças, além de dar conta de todos os afazeres domésticos da sua casa e de quem mais precisar. É comum ele prestar auxílio à irmã ou a uma vizinha que precise, seja lavando e passando roupa, cuidando de uma criança, indo a Limoeiro do Norte fazer uma compra ou carregando água para o consumo doméstico<sup>69</sup>, atividades consideradas como pertencentes ao universo feminino.

---

<sup>69</sup> Em 2008, durante o trabalho de campo, o marido de Maria de Cilina, sua vizinha do lado direito, estava muito doente e devido a idade avançada dela, Zé de Chagas a auxiliava tanto nas tarefas da casa, como no trato com o doente, para sentar, levantar, dar banho etc.



Figura 28 – Zé de Chagas modelando potes, em sua casa.  
Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2002.

As peças que ele faz são classificadas, por ele próprio, como *loiça grande*, que significa serem potes, quartinhas e alguidares, que não exigem tanto refinamento, paciência, habilidade e precisão como a chamada *loiça miúda* que as mulheres fazem. Em várias ocasiões ouvi de algumas louceiras comentários em forma de brincadeiras e piadas que se referiam a ele como “diferente” dos outros homens do lugar, insinuando, em nível de fofoca, uma homossexualidade. Tal insinuação advém do comportamento de Zé, que, apesar de ser homem – em termos biológicos – se ocupa de tarefas atualmente atribuídas às mulheres, pelo social, como fazer louça ou realizar serviços domésticos. Para Bourdieu (1995), a diferença de gênero institui uma identidade sexual unitária, essencialmente social, que institui um “direito de ser, mas também um dever ser”. Ao contrariar a postura decorrente da sua condição expressa pelo gênero, Zé de Chagas é alvo de uma eficiente forma de controle social, que expõe a sua reputação perante os habitantes daquele lugar (Bailey, 1971).

Convém aqui lembrar que os movimentos e estudos feministas nasceram justamente questionando os arranjos convencionais que reduziam as determinações hierárquicas de homens e mulheres a caracteres biológicos. As contribuições pioneiras de autoras como Guilbert (1946), Mead (2003) Beauvoir (1967), entre outras, embora ainda não discutissem o conceito de gênero, já distinguiam o componente social do sexo feminino de seu aspecto biológico. Foi o avanço desses debates que possibilitou as críticas às classificações dicotômicas e levou as mulheres a discutirem um “pretensão universalismo dos direitos para ambos os sexos” (Mattos, 2001).

Segue a autora, reforçando a ideia de que os estudos feministas mostraram, ao longo das últimas décadas, que a discriminação entre os sexos não é “pre-determinada” pelo corpo e as diferenças sociais entre homens e mulheres, “embora pareçam tão naturais quanto as diferenças biológicas” são mutáveis. Nesse sentido, o conceito de gênero foi desdobrado e, na década de 1990, a “teoria *queer*” ultrapassa “os gêneros”, quando Butler (2003) questiona a normatividade heterossexual e ressalta o aspecto socialmente transformável do corpo e da sexualidade, presente, por exemplo, nos *gays*, lésbicas, transexuais etc.

Para Kofes (1993), os estudos atuais sobre gênero são “um instrumento que mapeia um campo específico de distinções, aquele cujos referentes falam da distinção sexual. Quer onde estão sujeitos concretos, substantivos, homens e mulheres, quer onde nem mesmo encontramos esses sujeitos”. Assim, essa autora aproxima-se de Butler (2003), quando se refere ao gênero como um universo muito mais amplo do que homem e mulher.

Dessa forma, Mattos (2001), em seu estudo sobre os ceramistas do vale do Jequitinhonha, usa o gênero para mapear valores e falar em masculinidades e feminilidades como “atributos tanto de homens quanto de mulheres”. Em conformidade com o pensamento da autora, uma vez que o gênero é entendido como móvel e transitório, pensa-se na reelaboração dele por parte dos sujeitos. No Córrego de Areia, a mobilidade das categorias é percebida quando as

mulheres executam tarefas consideradas “pesadas” e, conseqüentemente, vistas como pertencentes ao universo masculino, como partir lenha ou pisar o barro.

Conclui a autora, dizendo que mais importante do que as diferenças portadas nos corpos de homens e mulheres são as “circunstâncias políticas, sociais, econômicas e culturais que criaram discursos de corpos hierarquicamente construídos”, quando redefinem o biológico como social. Por isso a arte do barro pode incorporar valores de masculinidades e presença de homens sem deixar de ser uma atividade transmitida pela ação feminina, que remete às diferenças de gênero (Mattos, 2001). Entre as louceiras do Córrego de Areia, tais diferenças são reveladas pela hierarquia, presentes no trabalho, cujo lugar do homem é hoje preenchido por tarefas secundárias, como transportar o barro, amassar, iniciar a modelagem ou vender. O cerne do saber está, literalmente, nas mãos das mulheres.

Desde 1998, quando eu iniciei os contatos com as louceiras<sup>70</sup>, presencio um discurso recorrente de que as novas gerações não estão aprendendo a fazer louça, o que enseja a preocupação dessas mulheres com a preservação da tradição. Elas falam da necessidade dos filhos aprenderem a *arte*, pois precisam de substitutos, alguém que continue a produção após o desaparecimento delas, revelando o medo de que o saber se perca com o passar dos anos. Um dos motivos alegados por elas para essa suposta falta de continuidade é, em alguns casos, a inexistência de meninas, já que só elas são iniciadas no fazer e algumas louceiras só têm filhos homens.

*Se eu tivesse uma menina (só tem filhos) ela era quem tava  
trabalhando no meu canto, eu não tava nem trabalhando mais.*  
(Maria Rodrigues, julho de 2008)

---

<sup>70</sup> Trabalho e Arte entre as Louceiras do Córrego de Areia, Limoeiro do Norte-CE. Art. Revista Vale do Jaguaribe: natureza e diversidade cultural II. Fortaleza: IMOPEC, 2000. Esse texto foi produzido com base na monografia entregue como requisito para o término da graduação no curso de História da Faculdade de Filosofia D. Aureliano Matos (FAFIDAM/UECE), no mesmo ano. Também foi nesse trabalho que iniciei as primeiras reflexões sobre as louceiras e sua *arte*.

*Se meus menino fosse duas mulher era duas loiceira das braba. Desde sete ano eles tinha começado a trabaiair mais eu.*

(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)

Já nas casas onde há meninas, as queixas das mães estão principalmente no pouco interesse por parte das filhas, que, apesar da insistência da mãe, parecem não se abalarem.

*Minhas meninas não fazem não, só a mais pequena, Dara, que uma vez inventou de fazer, mas as outras não querem não....*

(Raimunda Rodrigues, maio de 2007)

*Queria demais que a minha menina aprendesse mas ela não quer de jeito nenhum, quando era menor ainda tentava mas agora....*

(Ercília Braúna, julho de 2008)

Entretanto, a tradição não se extingue (Porto Alegre, 1994). Mesmo a família se dispersando, a arte continua a ser passada para as futuras gerações, pois a tradição familiar se estrutura e reproduz nessa continuidade, que algumas vezes pode parecer perdida. Algumas louceiras vivenciaram uma interrupção momentânea na produção, inclusive com elas se ocupando de outros trabalhos, mas sem se esquecer do saber nem do gosto pela *arte*, conforme mostra a fala de Lúcia:

*Quando pai morreu a gente passou um tempo sem fazer, que num tinha quem queimasse, Maria ainda não tinha aprendido. Aí nessa época aí eu comecei a trabaiair na prefeitura, trabalhei seis anos na prefeitura. Aí Maria vivia apanhando feijão pelo mundo, apanhando limão, aqui acolá eu fazia uma vasilhinh...*

(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)

Em outros momentos, a feitura dos objetos pode ser apenas de forma esporádica, como ocorre com Elcí Braúna, que era louceira até se tornar agente municipal de saúde e interromper a produção. Quando porém, está de férias, ela

vai “ajudar” a irmã Avelanda a rapar as peças e o seu fazer é digno de muitos elogios por parte desta. Era Elcí quem ia com o pai, João Mercê, buscar a lenha para a queima da louça e, embora não tenha dado continuidade à *arte*, não esqueceu do saber adquirido no seio da família.

O aprendizado pode ocorrer até contra a vontade dos mais jovens, que, apesar do pouco interesse demonstrado inicialmente, um dia se “descobrem” herdeiros da tradição familiar (Idem, ibdem). Não se pode precisar se as filhas de Raimunda um dia vão se reconhecer de tal forma, mas por enquanto, apesar da insistência da mãe para ensiná-las, elas se limitam a fazer os desenhos de peças, “tirando da cabeça”, para que ela modele. Convém lembrar, ainda, a reflexão feita por Connerton (1993), ao apontar que o aprendizado também pode ocorrer inconscientemente.

*Eu chamo elas, inda [ainda] esses dia eu disse: esse mês que vocês tão de férias, vocês podia ta mexendo com barro pra aprender. Só Dara, aqui, acolá ela mexe. Débora e Dinara faz os desenho num papel tirando da cabeça delas, pra eu fazer.*

(Raimunda Rodrigues, maio de 2007)

O maior exemplo de que a tradição familiar não se extingue facilmente e acompanha o artista por toda a vida é Carmelita Ribeiro da Silva, conhecida como Carminha, filha da louceira Toinha. Nas minhas primeiras idas ao Córrego de Areia, ela tinha dezoito anos e não se interessava em trabalhar com barro, cooperando com o discurso das louceiras a respeito da falta de empenho dos jovens em dar prosseguimento ao trabalho artesanal, conforme apontei. Na época, Carminha dizia o seguinte:

*É muito trabalhoso. Dá muito trabalho. Nunca tive vontade de trabalhar nisso. Quando eu era pequena, brincava com barro porque não sabia o que era. Se fosse uma coisa que tivesse vantagem eu queria, se tivesse saída, mas acontece que não tem, então não vou trabalhar no pesado para ganhar nada. É muito melhor estudar.*

(Carmelita Ribeiro, janeiro de 2000)

Em 2002, porém, volto ao Córrego de Areia e encontro Carminha trabalhando numa loja de digitação e acesso à Internet em Limoeiro do Norte, os chamados *cyber cafés*. Ela percorria diariamente os quase sete quilômetros que separam a localidade da sede do município, de bicicleta, para ir ao trabalho. Sua mãe, Toinha, estava doente de artrose e impossibilitada temporariamente de amassar o barro, já que é uma tarefa que exige “muito esforço”, classificada como “muito pesada”. Coube a Carminha amassar o barro depois que chegava do trabalho. Toinha, a mãe me dizia: *ela sabe o ponto de amassar o barro, mas ainda não sabe fazer loiça*, revelando, através da sua fala, um desejo de que a filha aprendesse<sup>71</sup>. Ora, se pensarmos que dois anos antes ela nem se aproximava do barro e agora já o amassava, seria possível perceber que a iniciação já havia ocorrido.

Como qualquer outro aprendiz, a filha começava o processo e a mãe dava continuidade à modelagem, revelando que o aprendizado do trabalho artesanal demanda observação, tempo e paciência. Essa reprodução é favorecida pela existência de núcleos artesanais estáveis, na maioria dos casos, familiares, que envolvem de algum modo grande parte das pessoas de uma comunidade na produção dos objetos (Porto Alegre, 1994).

O dinamismo da cultura, no entanto, vai muito além da união do barro com o *chip*, personalizados em Carminha. Em 2006, retomo novamente meu trabalho de campo com as louceiras, dessa vez para o doutorado. Na minha primeira visita à casa de Toinha, mais precisamente em agosto desse mesmo ano, muitos foram os assuntos abordados: filhos, situação do país, saúde, barro. Depois de muita conversa, pergunto se Carminha - que então estava com vinte e dois anos, noiva e dando aulas de reforço a algumas crianças da vizinhança - já havia aprendido a fazer louça, obtendo como resposta que ela não queria aprender, pois, segundo a mãe, *ela gosta é de agricultura, é plantar, aguar limão, ela não quer isso não*.

---

<sup>71</sup> MENDES, Francisca R. N. *Remodelando Tradições: os processos criativos e os significados do trabalho artesanal entre as louceiras do Córrego de Areia*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal do Ceará-UFC. Fortaleza-CE, 2004.

A conversa que havia sido iniciada na cozinha prosseguiu no alpendre e Toinha resolveu me mostrar algumas peças que estavam embaladas, já em cima do carro, prontas para serem levadas à feira. Eis que ela se aproxima de mim, com algumas peças dentro de uma caixa de papelão, retira umas, me mostra e diz: *essas são as de Carminha*. Eram miniaturas de potes, uns pintados com verniz e outros não, revestidos com areia, arrumados dois a dois numa caixinha também feita de barro, com uma florzinha de plástico no centro, no mesmo estilo *souvenir* que se encontra nas lojas de artigos para presente.



Figura 29 – Miniaturas de potes e de um jogo de cafés, feitos de barro branco por Carminha. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2006.

Naquele momento, revelou-se para mim que Carminha tinha aprendido e dominava a *arte* da sua mãe e tinha avançado, criando um estilo próprio, muito distinto das peças feitas por Toinha, que variam do figurativo ao utilitário. Talvez seja essa a razão de a mãe dizer *ela não faz*, em virtude da diferenciação no repertório das peças. É importante destacar, porém, que a técnica, o manuseio, a postura, o saber-fazer foram adquiridos naquele núcleo familiar artesanal, onde ela cresceu convivendo diariamente com o universo cultural do barro.

Refiz-me da surpresa e passei a refletir a respeito das relações que estabelecemos no campo de pesquisa, construído a partir do suporte nos conhecimentos, acasos, contatos e entreatos, como mostra Dias (2005). Assim como o trabalho de pesquisa é feito de “arranjos”, a modelagem do barro e o seu



resultado são permeados por imprevisibilidades, que podem desembocar em um criar, em um *inventar modelo* ou em adaptações, conforme diz Carminha:

*Eu vejo as coisas na televisão, qualquer trabalho de artesanato, de madeira, de papel, de jornal, de vidro, aí eu invento, tento fazer de barro. Porque fazer loiça grande eu não quero não, gosto de fazer novidade, coisa diferente. Gosto de fazer desse tipo aí [aponta para suas peças], de modelo.*

(Carminha, agosto de 2006).

Ainda sem uma produção constante, Carminha faz esporadicamente, *no dia que dá vontade*. Sua atividade principal é o ensino particular que concilia também com os afazeres domésticos, uma vez que é a filha mais velha e a mãe está quase sempre ocupada na produção da louça. As peças feitas por ela, no entanto, têm grande aceitação no mercado, pois tudo o que ela fez até hoje foi rapidamente vendido na feira de Tabuleiro do Norte, onde sua mãe expõe a louça, mas ela ainda se queixa de não haver *muita saída*, fato que explicaria por que ela não faz corriqueiramente. À medida que a minha freqüência na localidade foi se amiudando, passei a ter mais aproximação com Toinha para perguntar a respeito da produção de Carminha, para quem agora não faltam elogios e sentimentos de orgulho, chegando a dizer que a filha sabe parte da técnica “melhor do que ela”.

*Ela sabe o ponto do jarro de alisar assim por dentro que é melhor do que eu. Aprendeu só, pega o barro faz qualquer modelo e o pote, ela já sabe. Qualquer coisinha ela faz.*

(Antônia Ribeiro, maio de 2007)



Figura 30 – Vasos decorativos criados por Carminha, com cerca de 20cm de altura cada um. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2006.

O avançar do trabalho de campo me conduziu, ainda, ao conhecimento dos objetos que Carminha cria e modela. Convém reiterar que não há uma idade específica para que o trabalho com o barro comece a ser feito, nem também para que as meninas se desvinculem do repertório da mãe e comecem a moldar as próprias criações. A caçula da família, Carmezita, conhecida como Zita, não está envolvida com a *arte* do barro e dedica-se ao trabalho assalariado numa fábrica de doces. Sob a óptica de Toinha, a exemplo do que um dia ela me dizia a respeito da filha mais velha, que *Zita aprendeu uma coisinha pouca, mas não quer também não*.

Por conseguinte, quero demonstrar que o cotidiano do trabalho artesanal não precisa ser pensado, ele se repete. E essa repetição só acontece porque ele foi lentamente incorporado ao corpo e à memória da louceira, mediante narrativas familiares ou gestos anteriores, onde a significação, a experiência, a história e o sentimento de pertença ao seu grupo são socialmente partilhados. Nas palavras de Carminha: *não precisa ensinar, vendo a gente ele [os filhos] se interessa...só em ver fazer*.

### 3.2. DIMENSÕES SIMBÓLICAS DA LOUÇA

Nesse conjunto de relações que compõem o universo econômico, político, social e cultural do trabalho artesanal das louceiras, não podemos desconsiderar o emaranhado de teias sociais que constituem o seu sistema simbólico (Geertz, 1989). Por meio da observação de comportamentos, gestos, atitudes e falas dessas mulheres, quando elas se referem ou realizam a sua *arte*, tentei alcançar a visão do mundo e o valor dos símbolos presentes no cotidiano do trabalho.

Para um artesão, o valor simbólico está na relação estabelecida entre ele e o barro durante toda a produção das suas peças. Para Xavier (2001), “vencer o barro é vencer as intempéries da vida”. É nessa luta constante pela sua sobrevivência, ao moldar, pintar ou queimar o barro, que são deixados nas peças os valores e sentimentos de quem as produziu.

Herança cultural dos antepassados, essa *arte* passou por mudanças e adotou outros estilos. Atualmente, os objetos de barro estão sendo valorizados e admirados com base apenas em outros critérios estéticos, mediados pelos consumidores, diferentes daqueles funcionais ou utilitários em meio dos quais foram produzidas, cuja estética obedecia às categorias nativas. Logo, quando postos num âmbito diferente e mais amplo, tais exemplares adquirem outro significado, ou seja, são reelaborados, refuncionalizados, conforme aponta Canclini (1993).

À medida que os potes, panelas, enfeites, pratos de barro vão sendo substituídos por produtos industriais, é criado um “entrelaçamento de sistemas simbólicos”, ou seja, é possível encontrar utensílios de plástico e alumínio nas moradias da zona rural e objetos e adornos feitos de barro em apartamentos, casas e lojas, nos mais variados centros urbanos do país (Mattos, 2001). Para explicar a ausência desses utilitários, a autora aponta o *status* produzido pelas peças de plástico e alumínio, que, ao serem investidas do simbolismo da modernidade, acabaram suprimindo necessidades antes ocupadas pelos utensílios de barro. Talvez por isso tenham tão pouco valor de mercado, uma vez que têm o seu caráter funcional facilmente substituído. Em contrapartida, os objetos de

adorno alcançam um preço muito mais alto nesse mesmo mercado, porque os compradores entendem que dão mais trabalho para fazer, e são admirados pela estética e, muitas vezes, considerados trabalhos artísticos. Portanto, quando percebemos a diversificação de funções socioculturais da arte do barro, atingimos as estratégias sociais que envolvem a sua utilização. É possível ver, ainda, como o significado antigo de um objeto utilitário ou ornamental pode ser ultrapassado e, dependendo do contexto, um novo sentido pode ser criado.

Ao contrário da arte erudita, que prima pela originalidade da obra e do artista, quem realiza uma prática artesanal não está interessado em ser único nem diferente, mas sim em conseguir expressar seu pensamento por meio de um trabalho manual. Nesse processo, muitos assumem o “status de artista”, por se verem como realizadores de um trabalho admirado pela sua qualidade, beleza e complexidade (Porto Alegre, 1994). Para as louceiras do Córrego de Areia, a busca pela perfeição é freqüente, porque é a preocupação com os detalhes, com o acabamento, que vai definir a sua “marca”, fazendo com que a peça seja reconhecida por ela, pelas outras louceiras e pelos compradores que conhecem sua *arte*.

*Quanto mais lisa, o quanto eu puder pelejar para ficar mais bonita, eu pelejo, aonde eu vir eu conheço que é minha e conheço das outra também. Tem gente que chega aqui procurando aquelas panela fininha, alisadinha, que só eu tenho paciência de alisar (Maria Rodrigues, abril de 1998)<sup>72</sup>.*

*Pra fazer cano [chaminé, usada em casas com fogão à lenha] é diferente, é só eu que faço assim [abre retângulos de barro no chão, que depois são enrolados e emendados], não tem quem saiba emendar. Desse jeito aqui só faz eu. (Antônia Ribeiro, dezembro de 2006)*

---

<sup>72</sup> MENDES, Francisca R. N. Remodelando Tradições: os processos criativos e os significados do trabalho artesanal entre as louceiras do Córrego de Areia. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal do Ceará-UFC. Fortaleza-CE, 2004.

Geertz (1989) entende que a interpretação antropológica é centrada no significado que instituições, ações, imagens, formas de expressão, eventos, costumes têm para os seus agentes. Mergulhando no universo de suas significações, é que busco encontrar os significados que o trabalho artesanal tem para as louceiras do Córrego de Areia. Nesse sentido, Shallins (1987) entende a cultura como algo construído, produzido com base na ação. Ela é responsável pelo processo histórico de “significação das coisas”, ou seja, pelos diferentes sentidos atribuídos por um determinado grupo às suas várias manifestações, materiais e imateriais.

Conforme detalharei mais adiante, com o investimento maciço por parte do Governo do Ceará, iniciado no fim dos anos 1980, novos lugares, específicos para a venda dos produtos artesanais são gerados, como a Central de Artesanato do Ceará (CEART). Os objetos de barro feitos no Córrego de Areia, antes inseridos em um determinado contexto social, de produção de peças utilitárias, onde quem vendia era também o criador da peça, adquire novas fronteiras, onde o artesão passa a fazer peças especiais, sob encomenda, para serem admiradas apenas pela estética.

Esses novos valores, atribuídos pelo mercado, produzem diferentes tipologias e, conseqüentemente, novos sentidos passam a vigorar entre as louceiras e sua produção. Porto Alegre (1994) ressalta que, enquanto para alguns o trabalho artesanal representa apenas uma forma de sobrevivência, para outros, pode adquirir outros sentidos, ser comparado à arte, explicado apenas por meio de um “dom” divino.

No Córrego de Areia, pude identificar a existência de dois discursos, que encontram ressonância no tipo de peça produzida e no mercado que a absorve. Algumas louceiras dizem que só realizam o trabalho com o barro por falta de opção, por não haver outra forma de ocupação, nem como garantir o sustento da família. Essas louceiras são algumas daquelas (descritas no item 1.3) que têm, em sua maioria, o artesanato como única fonte de renda. Vendem nas feiras da região ou para atravessadores e fazem, quase sempre, apenas a louça utilitária que, conforme mencionado, é vendida nas feiras e tem menos “saída”.

Queixam-se ainda, do esforço físico despendido durante a produção, para, segundo elas, obter pouco retorno financeiro e não haver garantia de que vai ter quem compre. Apontam, ainda, que não veem interferências que possibilitem um aumento nas vendas e compensem a realização do trabalho, que, de acordo com algumas louceiras, não *dá sustento a ninguém*.

*é uma vida corrida porque todo serviço tem um futuro, esse não. Porque quando você é empregado, com vinte e cinco anos, trinta de serviço, você tá esperando já uma coisa melhor, um aposento, uma coisa melhor, essa não tem não. Porque nunca foi divulgado, nunca teve valor essa arte né?*  
(Maria Eunice Freitas, maio de 2007)

*Eu não gosto não, só trabaio porque é o jeito, tem dia que eu digo que qdo eu terminar essa encomenda, não vou mais trabaiaá nisso não.*  
(Maria Acelina, maio de 2007)

Na tentativa de compreender tais posicionamentos, é necessário nos remeter ao processo histórico de industrialização que faz com que a louça utilitária não tenha mais a mesma “saída” da louça figurativa, em virtude, principalmente, da existência de objetos similares e até mais baratos como os utensílios de plástico e alumínio, que possuem grande durabilidade e são de fácil manuseio e substituição.

A segunda questão refere-se ao requinte estético de tais peças (Mattos, 2001). As peças utilitárias “são bonitas, não a despeito de, mas graças a sua utilidade”, pois esses objetos trazem consigo a marca, os sinais, as histórias dos artistas e do lugar onde foram produzidos, ressaltando as diversas particularidades e peculiaridades que enriquecem o artesanato. Apesar da sua beleza e funcionalidade, na produção de louça utilitária, elementos como o tempo despendido, a dificuldade de realizar o trabalho, o acabamento, a complexidade do objeto, enfim, a estética, são menos percebidos e valorizados pelos possíveis consumidores.

Dias (2005) mostra que as panelas, por exemplo, só são de barro durante a sua produção, mas após a queima são convertidos em objetos de cerâmica, “um produto cerâmico, cuja matéria-prima é a argila, submetida a um processo de transformação físico-químico através do fogo”.

As louceiras lançam mão de temporalidades diferentes, quando trazem para o presente uma memória da infância ou adolescência, em que viviam exclusivamente da louça, que, segundo elas, era uma atividade bastante rentável.

*Antigamente, a gente vivia só mermo do dinheiro do loiça, quando era pra levar pra feira, todo sábado, levava e vendia tudo e tinha muitas vez que ainda vinham procurar mais e ainda num tinha. Tinha vez que vinha muita gente de fora, um homem de Fortaleza comprava. A venda era muito boa, ave maria, a gente vivia só da venda dessa loiça. Agora não vende mais nada.*

(Ercília Braúna, agosto de 2008)

Ultrapassando a sua constituição material, o que está posto na louça de barro é um acervo social historicamente produzido, que, no caso do Córrego de Areia é ignorado pelo poder público, seja ele municipal, estadual ou federal, que nunca desenvolveram ações que considerassem esse legado e pudessem implementar alguma melhoria nas condições de produção ou de vendas. Também são comuns as queixas sobre o baixo valor da louça e o discurso recorrente de que, se houvessem mais compradores, elas teriam “gosto” em fazer.

*“A arte tá desvalorizada”. Mas acho que o povo também num conhece não, se tivesse saída eu fazia,*

(Antônia Ribeiro, julho de 2008)

*Falta interesse das pessoas, divulgação, não só por aqui, em vários lugar. Porque aqui ninguém valoriza. A gente vê na televisão que tem coisa bem mais simples do que a gente faz que vende e aqui não tem quem compre.*

(Carmelita Ribeiro, julho e 2008)

Desse modo, quando mencionam não gostar e só modelar as peças por falta de outra opção, essas louceiras estão, na verdade, se referindo aos aspectos apresentados há pouco como os principais responsáveis pela falta de mercado para a louça utilitária, à desvalorização da sua *arte* e à falta de incentivos para a sua manutenção. Não se pode entender tal sentido observando apenas o lado econômico, pois, se fosse só pelo sustento, essas mesmas mulheres poderiam largar o barro e ir trabalhar na agricultura ou realizar serviços gerais, comuns na região, como lavar roupa ou trabalhar em casa de família.

Elas mudam, entretanto, o tom de voz e têm os olhos brilhando quando enfatizam que “vivem do barro”. Em outras palavras, sentem-se orgulhosas de retirar dele o sustento de toda a família, além do prazer e satisfação em produzir objetos com as próprias mãos; afinal, é essa *arte* que vem dos seus pais e avós que lhes permite oferecer aos filhos, por exemplo, o acesso a alguns bens materiais e simbólicos, conforme aponta Raimunda: *compro as coisa pros meus filho, sustento tudim, de estudo, do dinheiro do meu barro.*

Nesse sentido, pude perceber entre as louceiras o despertar de sentimentos como vaidade, orgulho de si mesmas, reconhecimento e admiração, quando se referem à sua produção, de forma tão pulsante, que não lhes permite sequer mencionar as dificuldades encontradas no dia-a-dia do trabalho ou as poucas vantagens financeiras. É nesse sentido que Porto Alegre (1994) ressalta a inserção de aspectos como habilidade e criatividade do artista, no domínio de sua arte, fundamentais para que ele se reconheça como tal. Daí, serem tão importantes aspectos como a perfeição, a durabilidade, a qualidade, enfim, as avaliações que fazem a “fama” de um artista e lhe trazem sentimentos de dignidade e orgulho.

As louceiras que manifestam tais sentimentos são principalmente aquelas que fazem objetos de adorno, procurados apenas pela sua estética, a louça *de modelo*, como é chamada por elas. Vendem para a CEART, sob encomenda, ou nas feiras, mas o que as diferencia é exatamente o repertório de peças não utilitárias. A vaidade e o sentimento de artista são facilmente



percebidos, pois elas verbalizam o prazer que têm em ser louceira e o orgulho de si mesmas e do que fazem. Na fala de Ercília Braúna: *Ave Maria, eu gosto, eu adoro mermo ser loiceira. Gosto demais.* Mesmo enfrentando dificuldades financeiras, estas e a luta pela sobrevivência são elementos constituintes do cotidiano dessas pessoas, mas não se pode vê-los como fatores determinantes para o processo de criação, composto pelo novo, pelo imponderável, pelo imprevisto, enfim, pelas “ideias na cabeça”.

Os filhos de Zé Pequeno também dizem sentir prazer no trabalho que realizam e ficam satisfeitos com o reconhecimento, enumerando o que sabem fazer. Maria não se cansa de ressaltar o quanto fazer o jogo de feijoada é “trabalhoso” e sua velocidade na feitura das peças e Raimunda assevera, assim como a irmã, que não falta quem queira comprar objetos produzidos por ela:

*Num dia eu faço cinco. A mais cara é o jogo de feijoada, cinqüenta real. A jerimum dá mais trabalho mas eu faço o mermo preço. Eu gosto mais de trabaíá é na feijoada. 25 peças.*

(Maria Rodrigues, julho de 2008)

*Assim pra gente não precisa melhorar não, que num dá tempo nem fazer as encomenda tudo.*

(Raimunda Rodrigues, agosto de 2008)

Portanto, a valorização da louça *de modelo*, e, conseqüentemente, do trabalho artesanal de algumas louceiras, no Córrego de Areia, aconteceu com a entrada da CEART na localidade, que tem como marco, de acordo com as informações obtidas na instituição e pelas louceiras, o início dos anos 1990. Como quem faz esse tipo de peça tem para onde vender e suas criações são admiradas e julgadas como sendo mais difíceis de fazer, a produção está toda voltada para um circuito turístico, onde os sentidos atribuídos ao próprio trabalho se diferenciam daquele despertado em quem faz apenas louça utilitária. Aqui, os valores colocados - pela CEART, pelos compradores e pelos *media* - são, sobretudo, ligados à beleza, à delicadeza, à leveza, produzindo um *status* e um discurso de artista que é absorvido pelas louceiras, que não encontram dificuldades para escoar aquilo que produzem.

*A loiça que eu tiver pronta, quem chegar compra e de vez em quando aparece gente eu vendo. A Ceart é doidinha pela minha loiça, é só em que fala, já vinhero aqui umas três vez mode eu fazer, já mandaro num sei quantos recado pra mim.*

(Maria Rodrigues, agosto de 2008)

Parece dimensão do valor artístico, do fazer arte, do criar e do prazer em fazer as peças, que compõe o imaginário, o simbolismo e o sentido do trabalho artesanal, no cotidiano das louceiras do Córrego de Areia. Segundo Porto Alegre (1994), o artista sente orgulho do seu trabalho porque é por intermédio dele que a autonomia é conquistada. Também é comum para essas pessoas trabalharem mesmo com a idade avançada, pois vivem por conta própria e gostam do que fazem. Desse modo, há louceiras no Córrego de Areia que não conseguem ficar sem “trabalhar” e não abandonam a tradição, senão adoecem, como nos casos de Dona Terezinha e Maria de Zé Pequeno:

*Eu já tirei uma semana de férias, disse vou passar uma semana sem trabaiaar em loiça, vou ajeitar minha casa que a minha casa é que nem um chiqueiro de porco. Aí vai eu tiro uma semana pra ajeitar as coisas, mas não dá, eu fico doente.*

(Maria Rodrigues, agosto de 2008)

Esse processo de atribuir significados culturais a objetos de arte é sempre local, afinal, o sentimento despertado pela arte está contido numa totalidade maior composta por elementos como religião, ciência, comércio, lazer e política que regulam e organizam a vida prática do indivíduo (Geertz, 1997).

Portanto, quando as louceiras falam do seu cotidiano, de como realizam suas tarefas domésticas, de suas relações com o marido e os filhos, dos sentimentos que o trabalho artesanal desperta, elas estão falando também de arte, mais especificamente, da sua *arte*, sendo impossível separar trabalho e

modo de viver. Ao fazerem peças de barro, estão materializando a sua forma única de viver, naquele lugar e naquele momento histórico.

A experiência de vida é concretizada em detalhes, e se entendemos o que essas pessoas pensam, falam e fazem a respeito do seu próprio trabalho, alcançaremos o sentido, o significado que ele pode ter, para elas próprias. É o que Geertz (1997) exprime quando diz que está buscando alcançar o entendimento do “que as pessoas acham que estão fazendo”, ou seja, o ponto de vista do nativo. Logo, poderíamos dizer que ser louceira é ser, ao mesmo tempo, artista e trabalhadora. As duas categorias se confundem e se misturam, na maioria dos casos, não sendo do meu interesse aprisioná-las em classificações estanques e imutáveis.

Não posso chamar simplesmente de artista aquelas mulheres que elaboram objetos de fino requinte estético, admirados pela complexidade e beleza, a chamada louça figurativa, porque o trabalho artesanal no Córrego de Areia exige, acima de tudo, muita disposição para ser realizado. Conforme já mencionado, é classificado pelas louceiras de *muito cansativo*, pois um esforço físico muito grande é dispensado e a remuneração é pouca. Não se pode dizer que tais mulheres não sejam muito trabalhadoras.

Por outro lado, aquelas mulheres que fazem a louça utilitária também lançam mão do mesmo processo para modelar seus potes, quartinhas e alguidares, sendo necessário dispor do mesmo vigor dispensado por quem trabalha com louça figurativa. Apesar desse tipo de louça não ter tanto valor comercial, no entanto, tem um valor simbólico muito grande para quem o faz, pois, além de representar uma “profissão”, constitui-se como uma matriz, onde a maioria dos artesãos, considerados “artistas” é iniciada e eles desenvolvem suas habilidades e buscam inspiração.

Nesse sentido, ter pouca saída não significa dizer que é um trabalho fácil de fazer, pois na maioria das vezes, são objetos grandes, que exigem ainda maior técnica e habilidade no seu manuseio. Por conseguinte, não dá para deixar de dizer que essas mulheres também são artistas, pois são vencedoras,

principalmente, na arte de elaborar estratégias de sobrevivência para elas e suas famílias.

### 3.3. SER LOUCEIRA

No desenvolvimento do trabalho de campo no Córrego de Areia, foram estabelecidas longas conversas, em diferentes épocas, com as louceiras. Observei-as e as entrevistei durante todas as etapas da produção da louça, no decurso dos serviços domésticos, nas idas e vindas ao *barreiro*, nas feiras, nos períodos chuvosos (quando a produção é alvo de considerável diminuição) e outras vezes enquanto negociavam com os compradores. Muitas vezes, tais conversas ocorreram nas cozinhas, lugares onde, na maioria das vezes, a louça é modelada e para onde as louceiras levam as pessoas com as quais compartilham certo nível de intimidade<sup>73</sup>.

Dessa forma, pude entrar nas casas e ver que a produção de louça de barro é acompanhada de outros afazeres cotidianos, como o ato de cozinhar, por exemplo. Além das palavras, vi o desenrolar de gestos na manipulação do barro e dos alimentos, enquanto as louceiras narravam sua prática e as outras dimensões da sua vida. A experiência do ofício se traduz nas narrativas, que revelam histórias dessa arte manual, constituídas ao longo dos anos.

Assim, ao aproximar as anotações do diário de campo com as entrevistas e as conversas, entendi que elas estavam construindo identidades individuais e coletivas, à medida que as referências ao trabalho estão ligadas à família e há um esforço para particularizar a sua trajetória. Diria que existe um entrelaçamento entre memória e trabalho, memória individual e coletiva, trabalho e identidade de gênero<sup>74</sup>. Embora seja um ofício realizado no interior dos lares, ele se abre para outros mundos, levado pelos diferentes percursos que as peças de barro realizam. Nesse processo, diferentes formas de se perceber e de notar a

---

<sup>73</sup> Por diversas vezes, ouvi as louceiras se queixarem de pessoas que chegavam na casa delas e iam logo “entrando de casa adentro”, o que me fez perceber que permissão para transitar em alguns ambientes da casa, como a cozinha, por exemplo, tem que ser dada por elas, através da relação estabelecida com a pessoa de fora.

<sup>74</sup> O fato de ser mulher contribuiu para a aproximação e a inserção, uma vez que não é comum o interior das residências, principalmente a cozinha, ser frequentado por homens, nem mesmo os da família.

produção resultaram. Uma delas é o julgamento que as louceiras fazem do seu trabalho e do aprendizado, demonstrando que esse processo é permeado por tentativas, erros e acertos, além de concepções sobre beleza e autorreconhecimento.

*Aí comecei a inventar uns modelim mei féi, mas era o que eu fazia. Aí o povo começou a trazer desenho e eu fui inventando, uns eu fazia mei féi, outros eu fazia mió e aí aprendi. Agora eu faço outras coisa. Trazendo o desenho e dando pra mim fazer eu faço. Ainda uma semana dessa uma mulher trouxe umas bolsinha pra mim fazer, eu fiz tudim, era cinqüenta bolsinha. Mas as vez eu também vou inventando da cabeça, testando até dá certo.*  
(Raimunda Rodrigues, julho de 2008)

A satisfação gerada por ser capaz de produzir algo que elas têm consciência de que não é “qualquer pessoa” que faz desemboca em outra questão importante: o que está em jogo quando elas se referem a sua prática. Em outras palavras, o que significa, para essas mulheres, ser louceira.

*[...] mamãe dizia que a loiceira era a que ia buscar o barro, amassava, fazia, queimava, fazia tudo.*  
(Antônia Ribeiro, setembro de 2008)

*Tem que fazer tudo, desde enfeite, a pote, a jarro, a chaminé, queimar, tudo, menos tijolo, foi de barro, eu acredito que era pra fazer.*  
(Carmelita Ribeiro, maio de 2007)

*Pra mode ser uma loiceira completa ela tem que saber fazer a loiça e saber fazer a loiça e saber queimar a loiça [ ela diz isso porque sabe]*  
(Maria Rodrigues, julho de 2008)

Quando enumeram as qualidades de uma louceira, estão implícitos os requisitos que elas consideram importantes para ser uma “boa louceira”, ou seja, elas estão se referindo às vezes a si próprias e, outras vezes, quando julgam as diferentes etapas do processo de produção e quem sabe desempenhá-los bem.

Afinal, elas vivem em disputa constante por diferentes mercados e nesse contexto, fazer a “melhor” louça, representa, teoricamente, conseguir se destacar e obter melhores vendas.

Isso fica evidente na fala de Maria de Zé Pequeno quando ela situa sua louça em posição de destaque, me respondendo à indagação a respeito de algo que precise ser feito para aumentar as vendas: *pra eu, não falta nada porque pras minha loiça num falta venda*. Tal posição é compartilhada por sua irmã, Lúcia, ao ressaltar que para ela e as irmãs não há o que melhorar, ao contrário, elas não conseguem nem dar conta dos frequentes pedidos: *assim pra gente não precisa melhorar não, que num dá tempo nem fazer as encomenda tudo*.

Para as outras louceiras, que não pertencem à família de Zé Pequeno, trazer à tona elementos como alisar, queimar e produzir uma grande variedade de tipologias, remete a outra discussão. Na verdade, o que elas estão apontando, de forma subentendida, é a insatisfação pela atribuição do título de Mestre da Cultura Tradicional Popular, concedido a Lúcia, em 2004, pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará.

Por que Lúcia foi escolhida? Houve uma intenção de conhecer as louceiras, como vivem, se relacionam, para que a Secretaria de Cultura pudesse saber se ela era a única do lugar a atender os critérios exigidos no edital? Como as outras louceiras, que têm tanto tempo de atividade quanto ela, receberam a atribuição do título? Antes de responder a tais perguntas, é necessário entender em que contexto se deu a concessão desse título.

Atualmente, um dos grandes desafios expressos aos gestores da cultura, de um modo geral, é pensá-la como processo e não mais apenas como produto. Quando pensamos a cultura como processo, entendemos e alcançamos o seu dinamismo; quando a entendemos como produto, a congelamos, esvaziando o seu significado (Nogueira, 2007).

Em 2003, o Governo do Estado do Ceará, por intermédio da sua Secretaria de Cultura, sancionou em 27 de agosto a Lei nº 13.351, que institui o título de Mestre da Cultura Tradicional Popular, com o objetivo de reconhecer pessoas que tenham “relevantes contribuições para a cultura cearense” por meio

da sua *arte*. A Lei se propõe ainda, a manter os ofícios e tradições que forem agraciados em atividade, uma vez que muitos deles estavam deixando de ser praticados por falta de incentivos, inclusive financeiros.

A escolha ocorre por votos manifestados na reunião do COEPA - Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural do Estado do Ceará, foi pela Lei Nº 13.078, de 20/12/2000, assinada pelo então governador Tasso Jereissati<sup>75</sup>. O Conselho tem por finalidade que o Ceará exerça, de fato, a preservação dos seus bens patrimoniais de caráter material e imaterial. É composto por vinte e um conselheiros, representando órgãos e entidades da sociedade civil, sendo presidido pelo Secretário da Cultura do Estado do Ceará<sup>76</sup>.

Mediante o lançamento de edital anual, o candidato deve inscrever-se e apresentar um dossiê que comprove sua participação em atividades culturais há pelo menos vinte anos, “estar capacitado a transmitir seus conhecimentos ou suas técnicas a alunos ou a aprendizes”. No momento da escolha serão considerados aspectos como a “relevância da vida e obra” para a cultura cearense, o “reconhecimento público das tradições culturais desenvolvidas”, o acúmulo de “experiência e vivência dos costumes e tradições culturais”, além da “situação de carência econômica e social do candidato”.

Esse último item garante que seja concedida uma pensão vitalícia ao Mestre, pessoal e intransferível. Este ensejou muita polêmica, uma vez que dessa forma, a Lei desprivilegia mestres que são reconhecidos e legitimados nas suas localidades e até no plano nacional, que ficam impedidos de receber o título, por não poderem usufruir do benefício, já que não se encontram em condições

---

<sup>75</sup> Lopes, Daliene Silveira Fortuna (org.). Legislação Cultural do Ceará/ Daliene Silveira F. Lopes. Fortaleza: Secult, 2006. Ver também [www.secult.ce.gov.br](http://www.secult.ce.gov.br).

<sup>76</sup> Órgãos que têm representação no Coepa: Procurador da Procuradoria da República no Estado do Ceará, Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura – CREA, Universidade Estadual do Ceará – UECE, Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB, Universidade de Fortaleza – UNIFOR, Assembléia Legislativa do estado do Ceará, Universidade Federal do Ceará – UFC – Museu do Ceará, Secretaria de Turismo – SETUR, Procuradoria Geral do Estado – PGE, Universidade Regional do Cariri – URCA, Ordem dos Advogados do Brasil – OAB, Procuradoria Geral da Justiça – PGJ, Secretaria de Infra-estrutura – SEINFRA, Coordenadoria de Patrimônio Histórico e Cultural da SECULT, Câmara dos Diretores Lojistas – CDL, Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA, Associação dos Prefeitos do Estado do Ceará – APRECE, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (4ª Superintendência Regional), Secretaria de Desenvolvimento Econômico – SDE, Secretaria de Desenvolvimento Local e Regional – SDLR.

precárias de sobrevivência. No primeiro ano de vigência da Lei, 2004, o debate ganhou a imprensa e os estudiosos da cultura no Estado. Para Olga Paiva, representante da 4ª Superintendência Regional do IPHAN, a Lei precisava ser revista, pois essa “visão assistencialista” em nada condizia com uma política pública que beneficiasse as culturas populares.

[...] a lei tem que ser revista, porque não é justo. Esses artistas populares pertencem a uma classe econômica mais desfavorecida. Não significa que alguém que esteja um pouco melhor economicamente não possa ser reconhecido como mestre. Que critérios seriam estabelecidos pra separar o pobre, o paupérrimo, ou o bem de vida, como se diz no interior?. Deve-se ter um olhar crítico sobre essas iniciativas, que são louváveis, mas a questão são as políticas de fomento às regiões portadoras de mestres. Acho que essa visão assistencialista reflete uma visão muito paroquial dessa dinâmica em que os mestres estão inseridos<sup>77</sup>.

Outro item que causou discussão foi a atribuição do título apenas a pessoas e não a grupos, desprestigiando as manifestações coletivas da cultura, como os grupos de danças ou os saberes das comunidades indígenas. A partir de 2005, órgãos como a Comissão Cearense de Folclore e o IPHAN, a imprensa e alguns membros do próprio COEPA, iniciaram uma discussão a respeito da reformulação da Lei, que, em 2006, foi revisada e ampliada, sendo estendida também aos grupos e “coletividades”. Ela, no entanto, passou a se chamar Lei dos Tesouros Vivos da Cultura, publicada no Diário Oficial do Estado do Ceará, sob nº 13.842, de 27 de novembro de 2006, reconhecida em 2007 pelo Ministério da Cultura, através do Prêmio das Culturas Populares.

Só é possível entender como a Lei 13.351, de 22 de agosto de 2003, interferiu no cotidiano das louceiras e no seu trabalho se refletirmos sobre os diferentes caminhos tomados pela distribuição das peças. Nesses percursos, não se pode perder de vista os trajetos físicos e simbólicos, percorridos pela louça da família de Zé Pequeno, ao longo dos anos.

---

<sup>77</sup> Entrevista publicada no Diário do Nordeste na reportagem cujo título é *Mestres da Pobreza?* Jornalista Dalwton Moura, 24/05/2006. Acesso em 30/04/2004.



Em primeiro lugar, vale lembrar, conforme mencionei, o fato de que as louceiras dessa família têm a CEART como principal mercado. Discutirei no item 4.3, que as listas e cadastros dessa instituição uniformizam as etiquetas das peças em exposição nas suas lojas, apenas no nome de Lúcia. Portanto, a CEART lhe atribui uma variedade e diversidade de objetos feitos por ela que, na verdade, não é só sua, pois ali estão também feitas pelas suas irmãs Maria e Raimunda.

A segunda questão remete à trajetória de alguns objetos do Córrego de Areia. Por ser filha de Zé Pequeno, Lúcia carrega uma história familiar, pautada em um reconhecimento do “nome”, alcançado pelo pai, que vai além dos limites da localidade e desemboca numa notoriedade que as outras louceiras não têm, apesar de também fazerem louça há muitos anos e de algumas viverem em núcleos artesanais familiares. Esse respeito atingido pelo pai a credencia, mesmo que ela não seja a guardiã da memória do saber do seu clã, função que é desempenhada por sua irmã Maria, como expresse anteriormente.

Para legitimar essa identidade familiar, ela absorveu a alcunha de Lúcia Pequena<sup>78</sup>, em referência ao pai, que, mesmo não sendo oficialmente reconhecido, é considerado por muitos, um dos mestres do lugar. Vale lembrar o conceito de identidade pensado por Martin Heidegger (1996), o qual atende a um conjunto de condições que regem a ação do indivíduo ou do grupo numa circunstância de interação, permitindo-lhe agir como ator social. Para o autor, as identificações com valores, normas, ideais e modelos nos quais a pessoa e a comunidade se reconhecem constituem parte da identidade de alguém.

Ao condecorar a filha de Zé Pequeno com esse título e atribuir-lhe o mesmo nome do pai, os elaboradores das políticas públicas para o artesanato, no Ceará, estão oferecendo, no dizer de Paiva (2004), um “*Selo de Ancestralidade*” para a produção das louceiras. Revela, ainda, que o Córrego de Areia tem uma tradição antiga no trabalho com barro que merece ser reconhecida, divulgada e “protegida”.

---

<sup>78</sup> No cotidiano, ela é conhecida por Lúcia ou “Lúcia de Zé Pequeno”. Lúcia Pequena só é chamado pelas pessoas “de fora”.



Figura 31 - Lúcia Pequena durante o II Encontro de Mestres do Mundo, em Limoeiro do Norte, promovido pela Seçult em 2006. Fonte: Jornal Diário do Nordeste<sup>79</sup>.

A atribuição do título, entretanto, teve outros desdobramentos no contexto social local. Com a diplomação de Lúcia, o conflito que já existia entre as louceiras foi potencializado, na medida em que ela foi eleita como detentora oficial do saber artesanal das louceiras do Córrego de Areia, sem a legitimação e o reconhecimento das outras. Convém lembrar que a decisão final a respeito de quem vai ou não receber o título acontece apenas pela apreciação do material enviado à Secretaria de Cultura, por parte dos membros do COEPA que estão em Fortaleza e, muitas vezes, não conhecem as relações sociais onde aquela pessoa

---

<sup>79</sup> A partir de 2005, a Secretaria de Cultura do Estado promove o Encontro de Mestres do Mundo, com seminários, rodas de mestres e apresentação de várias manifestações culturais locais, nacionais e internacionais. É durante esse encontro que os Mestres recebem seus diplomas. As três primeiras edições foram realizadas em Limoeiro do Norte, mas a última, em 2008, aconteceu na região do Cariri, sul do Ceará.

que se diz mestre está inserida. Por isso acredito que esse formato de política pública só deveria ser executado com o apoio de um estudo prévio, mais amplo, que envolvesse antropólogos, historiadores e outros profissionais da área de economia, saúde e educação.

Além disso, o título oferece um salário mínimo mensal e vitalício, como incentivo para que o detentor dele repasse o seu saber para as gerações seguintes, que, nas condições de vida da maioria das louceiras, faz muita diferença no orçamento da casa. Outro objeto de debate é que atualmente apenas as meninas são iniciadas no trabalho artesanal e Lúcia não tem filhas. Por conseguinte, há algumas meninas, filhas de outras louceiras, que já têm suas mães como principais mestres, conseqüentemente, não vão se deslocar de suas casas para ir aprender o ofício com outra louceira, que sequer pertence a sua rede de reciprocidade.

Todas as outras louceiras (apresentadas nos itens 1.3 e 1.4) têm críticas à forma como o título foi concedido. Toinha classifica a Lei como *errada*, pois considera que há outras louceiras mais velhas e *que sabe fazer mais coisa* do que *Lúcia de Zé Pequeno* no Córrego de Areia, que, na visão dela, são atributos importantes que deveriam ser levados em conta na hora de concederem o título. Sua fala aponta ainda para a rivalidade criada entre as que não têm o privilégio do governo e Lúcia, manifestada quando diz que “não queria” ter o título também.

*Eu acho que quem merecia [o título de Mestre] era comadre Maria [Maria de Dedé, sua comadre e cunhada], que faz tudo e ainda sabe o ponto da loiça (...) Botaram Lúcia pra Mestre, mas eu num queria não, viaja muito.*  
(Antônia Ribeiro – Toinha, 49 anos, dezembro de 2006)

A ilegitimidade de Lúcia como mestre, no entanto, não está apenas nas louceiras que não pertencem à família Pequeno. Maria, guardiã da memória no núcleo familiar, tem uma opinião parecida com a de Toinha, mas vai além, quando enfatiza os aspectos do processo de produção que “a mestre da cultura” não sabe

fazer, deixando claro que ela sabe e apresentando qual deveria ser, para ela, a postura de alguém que é detentor do referido título:

*A mestre devia saber e fazer de tudo, Lúcia não sabe nem esquentar uma loiça, quem sabe sou eu. Eu acho errado porque Lúcia é Mestre da Cultura e não tem loiça, aí ela empurra pra cá, porque a Mestre era pra ter a loiça dela feita. Porque se eu tivesse ganhado, eu tinha aquela loiça mais bem feita, mais alisada, só pro pessoal ver.*  
(Maria Rodrigues, novembro de 2006)

Dois anos depois, Maria continua com o mesmo pensamento:

*Lúcia que é Mestre da Cultura, ela não é Mestre da Cultura, porque ela não sabe queimar uma loiça, ela não saber enfurnar uma fornada de loiça. A Mestre é a que faz a loiça, enfurna e queima, né? Deixa tudo pronto.*  
(Idem, julho de 2008)

Por outro lado, a irmã caçula da família Pequeno pensa diferente. Raimunda é muito organizada, sua louça é admirada pela espessura muito fina e vai sendo embalada à medida que vai sendo queimada, para aproveitar o espaço da casa onde mora, que é pequeno. Diz que começou *fazendo feio*, mas depois foi *ajeitando* com a ajuda de Lúcia, com quem é muito unida e a quem chama de *Dudu*. Lúcia passa os moldes das peças *da cabeça* para um pedaço de papel, que depois é copiado para um plástico, que tem uma durabilidade maior. Raimunda diz que só faz se for assim, pois, ao ver o molde no plástico, é como se *botasse dentro da cabeça*.

*Dudu [apelido dado a Lúcia por Raimunda] vem aqui, acolá olhar as loiça, se tiver algum defeito ela passa carão. Maria acha ruim, mas eu acho é bom que eu aprendo mais.*  
(Raimunda Rodrigues, novembro de 2006)

Sempre vigilante à produção da irmã, Lúcia não descuida do esmero do alisamento, também das suas peças. Inclusive as irmãs e ela própria dizem que *demora muito* para finalizar um objeto, devido ao tempo despendido no acabamento. O afinco, o cuidado, o zelo, a busca pela perfeição constituem categorias importantes na figura de um mestre, conforme já discuti, bem como o cuidado com os seus aprendizes, como se pode perceber no relato de Raimunda. Quando, porém, pergunto a ela o que é ser louceira, é ao saber de Maria que ela recorre, uma vez que Lúcia não sabe queimar e a irmã mais velha sabe “fazer tudo”. Na hierarquia da família, Lúcia ocuparia, de acordo com Raimunda, a segunda posição.

*Ser loiceira é que nem Maria, sabe queimar, sabe arrumar no forno, sabe fazer tudo, eu não sei nada disso. O barro, eu vou só pro barreiro mais ela, pra pegar o balde com os saco mas nem o barro eu sei qual é o bom. Maria não indo é Dudu (Lúcia) quem vai, ela conhece.*  
(Raimunda Rodrigues, maio de 2007)

Assim, como já visto na fala de outras mulheres, ser louceira no Córrego de Areia passa, essencialmente, pela habilidade, conhecimento e experiência acumulados no decorrer dos anos, que possibilitam o domínio da produção da louça e se traduzem em reconhecimento e respeito dos iguais, ou seja, as outras louceiras. Logo, o título concedido a Lúcia não é aceito no interior da localidade, entre outras causas já apontadas, porque foi dado por quem não conhece o trabalho e não sabe quais são os elementos constituintes e legitimadores da identidade de uma louceira. A identidade é algo formado ao longo do tempo, mediante processos inconscientes; não é algo inato. As identidades estão sempre em decurso de formação (Hall, 1998).

Alheia a tudo isso, Lúcia só agradece e festeja ter tido esse “privilégio”, que apareceu em um momento em que ela estava passando por sérias dificuldades, após ter se separado do marido e não ter perspectiva para o sustento dos filhos. Sem entender como ocorreu a escolha, busca na memória, que nem

sempre tem datas precisas, para me contar como a inscrição foi feita, pela Secretaria de Cultura de Limoeiro do Norte e como foi receber a notícia:

*A secretária da cultura era Lena, aí quando foi um dia disseram que tavam fazendo uma listage pra levar pro governador, pra tirar dez pessoas e tirar uma pessoa pra ensinar as pessoas a trabalhar, pra dá um curso de loiça. Aí botou meu nome, botou o de Maria, Raimunda não botou o dela. Lá em Nilsa botou Avelanda e Ercília. Aí já tava com bem uns dois ano, ou três ano, por aí assim, quando foi um dia, eu não me lembrava de nada disso aí, Khalil [funcionário da secretaria municipal de cultura] chegou lá em casa, eu tava trabalhando. Ele disse: eu vim dá uma noticia boa a você, você foi homenageada como Mestre da Cultura do Estado do Ceará. De 580 pessoa, do Ceará todo, você tirou o primeiro lugar. Você vai ter que ir pra uma festa que vai haver, você vai receber seu certificado, quando for tempo a gente vem lhe avisar, pra você se arrumar, pra ir. Aí com um mês ou mais, quando foi um dia chegou, era pra mim ir pra Fortaleza ou pra Crato, era um lugar desses aí. Aí disse que como eu era Mestre da Cultura eu ia ganhar um salário mínimo, quase morro de alegria nesse tempo, foi assim que meu marido tinha me largado. [...] Não tava passando fome porque tinha mamãe e ela aqui [Raimunda] que me ajudava, sustentava os quatro dela e os meu, porque eu só ganhava da minha loiça e eu trabalho pouco, foi um tempo que eu tive muito doente, tava quase sem trabalhar, só fazia chorar. Era toda cheia de dor, tinha dia que eu não andava com dor, dor nas costa em todo canto, eu me sentava ali pra trabalhar dois minuto eu não andava com a dor, passei uns cinco mês só com dor, direto.[...] Aí quando ele chegou [o salário mínimo], graças a Deus, coisa boa, vou ter como criar meus filho, tava com mais de sete mês que eu não dava um real pros menino, só mãe do aposento dela e ela [Raimunda] tirando bolacha dos dela, levando, massa, tudo. E eu agüentava. Mas os dois são muito bom e eu pedia muito a Deus pra me ajudar, pra aparecer uma coisa, aí graças a Deus esse dinheiro apareceu.*

(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)

Lúcia, contudo, não considera que o título trouxe benefícios apenas para ela. Ressalta que as melhorias chegaram a algumas louceiras, principalmente às suas irmãs e as da família Braúna, que compartilham a feitura de objetos para atender aos mercados que procuram as peças de adorno. Também sente orgulho das filmagens que fazem dela e dos cursos que é

chamada agora para ministrar, ressaltando que tem muita gente que se interessa em aprender a fazer louça.

*Ficou melhor pra mim e até pros outro. Vem comprar, compra a mim, compra em Raimunda, em Maria e pras fia de Nilsa também que as vez vem lá em casa atrás de coisa, eu num tenho mando pra lá, melhorou muito, o povo tão comprando muito. Tem filmagem em todo canto, dos Mestre [Encontro de Mestres do Mundo]. [...] tem gente que gosta, tem é muita gente doído por isso aí. Eu passei foi três dias em Fortaleza, você precisa ver a expritação [expectação] desse povo pra aprender lá: casal de namorado, tudo arrumado, era só chegar e começar a trabalhar mais a namorada, tinha gente que fazia, coisa mais difícil do mundo. Num instante pegava barro, fazia umas panela, fazia tudo no mundo. Tinha gente lá que era muito fácil pra fazer e terminar uma peça de barro e era bem feito. Aqui acolá eu vou pras coisa em Limoeiro. Fazer as coisa com os menino uns pedaço da de manhã lá, pro colégio Diocesano, semana passada eu fui, tinha menino que fazia ligeiro, viu?*

Por fim, ser louceira é também ser regida por laços de parentesco, mercadológicos, institucionais e políticos, que não podem ser predeterminados. E é no jogo dessas diferentes forças sociais que a continuidade e o dinamismo da produção artesanal do Córrego de Areia acontece. Fazer louça ainda é viável para essas mulheres porque, como já expresso, elas ainda não precisaram abrir mão da sua autonomia no tempo do trabalho nem do universo familiar, além de serem responsáveis, em parte ou inteiramente, pelo orçamento doméstico. Independentemente de estarem fazendo suas peças em casa ou fornecendo seu saber em cursos de escolas ou capitais, elas estão mostrando a sua *arte*, apegando-se às oportunidades que o contexto atual – pós-mestre da cultura” - permite e possibilita.

#### 4. ITINERÁRIO DOS OBJETOS

Atentar para a circulação que as peças feitas pelas louceiras têm em diferentes mercados, entre os quais, as feiras, o consumo próprio e a CEART, já que o significado desses objetos vai mudando de acordo com o local que o adquire, constitui a tentativa de estabelecer as relações sociais desenvolvidas por elas nesses diferentes espaços. Como as louceiras vêm esses diferentes lugares? Há diferenciações entre eles? Há uma produção específica para cada um deles? Quais são as redes de sociabilidade desenvolvidas a partir das peças de barro? Como estas vão interagir com os diferentes pessoas e lugares interessados na sua *arte*? É o que destacarei a seguir.

##### 4.1. AS FEIRAS

As cidades do interior têm partes de sua história escritas no espaço sociocultural das feiras, que geralmente ocorrem nos fins de semana, principalmente aos sábados, constituídas em espaços abertos, alegres, barulhentos e coloridos que muito dizem a respeito da vida dos seus frequentadores. Assim como Vieira (1980), em seu estudo a respeito da feira de Itapipoca-CE, não vejo esses lugares do interior do Ceará (e também de alguns bairros da capital) como eventos constituídos apenas de caráter econômico, apesar de ser um local de venda de mercadorias.

Compostas de muitos ruídos (música, cantoria, gargalhadas, gritos) e de muitos cheiros (carne, peixe, temperos, perfumes, suores, frutas regionais) as



feiras são, antes das relações de compra e venda, um espaço de socialização, onde as pessoas se comunicam de forma descontraída, revelando as interações culturais, políticas, econômicas e religiosas que estabelecem naquele lugar. Também é na feira que se aproxima o “a rua”, ou seja, o urbano, do mundo rural, “a roça” (Mattos, 2001).

Quase sempre, as peças de artesanato, nas feiras rurais, são expostas no chão e dividem espaço com frutas, verduras, animais e outros produtos típicos da região. É nessa proximidade com aquilo que é típico de um determinado lugar e com os seus produtores que esses objetos adquirem significado. O vendedor é geralmente o artesão, mostrando a organização familiar que ainda constitui o artesanato, oposta a uma divisão social do trabalho e especialização do trabalhador (Canclini, 1993).

Autores como Porto Alegre (2004) e Carvalho (2005) chamam a atenção para o fato de ser comum encontrarmos objetos feitos de formas artesanais espalhados pelas calçadas e praças do interior, além de feiras, mercados e regiões periféricas das grandes cidades. Em vários mercados municipais ou feiras das cidades do Ceará, são encontradas louças de barro à venda. Dentre os centros produtores é possível destacar as cidades de Cascavel, Ipu, Pacatuba, Limoeiro do Norte, além de bairros da periferia de Fortaleza como o Dias Macedo, entre outros.

Conforme já expressei, as feiras das cidades de Limoeiro do Norte e Tabuleiro do Norte, onde as louceiras do Córrego de Areia expõem e vendem suas peças, são *semanais*<sup>80</sup>, aos sábados pela manhã, momento em que a população da zona rural vem à cidade para abastecer-se de mantimentos. Embora atualmente haja uma disponibilidade muito maior de quitandas, bares, mercadinho e *bodegas* na zona rural, vir à cidade, para alguns habitantes da zona rural, ainda é um momento de romper com o seu cotidiano.

---

<sup>80</sup> Sobre a *feira semanal* ver HEREDIA, Beatriz M.A. de. **A Morada da Vida: trabalho familiar entre pequenos produtores do Nordeste do Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

Ao observar essas duas feiras, quando as visitei acompanhando as louceiras<sup>81</sup>, notei que elas não são iguais, pois as cidades têm formações sociais e políticas distintas, apesar de acontecerem no mesmo dia, de possuírem características culturais parecidas e estarem separadas apenas por doze quilômetros de distância. Apresentarei brevemente algumas dessas diferenciações.

A cidade de Limoeiro do Norte é atualmente um polo regional, onde estão situados lojas, supermercados, faculdades, número maior de bancos, sede da Diocese, restaurantes, fábricas e indústrias. Recebe grande fluxo de pessoas, durante a semana, oriundas das cidades próximas (Tabuleiro do Norte, Quixeré, Morada Nova, Russas) para trabalhar ou estudar. No final de semana, o movimento dá-se em torno dos bares, festas e restaurantes, frequentados na sua maioria por jovens, que, em razão de ser esta a maior e mais “avançada” cidade da região, adquiriu um ar “cosmopolita” perante as demais<sup>82</sup>.

Em termos históricos, essa diferenciação de Limoeiro do Norte tem como marca o discurso em torno da “Princesa do Vale”, título formado com base em alicerces espaciais e simbólicos, iniciados na década de 1930, com a aquisição da sede do Bispado e uma série de reformas na arquitetura da cidade (Escola Normal, Colégio e Seminário Diocesano, Faculdade de Filosofia D. Aureliano Matos, Patronato dos Pobres, Tiro de Guerra). Os anos 1960 consolidam tal termo por meio das sonoridades da Rádio Vale do Jaguaribe, pioneira na região, quando os locutores, durante a realização das Olimpíadas Jaguaribanas, trataram de disseminar essa mensagem, que carregava consigo os valores da sociedade local, com seus projetos políticos, pedagógicos e religiosos, orientados pela Diocese e pelas elites locais (Machado, 2008)<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> As idas às feiras ocorreram em maio de 2007.

<sup>82</sup> De acordo com o IBGE, no censo de 2007, as cidades de Tabuleiro do Norte possuía 28.291 habitantes, Quixeré tinha 16.414, Morada Nova contava com 64.394 e Russas era composta por 55.967 habitantes. É importante esclarecer que, apesar de possuir quase o mesmo número de habitantes de Limoeiro, no caso de Russas ou até mais como ocorre com Morada Nova, essas cidades não têm o aglomerado urbano nem o desenvolvimento do comércio como Limoeiro.

<sup>83</sup> MACHADO, José Wellington de Oliveira. Limoeiro do Norte: arquiteturas de uma “Cidade Princesa” In José Olivenor Souza Chaves. (Org.). **Vale do Jaguaribe: histórias e culturas**. Fortaleza: Lux Print Off Set, 2008. As informações a respeito da origem da vila que originou a cidade, o número de habitantes e os aspectos geográficos foram apresentados no capítulo 1.

Tabuleiro do Norte, antigo Tabuleiro de Areia, foi território limoeirense até 1958, quando passou da categoria de vila para cidade, pela sua emancipação política. Em termos econômicos, a principal fonte de renda advém de um pólo metal-mecânico, mantido pelas centenas de caminhões tabuleirenses que transportam cargas para o Brasil inteiro. Em razão dessa atividade, o lugar é conhecido como a “cidade dos caminhoneiros”, tendo um dia no ano para festejá-los e uma associação para defendê-los. Também com os caminhões, surgiram outras ocupações, como oficinas mecânicas, borracharias e prestadores de serviços ligados aos caminhões de forma geral.

Outra característica dessa cidade é o turismo religioso mantido graças à devoção a Nossa Senhora da Saúde, no distrito de Olho D’água da Bica, zona rural do município, onde existem um santuário e uma fonte cuja água os fiéis acreditam ter poder curativo. Anualmente, milhares de romeiros vindos das mais diversas localidades, principalmente do Nordeste, se consagram a Santa e pagam suas promessas, no dia 15 de agosto<sup>84</sup>. Merecem destaque, ainda, a apicultura e a agricultura de subsistência familiar, responsável pela produção de feijão, milho e mandioca, que têm um peso importante para a receita municipal.

Os elementos ora apresentados vão influenciar diretamente a relação dos moradores dos dois lugares com as suas feiras e, conseqüentemente, atingirem as pessoas que tiram delas a sua sobrevivência, como é o caso das louceiras.

De acordo com os relatos de moradores antigos na cidade, a feira de Limoeiro do Norte sempre ocorreu no Centro, inicialmente sob uns grandes e frondosos pés de tamarindo, onde atualmente fica a *coluna da hora*<sup>85</sup>. No final da década de 1970, foi construído o *mercado da carne*, como é conhecido e nos anos 1980, foi feito o *mercado do peixe*, localizado atrás daquele destinado à carne. Em 1986, esse mercado foi reformado, e onde antes havia vendas de feijão, farinha, milho e açúcar, pesados na hora, diante do freguês, foram colocadas pequenas

---

<sup>84</sup> Sobre a festa de Nossa Senhora da Saúde, ver PINTO, Débora K. M. A Polifonia da Festa em Olho d’Água da Bica: Santuário de Nossa Senhora da Saúde no Município de Tabuleiro do Norte – Ceará. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal do Ceará-UFC, 2004.

<sup>85</sup> Relógio localizado na praça do centro de Limoeiro do Norte.

lojas de roupas e lanchonetes. Apenas os tradicionais *cafés*, que além dessa bebida também oferecem tapioca, bolo de milho, cuscuz, sarrabulho<sup>86</sup>, panelada e buchada se mantiveram.

Tal substituição deu-se por conta do crescimento do grande número de pequenos comércios, denominados de *mercantis*, onde os mantimentos podem ser encontrados dispostos nas prateleiras, separados em seus devidos sacos de acordo com o peso. Há ainda lojas específicas para a aquisição de insumos agrícolas, no mesmo centro da cidade, e a energia elétrica se faz presente em grande parte dos municípios, fatos que vão levar a decadência às antigas *bodegas*, lugares onde era possível encontrar uma grande variedade de gêneros alimentícios, além de ferramentas para o trabalho na roça e querosene para abastecer as lamparinas. Para Canclini (1993), o “mercado popular” está se tornando, progressivamente, semelhante ao supermercado, ao adotar os mesmos hábitos impostos pelas relações capitalistas, que exploram os camponeses e o proletariado urbano.

No mesmo quarteirão dos mercados, está localizado o “*galpão das verduras*”, que, como diz o próprio nome, é onde são comercializados, sobre “bancas” de madeira, as frutas, hortaliças, legumes, grãos, produtos regionais e outros, às vezes até estranhos àquele universo cultural<sup>87</sup>. Funciona a semana toda, durante o período da manhã, não sendo mais necessário esperar pelo sábado para fazer as compras desses gêneros. Ao lado, há uma “banca” dos “*remédios do mato*”, ou seja, ervas como malva, erva-cidreira, erva-doce, marcela, mastruz, alfazema, muito usadas em *lambedores*<sup>88</sup> ou cascas de árvores típicas da região, como aroeira, pau-branco e juazeiro, também apreciadas como medicinais. Dependendo da época do ano, a variedade de frutas e legumes pode passar por algumas modificações, a exemplo do período chuvoso, quando o caju, o milho e o feijão verdes são os principais atrativos.

---

<sup>86</sup> Sarrabulho são os miúdos (fígado, rim, coração) do porco ou carneiro, cozidos todos juntos.

<sup>87</sup> As frutas e verduras comercializadas em Limoeiro do Norte são compradas na CEASA (Central de Abastecimento do Ceará S/A), na região metropolitana de Fortaleza. As pessoas que vendem esses produtos no galpão são empregados dos empresários que compram e transportam essa mercadoria, cabendo a esse funcionário apenas vender. É possível encontrar verduras como couve-flor, brócolis, vagem e acelga, que também são comercializados nas grandes redes de supermercados de Fortaleza.

<sup>88</sup> Cozimento de ervas, adicionado a mel e romã, muito usado no interior para curar gripe.

As louceiras do Córrego de Areia expõem suas peças no lado direito do chamado *galpão das verduras*, sobre uma lona, num diminuto espaço se comparado aos outros produtos da feira. Como a venda ocorre na sede do município, a louça produzida é toda transportada numa carroça puxada por uma moto, até a cidade, todos os sábados. As queixas de que as vendas caíram, de que as pessoas não querem mais comprar “nada de barro” são frequentes. Quando as louceiras manifestam tais sentimentos, estão se referindo às mudanças pelas quais a feira, seus frequentadores e suas relações sociais vêm passando ao longo dos anos.



Figura 32 – Avelanda Braúna e sua mãe, Dona Nilce, na feira de Limeiro do Norte. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2002.

Os objetos oferecidos a esse local são potes, quartinhas e alguidares, destinados principalmente ao armazenamento de água e à rotina do homem do campo, sendo que este não está mais interessado nessas peças por tudo o que já foi descrito. Nesse sentido, eles estão descontextualizados e por isso não encontram mais mercado.

*Mas agora mudou, o pessoal não quer mais nada de barro, de primeiro comprava as panela pra cozinhar, alguidar pra botar água e o pote, agora o pessoal bota água em balde, aqueles balde grande, aí a dificuldade é essa. Veranilde leva a loiça pra rua todo sábado, tem sábado que não vende coisa nenhuma, Mundinha sábado não fez nem dinheiro pra pagar a moto pra voltar, dinheiro tá difícil mesmo.*  
(Avelanda Braúna, julho de 2008)

Portanto, a feira de Limoeiro do Norte hoje se distancia daquela que conheci ainda criança, quando, além de adquirir os mantimentos semanais (açúcar, café, farinha, óleo etc), o agricultor que morava na zona rural tinha a oportunidade de, uma vez por semana, ir para a “rua”, *encontrar os conhecidos*. As distâncias geográficas e culturais hoje já não se apresentam tão grandes. Seja de moto ou de bicicleta, o deslocamento físico foi facilitado nos últimos anos e os hábitos ou costumes chegam pela televisão e o rádio. Na memória das louceiras, há o registro de quando era mais difícil chegar à cidade com a louça, não havia transportes motorizados e o percurso do Córrego de Areia até a feira era feito a pé ou com a ajuda de animais:

*Todo sábado eu ia pra feira mais papai e mamãe, de pés. Chegava a mei dia em ponto. As vez nós levava um carregó de loiça, cada uma levava um bocado de coisa, nesse tempo aí ninguém achava Limoeiro longe, nós ia e voltava de pés todo sábado. Mas agora ninguém quer ir nem de bicicleta.*  
(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)

*Todo sábado pai ia pra Limoeiro com um jumento e dois caçúá chei [cheio] de loiça e eu cansei de ir amontada [montada] nesse jumento. Quando eu aumentei mais que já era mocinha, era eu e mãe com um carregó de loiça na cabeça, indo pra rua, todo sábado, todo sábado. Eu me lembro que todo sábado eu ia pra rua com a loiça na cabeça e quando eu tava grávida (meu rapaz tem 30 anos) já ia pra rua mais mãe.*  
(Avelanda Braúna, julho de 2008)

A situação é diferente quando se fala da feira de Tabuleiro do Norte. Em virtude da posição socioeconômica que ocupa com relação à Limoeiro do Norte, no contexto do Baixo Jaguaribe, e a existência de parte da população ainda morando na zona rural, a feira ainda é uma oportunidade que os agricultores têm para, além de se abastecerem de alimentos e outros mantimentos, encontrar pessoas, mandar recados, saber notícias dos parentes que moram na cidade ou ainda *“jogar conversa fora”*. A exemplo de Limoeiro do Norte, também acontece aos sábados, no centro da cidade, e as louceiras ocupam um pedaço de uma calçada, fornecida atualmente por um comerciante. As queixas aqui são por conta do descaso do poder público municipal, que, a cada eleição, as colocava em um lugar diferente, até chegarem a um consenso a respeito de onde elas poderiam expor e vender as suas peças. Ficam no lado oposto ao mercado.



Figura 33 – Peças utilitárias expostas na feira de Tabuleiro do Norte. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2007.

As louceiras que vão para essa feira, Antônia Rodrigues e Maria de Cilina, enfrentam distâncias maiores do que aquelas que vão para Limoeiro, sendo necessário também atravessar o rio que divide os dois municípios, para alcançar a

cidade de Tabuleiro. No período chuvoso, em razão do grande volume de água que cobre a “passagem molhada” nem sempre é possível atravessar a pé ou de carro, fato que leva as louceiras a transportarem as peças em canoas ou aumentar o percurso indo pela BR-116.

No que diz respeito à variedade dos objetos comercializados, são os mesmos utilitários que em Limoeiro do Norte não têm saída: potes, quartinhas, alguidares, filtros, chaminés (usadas em fogão a lenha) que são muito úteis aos agricultores, moradores da zona rural, conforme aponta Antonia Rodrigues:

*Porque eu vendo pro povo das caatinga, do roçado. Eu vendo lá na feira no canto que era de mamãe, eu comecei lá em 76. É pote, panela, alguidar pra deitar galinha, fogareiro pra cozinhar a lenha, a carvão, chaminé, tudo coisa do mato e jarro assim é muito difícil vender.  
(Antônia Rodrigues, maio de 2007)*

As feiras constituem apenas um dos lugares para onde a produção da louça do Córrego de Areia é escoada. Fonte de renda e única atividade produtiva de algumas famílias, esse artesanato circula por outros mercados, inclusive no próprio ambiente onde é produzido, criando diferentes formas de uso e despertando variadas simbologias, de acordo com o espaço em que se insere.

## 4.2. O AUTOCONSUMO

Ao longo da estrada que leva à cidade de Tabuleiro do Norte, CE 377<sup>89</sup>, em torno da qual se formou o Córrego de Areia, é possível ver, em alguns momentos, objetos de barro, principalmente potes, dispersos ao redor de algumas casas, revelando a importância que esses objetos têm no cotidiano das famílias que ali residem. As vasilhas também aparecem, no entanto, no interior das casas, dispersas de muitas formas, espalhadas pelo chão, inteiras ou quebradas,

---

<sup>89</sup> Dados obtidos em [www.dert.ce.gov](http://www.dert.ce.gov), acesso em 18/05/2007



ocupadas ou vazias, contendo água ou barro. Essas peças oferecem uma indicação para que se possa entender “os modos de viver dos seus produtores e usuários locais”. E, ainda, tornam possível a compreensão de parte da história daquelas pessoas, as relações que mantêm entre si, além da visão sobre o “próprio processo de produção cultural” (Lima, 2006).

Assim como a esse autor, me interessa também compreender o “grau de absorção” que a louça de barro possui junto às louceiras, buscando perceber se elas utilizam, no cotidiano, os objetos que modelam, se há uma produção voltada para o consumo local ou se a produção é destinada exclusivamente ao mercado externo.

Quando moldam suas peças, as louceiras estão preocupadas em atender a um mercado que vai absorver os objetos que ela produz. Há algumas, entretanto, que não fazem apenas para vender, uma vez que é comum a própria família consumir a louça de barro. A exemplo do repertório de objetos identificados por Lima (2006) no Candéal (MG), no Córrego de Areia, há potes, panelas, alguidares e pratos utilizados no preparo dos alimentos ou em outras necessidades domésticas, como para armazenar a água para o consumo familiar. Convém dizer, no entanto, que o pote, por exemplo, continua a ser usado, apesar de haver geladeira, em algumas casas. Considerando seu lado técnico, armazenar água, ele não pode ser substituído por outra vasilha porque conserva a água fresca e não enferruja, ao contrário das latas de querosene, por exemplo. Por outro lado, a sua manutenção ao lado da geladeira revela a importância do seu traço cultural, não apenas a sua serventia.

*Eu uso pote, panela, quartinha, jarro, tudo eu preciso. Não faço só pra vender.*  
(Antônia Ribeiro, maio de 2007)

*Eu uso alguidar e o pote. Tiro do pote pra botar nas panela, no filtro e do filtro boto na geladeira. Eu não boto água pra beber da caixa d água de jeito nenhum, bem que botar no pote.*  
(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)

Por outro lado, também há aquelas que não consomem a louça que produzem, apesar de reconhecerem que o barro acentua o sabor dos alimentos e de voltar ao passado e lembrar que durante parte da sua vida fizeram uso desse tipo de objetos. É o caso de Raimunda, cujos filhos não querem “comer em prato de barro”, talvez porque essas peças são feitas de acordo com os padrões estéticos mercadológicos externos e não encontrem sentido no cotidiano local.

*Mermo na minha casa aqui, de barro eu não tenho nada, nada. Nem panela eu não tem, nada. Mas falar a verdade, botado o cumê, cozinhado na panela de barro, é mio. Tudo é mió. Um dia rachou um pratim, aí eu disse vou levar esse pratim, que eu não tenho nenhuma peça de barro aqui não, vou levar esse pratim pras menina, aí uma vez eu peguei mortadela botei pra Dário no prato de barro, aí ele disse assim: por que foi que você botou pra eu nesse prato? Pode tirar que eu num quero não. Nem um menino daqui, que é criado aqui, quis comer nesse prato de barro. Quando nós era menino só comia em prato de barro, tudim, viemo deixar agora.*

(Raimunda Rodrigues, maio de 2007)

Cabe aqui refletir a respeito de que categorias operam para possibilitar o consumo, uma vez que só são consumidos entre as louceiras aqueles objetos que tem relação com o seu universo cultural, como é o caso dos potes, alguidares e panelas. Rompendo o imediatismo da utilidade, essas peças também são marcas de uma forma de viver específica, de uma cultura regional, que parece remeter a sentimentos de pertença e valores que demarcam o mundo rural que elas têm como referência. Logo, os objetos modelados e consumidos no Córrego de Areia estão intimamente ligados às experiências de vida da louceira. Neles estão contidos e agarrados sinais das mãos dos artistas, as materializações das suas histórias.

Para essas mulheres, não há uma separação entre os objetos de usar e os de enfeitar, inclusive sequer há peças para servir alimentos. A comida é servida nas próprias panelas onde foi cozida e por isso o consumo das peças figurativas feitas apenas para atender aos mercados externos não encontra espaço no

cotidiano delas e das suas famílias. São peças estranhas ao seu universo simbólico, que elas chamam de louça *de modelo* e foram copiados de desenhos levados por pessoas de fora. Essa inserção de novas formas cria outro repertório de peças, cuja matriz são os objetos utilitários. Um exemplo disso é o jogo de feijoada, feito por Maria de Zé Pequeno, introduzido na época do Projeto Rondon, que passou a fazê-lo para atender as encomendas.

*Mamãe já sabia quando casou com ele, a mãe dela fazia. Só que era outros modelo, nessa época não tinha esses jarro, essa coisinha, era outros modelo. Era quartinha, pote, alguidar, jarro, panela, filtro, torrador de café, que antigamente torrava o café em casa né?*  
(Avelanda Braúna, julho de 2008)

*No tempo de meu pai, eu trabaivava mais ele, era pote, quartinha, panela e alguidar e os boneco que ele fazia, ele fazia toda qualidade de boneco. E eu num fazia coisa miúda ainda não. Comecei a fazer porque o povo do projeto Rondon veio, trouxe desenhado esse jogo de feijoada, aí comecei fazer.*  
(Maria Rodrigues, julho de 2008)

De posse dessas classificações dos objetos, percebem-se as múltiplas relações sociais evocadas e, conforme aponta Dias (2006), pode-se fazer uma análise classificatória do artesanato, tendo como base a posição dessas peças no sistema de circulação, conduzido pela relação dos produtores com o mercado, levando em conta que os artesãos produzem bens e serviços não consumidos por eles.

Mattos (2001) aponta o uso cada vez menor dos objetos de barro porque eles são substituídos por produtos industriais, que representam um jeito moderno de viver. Os utilitários de barro parecem simbolizar, para muitos, uma ligação com a pobreza, com o “atraso”. Encontram-se, entre as louceiras, aquelas que não usam mais objetos de barro, apesar de relatarem seu emprego no passado; ou ainda, aquelas que não usam mais quartinha nem pote para armazenar água de beber, espaço hoje ocupado pela geladeira, pelas peças de plástico e alumínio, que, nesses casos, convivem em harmonia com o barro.

*Eu não gosto de coisa de barro não. Num sei como é que o povo compra esses prato pra comer, porque eu não como em prato de barro não.[...] Antes de ter a geladeira tinha um pote e uma quartinha pra botar água, mas depois da geladeira.....*

(Maria Rodrigues, julho de 2008)

*Quando não tinha geladeira a gente usava. Tudim. Era o prato pra comer, era num prato de barro, em vez da bacia de alumínio e plástico era o alguidar, que antigamente só tinha ele, o pote, até um tempo desse eu ainda usava o pote, mas aí eu tirei e botei água num balde. Mãe ainda usa o pote, ainda.*

(Avelanda Braúna, julho de 2008)

Não é apenas a relação das louceiras com sua louça, no entanto, que vem passando por mudanças, ao longo dos anos. Os relatos dão conta de alterações na coleção dos objetos modelados. Num movimento próprio do dinamismo das culturas, algumas peças deixaram de ser feitas, tanto pela inserção de outros modelos quanto pela diminuição no uso cotidiano das peças de barro, conforme apontado há pouco.

*Antigamente tinha até a panela de cozinhar o leite, que tem um bico. E tinha a vasilha de tirar o leite, não tinha balde de plástico, de alumínio não. Era tudo de barr.*

(Antônia Ribeiro, maio de 2007)

No Córrego de Areia, o barro é uma referência ao mundo social feminino, cuja produção ocorre no ambiente doméstico e familiar, seja para atender as necessidades do autoconsumo ou do mercado. Como é modelado e algumas vezes consumido em suas casas, a circulação desses objetos parece se ligar ao que DaMatta (1994) define como “mundo da casa”, em oposição ao “mundo da rua”, uma vez o uso se faz no interior das residências.

Para esse autor, a casa e a rua, no caso da cultura brasileira, são muito mais do que espaços físicos e geográficos, pois constituem esferas da realidade

que podem ser entendidas como categorias sociológicas. Elas demarcam fronteiras, definem atitudes, contextos e visões de mundo próprias a cada um desses espaços. A casa e a rua são “gramáticas” que nos permitem ler e explicar o mundo. Prossegue dizendo que, enquanto a rua é vista como o lugar de “luta”, “trabalho” e “batalha”, a casa obedece a outra ordem, que não está ligada ao trabalho, onde não se compra, vende ou troca.

Embora as louceiras se refiram a sua prática como sinônimo de *trabalho* - quando dizem “trabalhar” o dia todo na louça, as outras atividades rotineiras que elas realizam, próprias do universo feminino do lugar, como cuidar da casa, do marido e dos filhos, além das plantas e dos animais domésticos, são consideradas, de acordo com Lima (2006), um “serviço”. Por estarem atrelados a unidade doméstica, os objetos lá modelados e consumidos pelo seu grupo familiar não são percebidos como um bem econômico, já que eles são feitos depois que a mulher cuida da casa e da família, quando lhe sobra tempo.

*Eu num faço muito, muito dinheiro mesmo porque não dá tempo eu fazer, tem que fazer a luta de casa, tem que lavar roupa, eu sou sozinha, sou vagarosa demais.*  
(Lúcia Rodrigues, agosto de 2008)

Também é tarefa feminina “fazer o prato” do marido, dos filhos e por último se servir. Todos comem sentados em bancos, em pé, com o prato na mão, na sala vendo televisão ou na mesa, quando há. Convém atentar para o fato de que, no Córrego de Areia, “fazer o prato” não é apenas uma expressão usada no sentido conotativo, ao contrário, elas literalmente o fazem. Como ocorre no Candeal (MG), de acordo com Lima (2006), também não identifiquei a presença de louça exclusiva para serviço, sendo a comida servida nas mesmas panelas em que foi preparada, conforme já mencionado, quase sempre em fogões a lenha<sup>90</sup>. A etiqueta diferencia, porém, o visitante que pode se servir primeiro ou ter o prato feito pela dona da casa, como era o meu caso. Em todas as casas onde fui

---

<sup>90</sup> Algumas cozinham os alimentos que exigem menos tempo de preparo no fogão a gás e os mais demorados, como é o caso do feijão ou da carne, feitos no fogão a lenha, com o intuito de que o botijão de gás dure mais.

convidada a almoçar, as louceiras “faziam meu prato” antes dos outros, inclusive do marido.

Essa aparente informalidade, contudo, não significa a ausência de ritualização. Baseada na antropóloga americana Mary Douglas, em seus clássicos estudos sobre rituais, Cavalcanti (2004) entende que “consumir é estabelecer vínculos pessoais e sociais através das coisas. É ato ritual por excelência”. Nesse sentido, pensando o ato de comer como um ritual é ultrapassado seu aspecto técnico, que tem a nutrição como objetivo e se alcança o seu caráter simbólico. Podemos, assim, perceber os diversos significados presentes nele e assim apreender o conjunto dos atos simbólicos que integram a maneira de comer no Córrego de Areia. Aquilo que se come e o modo de fazê-lo, com quem e onde se come, constituem um sistema rico e complexo das ações culturais, como mostrou Mauss (2003) em seu conhecido estudo sobre as técnicas corporais.

Esse autor apontou ainda para a dimensão social e cultural de um sistema de troca de objetos que ultrapassa, segundo ele, a dimensão meramente econômica, à medida que os presentes dados ensejam uma expectativa de retribuição. Mauss denominou essa relação de dádiva e entendeu que essa espera acontece porque a doação implica hierarquia e confronto sociais. Nesse sentido, reforça o autor, há várias categorias de coisas, além das econômicas, que podem ser trocadas. O princípio da reciprocidade existe porque dar algo a alguém é também dar uma parte de si mesmo, onde os presentes viabilizam as relações sociais entre as pessoas, seja para igualar as posições ou marcar mais ainda a assimetria da relação.

Desse modo, ao doar objetos, os laços sociais são mantidos, a amizade e a solidariedade são estreitadas, em um grande número de variadas sociedades. Importância maior seria dada junto àquelas de pequena escala cujo contato entre os indivíduos ocorre de maneira mais imediata e próxima, conforme o sistema social dos Nuer, descrito por Evans-Pritchard (2002). Esse autor considera a cultura material como parte das relações sociais, uma vez que os objetos da cultura material são “correntes ao longo das quais correm os relacionamentos sociais”. O reconhecimento do valor simbólico contido na dádiva, demonstrado

amplamente pela Antropologia, também compõe os “agrados” que são feitos no Córrego de Areia. Além de demonstrar sua afeição pela pessoa presenteada, as louceiras têm consciência do retorno que aquele presente pode gerar, inclusive financeiro. Da mesma forma, entendem que aqueles a quem as peças são vendidas não são “amigos”, deixando claro que comprar é estabelecer uma distância social.

*As pessoa que a gente gosta, vindo comprar uma peça, eu não vou cobrar, eu faço é dá.*

(Raimunda Rodrigues, maio de 2007)

*Pra mim, não sei se é porque é amigo, que a dada as vez sai melhor do que a vendida. Tem gente que vem comprar e eu nem vendo, e aquela vasilha sai muito melhor. Eu dei um pote em Tabuleiro a uma amiga minha, um pote no valor de um real, ela me deu foi um conjunto de roupa. Por quanto saiu esse pote? Então é quase melhor do que vender.*

(Antônia Ribeiro, julho de 2008)

Assim, convém lembrar a economia simbólica pensada por Marcel Mauss (2003) e Claude Lévi-Strauss (2003). O primeiro antropólogo descreve a troca de dádivas como uma tríplice obrigação (dar – receber – retribuir), que se dá como uma sequência de atos generosos. O segundo definiu a dádiva como uma estrutura de reciprocidade que transcendia os atos de troca, os quais remetem a uma retribuição.

É possível dizer, então que a “corrente” impulsionadora das relações sociais, da qual fala Evans-Pritchard (2002), constitui-se na louça de barro do Córrego de Areia por meio do fazer, ganhar ou comprar. Essas são as formas consagradas e legitimamente reconhecidas pelo grupo de apropriação das peças produzidas no local. Ao estabelecer relações sociais diversas, o mundo da louça é ampliado e as louceiras trocam informações com outras pessoas, seja por intermédio de viagens ou cursos ministrados fora da localidade.

*Ai o pessoal do Centro Social lá de Morada Nova viu, aí veio lá em casa, pra nós ir dá um curso lá, aí passamo uns dois mês trabaiando lá, Raimunda foi uma semana mais papai, aí*

*quando foi na frente duas semana eu fui. Nós fizemo um forno, queimando uma fornada lá...*  
(Lúcia Rodrigues, julho de 2008)

As louceiras relatam, ainda, o que mudou com relação ao transporte e à comercialização da louça, ao longo dos anos. Nesse esforço de rememoração, elas lançam mão de uma temporalidade nativa que distingue o passado do presente por expressões como *antigamente*, *há muito tempo* ou *no tempo de papai*. Para Ecléa Bosi (1994), o indivíduo é sempre quem recorda, mesmo que ele esteja se referindo a acontecimentos que fazem parte de uma memória coletiva. Ele trará à tona aquilo que é mais significativo para si. Dessa forma, as lembranças das louceiras a respeito da sua infância ou adolescência, acompanhando os pais às feiras, o trabalho com o barro aliado ao *cercado*, além das recordações sobre as dificuldades de locomoção e transporte da louça compõem uma dimensão considerável da história de suas vidas.

*Nós ia pro cercado mais pai, aí quando chegava ia fazer as loicinha. As primeira coisa que eu fiz foi uns pratim. [...] Ia tudim plantar feijão, milho, aí quando terminava de colher esses daí começa no algodão. Ia papai, mamãe, Bibia, Mundinha, Terezinha, eram seis filha, ia cinco e ficava uma pra cozinhar o comer. Ia tudo, aí quando chegava tudo ia cuidar no barro. Fazia tudo, pote, quartinha, panela, alguidar, tudo tudo[...]. Toda vida foi vendido na feira de Tabuleiro, mas tinha umas que ia pra Limoeiro. Ia Mundinha mais Bibia pra Limoeiro e papai mais mamãe pra Tabuleiro numa carroça com uma burra. Saía as quatro horas da madrugada. A gente se acordava era duas horas da madrugada, pra tirar a loiça do forno, tirava, passava água, ajeitava, imalava na carroça, aí quando dava quatro, quatro e meia, aí tava saindo.*  
(Antônia Ribeiro, maio 2007)

Ao evocar suas memórias, as louceiras nos remetem a um período em que não havia estradas asfaltadas que levassem às sedes de Limoeiro do Norte e Tabuleiro do Norte, nem tampouco a ponte sobre o rio Jaguaribe, que marca o limite entre os dois municípios, a qual todos chamam de “passagem molhada”, obrigando-as a embarcar as peças na canoa e enfrentar o perigo do rio em época de enchente. Expõem, ainda, a melhoria das condições econômicas, como a



aquisição de um carro para transportar a louça que antes era feita por animais e revelam aspectos como o imprevisto e o acaso a que estão submetidas, quando a venda pode não render o esperado ou as peças se quebrarem durante o transporte.

*la na carroça, chegava no rio descarregava, botava na canoa, aí do outro lado outra carroça levava, chegava lá e botava na feira. Tinha um carroça do lado de lá esperando, aí quando sobrava da feira a gente guardava num quarto, nesse tempo a prefeitura tinha dado um quarto, aí a gente guardava, no outro sábado levava de novo. Aí depois que eu casei continuei a ir do mermo jeito, de carroça também, aí foi o tempo que ele aí adquiriu o carrim, aí ia, deixava na canoa e outro carro vinha pegar do lado de lá do mermo jeito. Isso antes de fazer a ponte, porque a ponte era de madeira, antigamente. Antes de fazer a ponte fazia estiva e a gente passava por dentro d'água, ia direto. Antigamente era tudo de carroça.*

(Antônia Ribeiro, maio de 2007)

*Nós tudim. Eu, Avelanda, Veranilde, nós ia a pé, não levava nem carroça nem tinha moto nem nada, levava num alguidar, que mãe fazia muito alguidar. Pai levava um jumento com os caçua com um bocado e o resto, cada uma de nós levava um alguidar na cabeça cheio, fazia uma rodilha, mãe levava um, eu um, Avelanda um, Veranilde um, de pés, uma vez até Veranilde levou uma queda, num tempo de chuva, mas o alguidar não caiu nem da cabeça. Eu nem me lembro quantos ano eu tinha quando eu comecei a ir pra feira, eu era muito pequena, era sempre menor, que voltava no meio da cangalha do jumento, porque num agüentava a viagem.*

(Ercília Braúna, julho de 2008)

E ainda:

*Papai conta que quando era menino, a mãe dele, ele, trabaiavam assim mas não tinha carroça, era um jumento, botava os caçua, aí ia o véi puxando o jumento e a véia a pé, iam pra Limoeiro a pé e voltavam, iam pro Espinho, pra banda de Quixeré, não tinha canto certo pra venda não, saíam vendendo. Tinha vez de uma pessoa comprar tudo, voltavam ou então trocavam em mercadoria: feijão, milho, porque dinheiro era difícil.*

(Antônia Ribeiro, julho de 2007)

Nos dias atuais, os objetos modelados no Córrego de Areia interagem com outros mundos sociais, muitas vezes distantes, do ponto de vista geográfico e cultural, daquele contexto das unidades familiares onde foram produzidos, ao integrarem outros mercados. O deslocamento das peças gera outros significados, diferentes daqueles atribuídos no interior da localidade, criados pelas relações de autoconsumo, parentela e vizinhança. Discutirei a seguir os desdobramentos desses “novos” moldes, que redimensionam o valor do objeto, alterando sua tipologia, usos e funções, conforme mostra Lima (2006).

#### **4.3. A CENTRAL DE ARTESANATO DO CEARÁ (CEART): UMA VITRINE**

A transformação que o artesanato, de modo geral, vem atravessando nas últimas décadas, inserido nos âmbitos urbanos e, principalmente, nos mercados voltados para o turismo, atinge diretamente a confecção das peças, seu modo de produção, circulação e consumo. É nesse contexto que os objetos percorrem outros caminhos, ampliando suas fronteiras para fora do local. Em alguns casos, a ligação com novos centros de consumo tem garantido a continuidade do ofício de produção de louça de barro. O desaparecimento dessa prática poderia acontecer mais pelo isolamento do que pelo contato, uma vez que os artesãos estão expostos ao baixo valor das peças nos mercados regionais, à falta de incentivo para a produção e à dependência dos donos de barreiros (Lima, 2006).

Nesse sentido, os centros urbanos e a sociedade industrializada fornecem espaços para que os produtos artesanais continuem criando demandas. Dantas (2005) ressalta a complexa relação entre tradição e modernidade e aponta como, nos interstícios das sociedades complexas, se abrem “brechas” para a manutenção de certos fazeres tradicionais. Afinal, aponta a autora, “a produção de objetos numa sociedade de classes” é diversificada tanto pelos mecanismos de

produção como pelas diferentes “demandas dos grupos sociais”. Portanto, para ela, o contato, não conduz necessariamente ao desaparecimento das formas tradicionais de trabalho. Concordo com ela, entretanto, entendo, assim como Canclini (1993), que o estabelecimento dos novos modelos tem que levar em conta as demandas do artesão, ou, nas palavras do autor, “tem que fazer sentido cultural para eles”.

Não é o que tem acontecido no Córrego de Areia, com a intervenção da Central de Artesanato do Ceará (CEART) que desde o início dos anos 1990, desenvolve um trabalho denominado de “diversificação” da produção artesanal. Para que se possa, no entanto, entender como essa aproximação acontece, ao longo dos anos, considero necessária uma rápida contextualização a respeito da referida instituição, seus objetivos, atuação e projetos.

Vinculada atualmente à Secretaria Estadual de Trabalho e Desenvolvimento Social (STDS) e ao Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato, do Governo Federal, a CEART foi criada por uma ação da Secretaria Estadual de Ação Social, no início dos anos 1980. Inseria-se num âmbito social mais amplo, que visava por fim às práticas coronelistas no estado do Ceará, através da eleição de jovens empresários que formavam o CIC – Centro Industrial do Ceará e que representavam a “modernidade” (Teixeira, 1995)<sup>91</sup>.

O acompanhamento aos artesãos é feito por meio de suas equipes de técnicos, que têm formações diversas, mas viajam todo o Estado, descobrindo, encomendando e “atualizando” as mais diversas manifestações artesanais. Também é tarefa deles realizar a intermediação do produtor com a instituição. Através dos cadastros de cada artesão, é possível sabermos quais peças ele

---

<sup>91</sup> De acordo com Teixeira (1995), era pretensão desses jovens, apoiados no saber adquirido nas universidades, “libertar a sociedade cearense do mando do poder coronelístico”, já que estes eram apontados como responsáveis pelo atraso social em que a população cearense se encontrava. As “antigas práticas coronelistas”, baseadas em apadrinhamentos e trocas de favores entre os iguais, eram para os jovens empresários do CIC, o principal fator de impedimento para que a sociedade cearense pudesse alcançar a “modernidade”.

produz, quando ele começou a vender, o valor e quando foi a sua última venda para a CEART. Todas as peças são fotografadas e catalogadas<sup>92</sup>.

Conscientes de que os seus projetos e interesses só seriam postos em prática com a destituição do poder dos coronéis, os jovens empresários disputaram e venceram as eleições estaduais de 1986. Daí em diante, de posse dos dois mandatos seguintes, deram início a um “enxugamento da máquina estatal”, com o favorecimento para instalação de fábricas e indústrias, concessões de incentivos fiscais a empresas de outros estados e até do exterior, além dos investimentos na infra-estrutura das cidades, principalmente naquelas com potenciais turísticos.

Fortaleza, a capital do Estado, torna-se o símbolo maior dessa nova “identidade” cearense, de acordo com Teixeira (1995). Buscando atrair turistas e dar-lhes a impressão de que está visitando uma cidade moderna, recebe grande parte dos investimentos (reforma de aeroporto, ampliação de avenidas, ampliação da rede hoteleira) sob um discurso paradisíaco, de um lugar onde o sol brilha o ano todo e o povo é hospitaleiro. Em outras partes do Estado, explodem obras de grande porte, como o projeto de Irrigação Jaguaribe-Apodi (citado no item 1), na chapada de mesmo nome e a barragem do Castanhão, na cidade de Nova Jaguaribara, que obrigou, inclusive, a população a migrar para uma nova cidade, construída toda com recursos públicos, já que a antiga seria encoberta pelo açude, que é o maior do Brasil<sup>93</sup>.

Tantas transformações e diversificações de investimentos em áreas que até então não haviam recebido tanta atenção vão atingir o artesanato, que, impulsionado pelo turismo, ganhou, além de verbas, espaços e, principalmente, propaganda. Para dar suporte à expansão, era necessário criar uma instituição que se encarregasse de moldar uma identidade para o artesanato cearense e o fizesse romper as fronteiras regionais. A Central de Artesanato do Ceará (CEART)

---

<sup>92</sup> No *site* da CEART pode-se acessar o nome do artesão e o tipo de artesanato que ele realiza, de acordo com a sua cidade. Também há um catálogo de peças e uma loja virtual, mas faltam informações a respeito da localização do produtor. Há apenas o nome dele e da sua localidade de origem. O endereço eletrônico é [www.ceart.ce.gov.br](http://www.ceart.ce.gov.br)

<sup>93</sup> Ver Braz, Milena Marcintha Alves. Nova Jaguaribara: representações sobre o modo de vida urbano. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará –UFC. 2005.

veio concretizar tais objetivos<sup>94</sup>. A loja principal, chamada de “lojão”, funciona em regime de consignação e está localizada num quarteirão movimentado de um bairro nobre da capital cearense<sup>95</sup>, mas há outras em locais de grande circulação de turistas, como o aeroporto internacional Pinto Martins, os shoppings Iguatemi e Aldeota, o Palácio da Microempresa (SEBRAE) e no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.<sup>96</sup> Grande diversidade e variedade de tipologias e peças de couro, madeira, cerâmica, renda, labirinto, palha, cipó, entre outros estão expostas e podem ser adquiridas na CEART. Eventualmente, em virtude de feiras e outros acontecimentos, *stands* são montados em *shoppings* ou parques de exposições da cidade. Atualmente a CEART atua em oitenta e sete municípios cearenses cujo acompanhamento aos artesãos é feito pelas suas equipes de técnicos, que têm formações diversas.

Conforme mencionado no item 1.4, a CEART começou a comprar a produção das louceiras do Córrego de Areia por volta do início dos anos 1990, sendo a família de Zé Pequeno a única do lugar que escoava sua produção para além das fronteiras da feira semanal da cidade, em razão da delicadeza e do acabamento da sua louça, o que a diferenciava das outras da localidade. Teria sido “descoberta”, de acordo com as informações obtidas na instituição, numa das diversas viagens que os técnicos realizam pelo Estado, à procura de manifestações artesanais.

Por volta de 1993, entretanto, a CEART passou a se interessar e comprar também algumas peças da família Braúna, que se destacaram pelas “miniaturas inovadoras” e diversidade de peças; esse interesse teria surgido,

---

<sup>94</sup> Em 1979, durante o mandato do governador Virgílio Távora, a então primeira dama D. Luíza Távora, decide construir um espaço para abrigar artesãos e sua produção, nas mais diversas expressões. Então, foi feito um projeto que privilegiou o uso do tronco da carnaúba na estrutura principal, palmeira considerada símbolo do Ceará; com o passar o tempo, a madeira se desgastou e também por questões de segurança, um novo projeto foi encomendado, cuja inauguração ocorreu em 1992, já no segundo mandato do governador Tasso Jereissati.

<sup>95</sup> A sede da Ceart fica na rua Santos Dumont entre as ruas Carlos Vasconcelos e Monsenhor Bruno, onde o aparato administrativo composto pelos setores de produção (cadastro e oficina de capacitação profissional), comercialização, departamento financeiro, eventos, depósito, sala de reuniões, cursos ou palestras e sindicato dos artesãos também está instalado.

<sup>96</sup> O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura é um dos roteiros culturais preferidos dos turistas que visitam Fortaleza, onde há exposições permanentes, *shows*, bares, cafés, espetáculos de artes regionais e nacionais, cinemas e livrarias.

conforme descrito no mesmo item acima citado, da criação de um bolsão de emergência mantido pelo Governo do Estado, por meio do qual as louceiras recebiam meio salário mínimo e as peças por elas produzidas passavam por uma seleção e, se aprovadas, eram vendidas na instituição, em Fortaleza. A CEART atuava fazendo o acompanhamento e levando os modelos de peças, a fim de que a produção fosse “diversificada”. As louceiras relembram esse período a partir das novas peças que foram introduzidas:

*Os abaju, panela, quartinha com orelha tudo é desenho que elas trazia pra mode nós fazer, até no tempo do bolsão, a loiça que foi feita no bolsão foi todinha tirada retrato.*  
(Maria Rodrigues, julho de 2008)

Percebe-se aqui o direcionamento da produção do Córrego de Areia, como também ocorre em outros lugares, uma vez que o seu setor de *design* é o responsável pela definição de qual tipo de peça será produzido, cujo objetivo é atender um mercado voltado para o turismo, que vê esses objetos como “típicos, genuínos ou originais”. Sob a justificativa de eliminar a figura do atravessador, na prática, funciona como “atravessador oficial”, pois aumenta em até três vezes o valor da peça e chega a passar três meses para efetuar o pagamento aos artesãos, conforme as louceiras me relataram muitas vezes.



Figura 34 – Peças embaladas para serem levadas à Ceart. Estão embrulhadas em papel para evitar que se quebrem no percurso de Limoeiro a Fortaleza. Fonte: Francisca Mendes. Acervo pessoal. 2006.

Essa intervenção desrespeitosa e agressiva modificou uma variedade de louça que já existia e criou uma outra produção. As peças utilitárias e algumas figurativas, então, deixaram de ser feitas, dando lugar a objetos que são levados pelos técnicos por meio de desenhos. A interferência transformou significativamente as peças antes produzidas, criando uma diversidade de objetos que não era comum à região. Desse modo, o caráter comercial do artesanato é enfocado e não os seus saberes, aprendizados, práticas. A beleza das peças é dissociada da sua função, o que não acontece no ambiente onde elas são produzidas, no cotidiano da localidade, como mencionei no item 4.2 deste capítulo. Com o pretexto de melhorar a vida das famílias artesãs, o que a CEART faz, na prática, é alterar, modificar, interferir na produção de louça, sem se preocupar em fazer nenhum estudo antes, seja histórico, antropológico ou etnológico<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> Conforme expresso, a formação dos profissionais que integram a CEART não consiste nessas áreas. Inclusive, não encontrei sequer um estagiário que estivesse cursando ciências humanas. Entre os técnicos, há contadores e administradores, por exemplo, além daqueles com formação apenas de nível médio.

Para Paiva (2004), as “políticas preservacionistas” das manifestações da cultura cearense têm acontecido, ao longo dos anos, de acordo com os interesses políticos, gerando equívocos e ações isoladas. No caso específico do artesanato, tem sido focado o seu caráter comercial, sob a justificativa de melhorar as condições de vida das comunidades envolvidas. Assim, o patrimônio imaterial adquire valor agregado e torna-se “mais palatável, mercadoria disputada no mercado”, pronto para ser comercializado como uma expressão legítima dos antepassados.

Dessa forma, foram sendo introduzidos novos objetos, formatos e tamanhos que até então nem eram conhecidos pelas louceiras, que condicionaram a produção a essa nova realidade, por exigência da Instituição, que detém verbas e incentivos por parte do Governo Estadual cujo fim é manter uma identidade do artesanato cearense “consolidada” sem levar em conta as produções anteriores dos artesãos.

Estou questionando o porquê de uma produção que já existia não ter sido considerada, sendo substituída por outras peças, estranhas e sem significado para aquele universo cultural. Em vez de negociar, nas palavras de Canclini (2003), perceber “as estratégias que os artesãos utilizam para entrar e sair da modernidade” e procurar fazer uma “hibridação” do repertório que já existia com uma “nova produção”, as peças foram substituídas por outras, cuja finalidade é atender aos interesses turísticos e mercadológicos.

As políticas públicas desenvolvidas pela CEART não levam em consideração a história cultural dos grupos de artesãos nem se colocam no lugar do “outro”. A ação ocorre, sobretudo, mediada pelo que denominam de “renovação” do artesanato, que leva em conta apenas os aspectos econômicos da produção. Isso fica muito claro quando se leem os objetivos, publicados no *site* da Instituição:

[...] desenvolver um trabalho de **incentivo à renovação artesanal**, resgatando e preservando os seus aspectos culturais tradicionais, no sentido de introduzir mudanças no seu processo produtivo, bem como de estratégias de apoio



que garantam **a sua sobrevivência no cenário da globalização da economia** e proporcione a melhoria de vida dos artesãos com maior incidência no artesanato, desenvolvendo ações de apoio à produção e comercialização junto a artesão individuais e grupos associativos, procurando **fomentar a cultura do empreendedorismo junto a essa categoria.**

(Grifos meus)

Nesse outro lugar, onde as peças são expostas e vendidas, o deslocamento dos objetos não é apenas físico, mas principalmente sociocultural, perante essa outra realidade na qual eles são inseridos. No Córrego de Areia, lugar de origem, ao comprar uma peça, se tem, simultaneamente, um encontro com o saber-fazer e com o universo de símbolos decorrentes da produção. Na CEART, distribuídas de forma aleatória, isoladas, misturadas com outras tipologias, essas peças são reduzidas, conforme Mattos (2001), a uma “combinação do estético e do decorativo”. Prossegue a autora, chamando a atenção para os funcionários desses lugares onde o artesanato é vendido, que, na maioria das vezes, nem sequer sabem o que são os objetos, nem como eles são feitos. Por sua vez, os compradores costumam adquiri-lo pelo seu desenho ou pela adequação a algum lugar da casa, pois também não conhecem o processo nem as histórias de vida embutidas ali.

Ao serem colocados em exposição nas prateleiras da CEART, os objetos produzidos pelas louceiras do Córrego de Areia não têm as suas especificidades respeitadas e são catalogados como uma produção única; ou seja, peças feitas pela família de Zé Pequeno (Maria, Lúcia, Raimunda e Pio) recebem a mesma etiqueta, onde apenas o nome de Lúcia Rodrigues é colocado; entretanto, aquelas peças não podem ser tratadas como sendo de um só artesão porque, apesar de pertencerem ao mesmo núcleo familiar e artesanal, cada peça e seu produtor têm singularidades que marcam a sua produção. Não há, ainda, nenhuma informação sobre o lugar de onde vêm nem como o comprador pode chegar lá, caso queira ir conhecer o artesanato mais de perto.

Na época do Projeto Rondon, início dos anos 1980 (abordado no item 1.1), Zé Pequeno deixou de fazer, por uns tempos, “*cavalinho, vaquinha com bezerro, vaquejada*”<sup>98</sup>, que retratavam o cotidiano do homem do campo e passou a fazer “*dentista arrancando dente da pessoa, médico, professor escrevendo livro*”<sup>99</sup>, cenas que refletem o convívio com as pessoas de fora, pertencentes a outros universos culturais. Analogamente, a partir da década de 1990, as filhas de Zé Pequeno e as louceiras da família Braúna vivenciam outro contexto, onde as peças que têm mais saída são os cinzeiros, jogos de feijoada, travessas em formato de folha, vasos, feitos sob encomenda para a CEART.

*Nós fazia só prato e coisa, aí de uns tempo pra cá que num faz nem muitos ano, o povo começaram a trazer os desenho e nós começemo a ver e fazer*  
(Avelanda Braúna, julho de 2008)

Convém esclarecer, contudo, que a atuação do Projeto Rondon me parece uma intervenção de sugestões enquanto a CEART se caracteriza, principalmente, pela interferência de imposição, na medida que restringe a variedade de peças a serem modeladas e, conseqüentemente, adquiridas pela Instituição.

As modificações ocorridas com a entrada da CEART no Córrego de Areia podem ser vistas sob outro prisma: a presença de objetos que até então nem eram conhecidos pela cultura local - ou seja, as novas peças introduzidas a partir de desenhos, como cinzeiros, abajures, cofres, travessas e mealheiros – revelam o caráter de dinamismo da cultura local, uma vez que, em razão das influências exteriores e interiores, novos elementos podem ser assimilados ou rechaçados por determinado grupo (Matos, 2001).

Por conseguinte, a interferência da CEART no Córrego de Areia pode ser definida basicamente pela sua característica antagônica. De outra parte, não desconsidera a existência de uma produção de louça anterior à sua chegada,

---

<sup>98</sup> Fala de Zé Pequeno, apud Revista Interior, 1984.

<sup>99</sup> Ana Rosa da Silva, irmã de Zé Pequeno, maio de 1998.

composta por um dinamismo e renovação orientados pelas categorias nativas, onde a artesão escolhe a hora de diversificar o seu repertório de peças. Por outro, cumpre seu papel de instituição provedora oficial do artesanato cearense, contribuindo para a ampliação das tipologias e representando, outras vezes, uma garantia de mercado para onde as louceiras podem escoar sua produção de uma modo mais constante, sem ficarem subordinadas aos imprevistos das feiras.

A cultura é “um processo de montagem multinacional, uma articulação flexível de partes, uma colagem de traços que qualquer cidadão, de qualquer país, religião e ideologia pode ler e utilizar” (Canclini, 1997). O autor se refere à internacionalização das economias nacionais, decorrente de um mundo totalmente interligado pela dependência econômica entre os países. Para ele, a partir dos séc. XIX e XX, a formação de nações modernas permitiu que transcendêssemos as visões “aldeanas” e passássemos a ter uma visão maximizada do mundo, sem, no entanto, perdermos as características próprias de uma nação. A defesa que se fazia pela manutenção de uma cultura nacional funcionava como sistemas razoáveis para se preservar, dentro da homogeneidade industrial, certas diferenças, certo enraizamento territorial.

Prossegue o autor, demonstrando que essa posição racionalista prioriza o consumo de bens produzidos dentro da própria sociedade, ensejando mecanismos de protecionismo econômico e o fortalecimento de uma identidade territorializada. Com a abertura das fronteiras, de cada sociedade, porém, para incorporar bens materiais e simbólicos das outras, ou seja, com a “internacionalização das economias” e, conseqüentemente, a “internacionalização das culturas”, ocorre a formação de “culturas multinacionais”. A abertura das fronteiras econômicas junto com a massificação da produção possibilitou aos consumidores uma infinidade de opções para a aquisição de bens gerando uma tendência ao gosto pelo novo e, com isso, a intensificação do processo de obsolescência dos objetos. Muito do que é feito atualmente nas artes, por exemplo, é produzido e circula de acordo com as regras das inovações e da obsolescência periódica, porque as culturas foram submetidas aos valores que

dinamizam o mercado e a moda. Tais valores correspondem ao consumo incessantemente renovado, surpresa e divertimento.

Conforme o que foi dito, as peças feitas pelas louceiras do Córrego de Areia são cofres, jarros, jogos de feijoada, travessas de formas variadas e abajures, que foram introduzidos por pessoas de fora da localidade, ganharam esse ar de arte, por meio da louça figurativa e hoje são expostas apenas como tal nas lojas da CEART em Fortaleza, afastados da sua função prática, utilitarista. É a esse “desuso” do objeto artesanal, nos grandes centros urbanos, que Canclini (2003) se refere quando fala que o artesanato atualmente foi reduzido à categoria de “souvenir”. Transformou-se – ou foi transformado - numa mercadoria como outra qualquer, adquirida como uma “lembrança de viagem” quando se quer mostrar aos outros que se esteve em determinado lugar e se trouxe algo de lá.

Desse modo, as várias funções socioculturais geradas pela *arte* do barro nos permitem acessar também às diversas estratégias que envolvem a sua utilização. É assim que se percebe como os significados do “antigo” objeto utilitário são ultrapassados. Os fins ritualísticos ou culinários que inicialmente os objetos de barro possuíam hoje foram substituídos pelo adorno. O que importa, no entanto, é ter em mente o fato de que, independentemente da finalidade que as peças possam ter, elas materializam acontecimentos vividos por quem as produziu, carregando uma bagagem histórica. Uma vez que o saber-fazer permanece o mesmo, sejam quais forem os produtos, esses objetos concretizam as experiências das louceiras, marcadas por mudanças, continuidades e processos criativos, os quais, por meio das interações com diferentes mercados, demonstram que essa prática artesanal não está isolada, pois a louceira transita por diferentes espaços sociais.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Na perspectiva de alcançar a rede de relações sociais que constitui a produção artesanal de louça de barro do Córrego de Areia, localidade no município de Limoeiro do Norte, CE, foi possível perceber que a interação das louceiras com instituições como a Central de Artesanato do Ceará (CEART), além das feiras e dos compradores avulsos, revela os vínculos que elas têm com os

poderes socialmente estabelecidos, oficiais, mas principalmente aponta para os embates existentes no interior do próprio lugar.

As mudanças ocorridas no contexto socioeconômico do município provocaram uma substituição da agricultura de subsistência pelo trabalho assalariado que levou à migração da mão-de-obra masculina do artesanato para os plantios de arroz e feijão, tornando a louça uma ocupação essencialmente feminina. Apesar de estarem geograficamente no mesmo espaço, as louceiras não compartilham os mesmos gostos, crenças e sentimentos de pertença e redes de reciprocidade.

O espaço físico é delineado de acordo com as relações e competições estabelecidas socialmente, o que nos permite perceber o Córrego de Areia como um lugar permeado por conflitos, que vêm à tona em determinados momentos, revelando disputas entre as louceiras, muitas vezes, muito maiores do que qualquer fronteira física. Elas disputam desde o local para retirar o barro do *barreiro*, até os compradores, passando pelo melhor ponto na feira, o *status* e o mercado.

Mesmo com a produção e a venda do artesanato sendo realizadas, na maioria dos casos, de forma individual, há alguns núcleos familiares bem definidos e coesos, que herdaram um *status* do saber artesanal – em razão da fama alcançada por algum parente – que lhes possibilitou ampliar seu mercado e alcançar, por exemplo, a Central de Artesanato do Ceará (CEART), em Fortaleza. O conflito é mais sensível entre as famílias Braúna e Pequeno, somente as que, no lugar, vendem para tal Instituição, e se revela quando as louceiras, de ambos os lados, reivindicam para si o pioneirismo na venda para a CEART. Tais embates foram exacerbados, ainda mais, depois que Lúcia Pequena foi eleita Mestre da Cultura Popular Tradicional, pelo Governo do Estado, em 2004, título concedido sem a legitimidade das outras louceiras.

Cada louceira tem a sua “especialidade”. Umas fazem potes, quartinhas, alguidares, chaminés, filtros, cavalos, cofres, bebedouros para galinha, que se diferenciam em tamanho, formatos, espessura ou pela utilização do tauá. Outras modelam jogos de feijoada, travessas, cinzeiros, jarros, petisqueiras,

luminárias, que têm características próprias, ou, no dizer delas, *cada qual faz uma qualidade de coisa*. Nenhuma peça é igual à outra e mesmo aquelas que repetem a tipologia sempre imprimem algum detalhe que garante a unicidade do objeto.

A louça de barro, no entanto, não é composta apenas de uma dimensão concreta. Nela estão embutidas várias relações pessoais, familiares, sociais, econômicas e simbólicas que só podem ser percebidas com um mergulho no cotidiano do Córrego de Areia. Para quem observa de fora, tais minúcias podem passar despercebidas e são elas que regem as “teias sociais” onde as louceiras e a louça se prendem. A transmissão do saber e as relações de gênero, assim como as dimensões simbólicas que as louceiras atribuem a si e à louça, contribuem para a constituição da identidade louceira, que é entremeada por valores como zelo, afinco e esmero na produção das peças.

Convém ressaltar, contudo, que apesar de serem conhecidas dentro e fora do Córrego de Areia como “as louceiras”, essas mulheres não podem ser pensadas como uma categoria só, que denote unidade, pois têm histórias de vida, visões de mundo e interesses diversos, que as impedem de estabelecer identidade única.

Constatei ainda, que, no Córrego de Areia, os princípios da prática artesanal continuam os mesmos, ou seja, o modo de fazer e as etapas da produção continuam sendo operadas da mesma maneira como faziam as gerações anteriores, independentemente do tipo de objeto que será produzido, muitas vezes guiado pelos mercados consumidores. A tradição e a modernidade coexistem.

Por isso, em vez de tentar preservar a “pureza” da cultura produtora dos objetos artesanais, minha perspectiva se volta para as transformações ocorridas no processo histórico, que possibilitam a permanência de uma determinada tipologia ou o desaparecimento de outra. Interesse-me bem mais por aquilo que permanece do que pelo que se dissipou. Atualmente, a maioria das manifestações artesanais está inserida no circuito turístico, em que as peças produzidas são vistas pelos compradores como “exemplos vivos” do tradicional, remanescente, exótico, fruto de um passado que não volta mais. Em outras palavras, não é

preciso negar a modernização para que a tradição possa se reproduzir, mas é preciso averiguar se os artesãos estão interessados em “manter as tradições” ou em “participar da modernidade”.

A exemplo de outras atividades artesanais, as louceiras do Córrego de Areia dominam todas as etapas de produção da louça, que se baseia no tempo do barro, não no do capital. Modelam suas peças na hora que consideram ser mais conveniente, sem a obrigação ou pressão de ter que atingir determinada meta. Também não há nenhum coordenador da atividade nem chefe imediato.

Essa relação, entretanto, passa por alterações nos últimos anos. Com a prática das encomendas, novas regras são criadas e, conseqüentemente, uma nova forma de lidar com o tempo é introduzida: o tempo da entrega, do prazo a cumprir. Nesse sentido, o tempo do trabalho do artesão é alterado, na medida em que agora as suas outras atividades condizentes com o seu papel de esposa e mãe precisam ser feitas com maior rapidez porque precisam entregar as encomendas. Em nome de uma “diversificação da produção artesanal”, o que acontece é uma deformação desta. A CEART, chega, inclusive, a levar professores para ministrar cursos de *design* e há uma obsessão pela inovação que retira da louceira a liberdade de variar e diferenciar a sua produção na hora que lhe for mais conveniente.

Apesar, porém, da introdução dessas modificações, a autonomia da louceira sobre o seu tempo ainda persiste, pois, apesar de a escolha das peças a serem feitas nem sempre partir dela ou de ter um prazo para entregar a encomenda, ela pode exercer o seu ofício na hora em que quiser. O dia obedece a uma continuidade de afazeres que são organizados com base nas necessidades dos artesãos, não estando seu tempo subordinado ao relógio, como ocorre na produção industrial urbana.

Por fim, fazer louça de barro não é uma atividade que possa ser entendida apenas do ponto de vista comercial. Um olhar mais atento sobre o cotidiano da produção nos revela as visões de mundo, o imaginário, os arranjos sociais, enfim, a arte de quem a faz. Enquanto modelam seus objetos, os artesãos



moldam as próprias vidas, numa constante criação e recriação de seu universo cultural particular.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVIM, Maria Rosilene Barbosa. Artesanato, tradição e mudança social: um estudo a partir da “arte do ouro” em Juazeiro do Norte. In **O artesanão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. Textos de Berta G. Ribeiro e outros. Rio de Janeiro, FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore. 1983. 253p.

AMORIM, Maria Alice. Artesanato, Tradição e Arte. **Continente Documento**, ano 3, n.35, 2005.

ARAÚJO, Maria Neyára de Oliveira (Org.). **Transformações no Mundo do Trabalho**: realidade e utopia. Maria Neyára de Oliveira Araújo, Lea Carvalho Rodrigues (Orgs.) et al. – Fortaleza: Editora UFC, 2005.

ARAÚJO, Raimundo Lenilde de. **Organização Espacial e Questão Ambiental**: o caso da cidade de Limoeiro do Norte – Ceará. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente). Universidade Federal do Ceará-UFC: Fortaleza, 2003.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. – Campinas, SP: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios da Vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BAILEY, F.G. Gifts e Poison. In **Gifts e Poison**. Oxford: Basil Blackwell, 1971, pp 1-25.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo-SP: Editora Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. **A sociedade de Consumo**. Lisboa: 1995.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. 1ª ed. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2001.

\_\_\_\_\_. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed., 1998.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª edição. São Paulo-SP: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas, v.1).

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. V. 1 e 2. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BEZERRA, Nilton Xavier. **Cerâmica de Santo Antônio do Potengi**: entre tradição e modernidade. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Natal-RN, 2007.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. 6.ed. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

\_\_\_\_\_. **A Dominação Masculina.** Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. Efeitos de Lugar. In **A Miséria do Mundo.** Petrópolis, Vozes, 2001, pp 159-166.

\_\_\_\_\_. A Casa ou o Mundo às Avessas. In Côrrea, Mariza (org.). **Três Ensaio sobre a Argélia e um Comentário.** Textos Didáticos. No 16. Campinas, 1995.

\_\_\_\_\_. **Economia das Trocas Linguísticas.** São Paulo-SP: EDUSP, 1996.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade:** lembranças de velhos. 3ª ed. – São Paulo-SP: companhia das letras, 1994.

Bosi, Alfredo. **Reflexões sobre Arte.** São Paulo: Ática, 1985.

Braz, Milena Marcintha Alves. **Nova Jaguaribara:** representações sobre o modo de vida urbano. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará – UFC. 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª edição, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003 (Ensaio Latino-americanos).

\_\_\_\_\_. **As Culturas Populares no Capitalismo.** Campinas: Papyrus, 1993.

\_\_\_\_\_. **Consumidores e cidadãos:** conflitos multiculturais de globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

CARVALHO, Gilmar de. **Artes da Tradição:** mestres do povo. Fortaleza: Expressão Gráfica / Laboratório de Estudos da Oralidade UFC/UECE, 2005.

\_\_\_\_\_, Gilmar de; GUIMARÃES, Dodora. **Ceará Feito à Mão:** artesanato e arte popular. Fotografia de Gentil Barreira, texto de Gilmar de Carvalho e Dodora Guimarães. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2000.

\_\_\_\_\_. **Madeira Matriz** – cultura e memória. São Paulo: Annablume, 1998.

CASTELO BRANCO, João Olímpio. **O Limoeiro da Igreja** – a história de Limoeiro a partir de seus párocos. Fortaleza: Minerva Indústria Gráfica, 1995.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Mary Douglas:** dama da ordem e das fronteiras. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 dez. 2004. Cad. Prosa e Verso.

CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica:** antropologia e literatura no século XX. Organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

CONNERTON, Paul. **Como as Sociedades Recordam.** Celta Editora: Oeiras, 1993.

COSTA, Maria Heloísa Fénelon. **O mundo dos mehiàku e suas representações visuais.** Brasília: Universidade de Brasília, 1988.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis:** para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. O ofício de etnólogo ou como ter “Anthropological Blues”. In NUNES, E O. **A Aventura Sociológica:** objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

DANTAS, Beatriz Góis. Rendeiras no Sertão do São Francisco (séculos XIX e XXI). In SÁ, Antônio Fernando de Araújo; BRASIL, Vanessa Maria (Orgs.). **Rio sem História?:** leituras sobre o São Francisco. Aracaju: Fapese, 2005.

DELGADO, Andréa Ferreira. **Memória, Trabalho e Identidade:** as doceiras de Goiás. **Cadernos Pagu (13)**. Unicamp: Campinas: 1999, p. 293-325.

DIAS, Carla. **Panela de Barro Preta:** a tradição das Paneleiras de Goiabeiras – Vitória-ES. Rio de Janeiro: Mauad X: Facitec, 2006.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa:** o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção Tópicos)

ECKERT, Cornelia. Do Corpo Dilapidado à Memória Re-Encantada. In **Corpo e Significado:** ensaios de antropologia social. Ondina Fachel Leal (org). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995, pp 165-192.

ELIAS, Norbert. **Os Estabelecidos e os Outsiders.** Rio de Janeiro-RJ, Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. **Sobre o Tempo.** Editado por Michael Schroter; tradução Vera Ribeiro; revisão técnica, Andréa Daher. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

EVANS-PRITCHARD, E.E. **Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande**. Edição resumida e introdução, Eva Gillies; tradução Eduardo Viveiros de Castro. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

\_\_\_\_\_. **Os Nuer**: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota. 2ª Edição. São Paulo-SP: Perspectiva, 2002.

FERREIRA, Jaqueline. Semiologia do Corpo. In LEAL, Ondina Fachel (org). **Corpo e Significado**: ensaios de antropologia social. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995, pp 89-104.

FERRETI, Mundicarmo. Feiras Nordestinas – estudos e problemas. In **Reeducando o Olhar**: estudos sobre feiras e mercados. São Luís: UFMA, 2000, pp 35-66.

GEERTZ, Clifford. Centros, Reinos e Carismas: reflexões sobre a simbologia do poder. In **Saber Local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan: 1978.

\_\_\_\_\_. **Nova Luz sobre a Antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 991.

GUEDES, Simoni Lahud. **Jogo de Corpo**: um estudo de construção social de trabalhadores. Niterói-RJ: EDUFF, 1999.

GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo-SP; Companhia das Letras, 2001.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1994.

HEIDEGGER, Martin. O Princípio de Identidade. In \_\_\_\_\_. **Conferências e Escritos Filosóficos**. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 173-183. (Coleção Os Pensadores)

HEREDIA, Beatriz M. A de. Política, Família e Comunidade. In Palmeira e Goldman (eds), **Antropologia, Voto e Representação Política**. Contracapa, Rio de Janeiro-RJ, 1996, pp 51-72.

\_\_\_\_\_. **A Morada da Vida: trabalho** familiar entre pequenos produtores do Nordeste do Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

HERTZ, Robert. A Preeminência da Mão Direita: um estudo sobre a polaridade religiosa. In **Religião e Sociedade**, n.06, 1980, pp 99-128.

HOBBSBAWN, Eric J.; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

KOFES, Suely. E sobre o corpo, não é o próprio corpo que fala? Ou, o discurso desse corpo sobre o qual se fala. In BRUHNS, Heloísa Turini (org.). **Conversando sobre o Corpo**. 5ª edição, Campinas, SP: Papyrus, 1994.

\_\_\_\_\_. **Categorias Analítica e Empírica: gênero e mulher: disjunções, conjunções e mediações.** In Caderno Pagu. Campinas-SP: IFCH/UNICAMP, 1993. vol.I.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico.** 14ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LELOUP, Jean-Yves. **O Corpo e seus Símbolos: uma antropologia essencial.** Organização Lise Mary Alves de Lima. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

LEROI-GOURHAN, André. **Evolução e Técnicas – o homem e a matéria.** Trad. de Fernanda Pinto Bastos. Lisboa: Edições 70, 1971.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. **In Sociologia e Antropologia.** São Paulo-SP: Cosac & Naify, 2003. P. 11-46.

\_\_\_\_\_. **O Pensamento Selvagem.** Tradução: Tânia Pellegrini – Campinas, SP: Papyrus, 1989.

\_\_\_\_\_. **A Oleira Ciumenta.** Lisboa: Edições 70, 1985.

\_\_\_\_\_. **Ordem e Desordem na Tradição Oral.** In **Minhas Palavras.** São Paulo: Brasiliense, 2ª ed, 1991, pp. 149-158.

LIMA, Greilson José de. **Retalhos e Linhas, Tecendo Nossas Imagens: etnografia do artesanato de bonecas de pano no sítio Riacho Fundo – Esperança – PB.** Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco-UFPE. Recife-PE, 2005.



LIMA, Ricardo Gomes. **O Povo do Candeal**: sentidos e percursos da louça de barro. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural). Programa de pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. UFRJ, IFCS. Rio de Janeiro: 2006.

LIMA, Lauro de Oliveira. **Na Ribeira do Rio das Onças**. Fortaleza: Assis Almeida, 1997.

LOPES, Daliene Silveira Fortuna (org.). **Legislação Cultural do Ceará**. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará – Secult. Fortaleza: 2006.

LOPES, José Sérgio Leite. **Vapor do Diabo**: o trabalho dos operários do açúcar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª ed., 1978. (Estudos Brasileiros, v. 10)

MACHADO, José Wellington de Oliveira. Limoeiro do Norte: arquiteturas de uma “Cidade Princesa” In CHAVES, José Olivenor Souza (Org.). **Vale do Jaguaribe**: histórias e culturas. Fortaleza: Lux Print Off Set, 2008.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Os Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores), 1976.

MARTINS, José de Souza. **A Chegada do Estranho**. São Paulo: Hucitec, 1993.

MATTOS, Sônia Missagia. **Artefatos de Gênero na Arte do Barro (Jequitinhonha)**. Vitória: Edufes, 2001.

MAUSS, Marcel. As Técnicas do Corpo. In **Sociologia e Antropologia**. São Paulo-SP: Cosac & Naify, 2003. P. 399-422.

MEAD, Margareth. **Sexo e temperamento**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MENDES, Francisca R. N. A Louça de Barro do Córrego de Areia: tradição, memória e saber. In CHAVES, José Olivenor Souza (Org.). **Vale do Jaguaribe: histórias e culturas**. Fortaleza: Lux Print Off Set, 2008.

\_\_\_\_\_. A Produção Artesanal das Louceiras do Córrego de Areia: saberes, fazeres, tradição e simbolismos. In RODRIGUES, Lea Carvalho; MATTOS, Sonia Missagia (Org.). **Cultura e Trabalho: práticas, saberes e fazeres**. Campinas-SP: UNICAMP/CMU-Publicações; Editora Arte Escrita, 2007.

\_\_\_\_\_. **Memória, Tradição e Saber na Louça de Barro do Córrego de Areia**. In: XIII Congresso Brasileiro de Folclore, 2007, Fortaleza. Anais Eletrônicos do XIII Congresso Brasileiro de Folclore. Fortaleza : CEFET-CE, 2007.

\_\_\_\_\_. **Remodelando Tradições: os processos criativos e os significados do trabalho artesanal entre as louceiras do Córrego de Areia**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal do Ceará-UFC. Fortaleza-CE, 2004.

\_\_\_\_\_. Trabalho e Arte entre as Louceiras do Córrego de Areia, Limoeiro do Norte-CE. Art. **Revista Vale do Jaguaribe: natureza e diversidade cultural II**. Fortaleza: IMOPEC, 2000.

MIGNOLO, Walter D. **História Locais / Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MOTT, Luiz. Feiras e Mercados: pistas para a pesquisa de campo. . In **Reeducando o Olhar: estudos sobre feiras e mercados**. São Luís: UFMA, 2000, pp. 13-34.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. Inventário e Patrimônio Cultural no Brasil. In **História**, São Paulo, v.26, n.2, p. 257-268, 2007.

OLIVEIRA JÚNIOR, Gérson Augusto de. **O Encanto das Águas**: a relação dos Tremembé com a natureza. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

PAIVA, Olga. **Levantando o Tapete**. Propostas Alternativas/Instituto da Memória do Povo Cearense. N 12 (2004) – Fortaleza: IMOPEC, 2004 – v. : il. : p&b.

PALMEIRA, Moacir e HEREDIA, B. M. A de. Política Ambígua. In Crespo, S; Novaes, R e Birman, P (eds). **O Mal à Brasileira**. UERJ, Rio de Janeiro, 1997, pp 159-183.

PAZ, Otacvio. Ver e Usar: arte e artesanato. In: \_\_\_\_\_. **Convergências**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PINHEIRO, Francisco José. O Vale do Jaguaribe: de um espaço livre dos povos indígenas para uma região da pecuária. In **Vale do Jaguaribe: Natureza e Diversidade Cultural I**. Fortaleza: IMOPEC, 1999.

PINTO, Débora K. M. **A Polifonia da Festa em Olho d'Água da Bica**: Santuário de Nossa Senhora da Saúde no Município de Tabuleiro do Norte – Ceará. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal do Ceará - UFC, 2004.

POLLAK, Michel. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, n. 05, 1992, p-200-212, 1992.

\_\_\_\_\_. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos** n. 03. Memória. São Paulo: Vértice, 1989.

PORDEUS JR, Ismael. **Magia e Trabalho**: a representação do trabalho na macumba. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

PORTO ALEGRE, Sylvia. **Mãos de Mestre: itinerários de arte e tradição.** São Paulo: Maltese, 1994.

\_\_\_\_\_. **Arte e Ofício de Artesão.** Histórias e Trajetórias de um Meio de Sobrevivência. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo-USP. São Paulo-S, 1988.

REDFIELD, Robert. The Little Community as a Whole. In **The Little Community and Peasant and Culture.** Chicago: The University of Chicago Press, 1965, pp 1-16.

RIBEIRO, Berta G. **Dicionário de Arte Indígena.** Belo Horizonte: Ed. Itatiaia/Edusp, 1988.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do Corpo.** 2ª edição. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

\_\_\_\_\_. O “Pessimismo Sentimental” e a Experiência Etnográfica: porque a cultura não é um “objeto” em via de extinção. (parte I). Revista **Mana.** Estudos de Antropologia Social, vol 03, n. 01, abril de 1997, pp. 41-73.

\_\_\_\_\_. O “Pessimismo Sentimental” e a Experiência Etnográfica: porque a cultura não é um “objeto” em via de extinção. (parte II). Revista **Mana.** Estudos de Antropologia Social, vol 03, n.02, outubro de 1997, pp 102-150.

SANTONI RUGIU, Antônio. **Nostalgia do Mestre Artesão;** tradutora Maria de Lourdes Menon. – Campinas, SP: Autores Associados, 1998. (Coleção Memória da Educação)

SARLO, Beatriz. **Cenas da Vida Pós-Moderna**: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SAYAD, Abdelmalek. Uma Família Deslocada. In **A Miséria do Mundo**. Petrópolis, Vozes, 2001, pp 159-166.

SILVA, Aracy Lopes da; e VIDAL, Lux. O Sistema de Objetos nas Sociedades Indígenas: arte e cultura material. In **A Temática Indígena na Escola**: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus. Aracy Lopes da Silva e Luis Donisete Benzi Grupioni (orgs). MEC/MARI/UNESCO.

SOARES, Hidelbrando dos Santos. **Agricultura e Reorganização do Espaço**: a rizicultura irrigada em Limoeiro do Norte-Ce. Dissertação. Departamento de Ciências Geográficas. Universidade Federal de Pernambuco-UFPE. Recife, 1999.

TEIXEIRA, Francisco José Soares. **CIC**: a “razão esclarecida” da FIEC. Fortaleza: ADUFC/IMOPEC, 1995.

VELHO, Gilberto e outros. **Cultura Material**: identidades e processos sociais. Rio de Janeiro, Funarte, CNFCP, 2000.

VELHO, Gilberto. (1980) O antropólogo pesquisando em sua cidade: sobre conhecimento e heresia. In: Velho, G. (coord.) **O Desafio da Cidade**: novas perspectivas para a Antropologia Brasileira . Petrópolis:Vozes, p. 13-21.

\_\_\_\_\_ Observando o familiar. In: Velho, G. **Individualismo e Cultura**: notas para uma antropologia da sociedades contemporânea. 2 ed., Rio de Janeiro:Jorge Zahar,1997, p. 121-132.

VIEIRA, Maria Sulamita de Almeida. **Feira:** espaço de liberdade ou de ilusões? Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia: UFC, 1980.

VIVES, Vera de. A Beleza do Cotidiano. In **O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. Textos de Berta G. Ribeiro e outros. Rio de Janeiro, FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore. 1983. 253p.

XAVIER, Leandro Pinto. "Fazendo Arte: a relação entre o valor simbólico e o valor utilitário da cerâmica no Distrito de Icoaraci/PA". **Lato & Sensu**, Belém, v-2, n-3, p. 23-29, jul, 2001.

ZALUAR, Alba. **A Máquina e a Revolta**. São Paulo: Brasiliense, 1985