



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
MESTRADO EM PSICOLOGIA**

VERÔNICA SIQUEIRA ARAÚJO

**TEMPO DE (RE) CRIAÇÃO: UMA ANÁLISE DA
RELAÇÃO TEMPO/TRABALHO ATRAVÉS DOS
DISCURSOS DE UM GRUPO DE ARTESÃOS DE
JUAZEIRO DO NORTE-CE**

**Fortaleza
2014**

VERÔNICA SIQUEIRA ARAÚJO

**TEMPO DE (RE) CRIAÇÃO: UMA ANÁLISE DA
RELAÇÃO TEMPO/TRABALHO ATRAVÉS DOS
DISCURSOS DE UM GRUPO DE ARTESÃOS DE
JUAZEIRO DO NORTE-CE**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Área de concentração: Psicologia Social do Trabalho

Orientador: Cássio Adriano Braz de Aquino

Universidade Federal do Ceará

Fortaleza
Universidade Federal do Ceará
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- A692t Araújo, Verônica Siqueira.
Tempo de (re) criação : uma análise da relação tempo/trabalho através dos discursos de um grupo de artesãos de Juazeiro do Norte-CE / Verônica Siqueira Araújo. – 2014.
99 f. , enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Fortaleza, 2014.
Área de Concentração: Processos psicossociais e vulnerabilidades sociais.
Orientação: Prof. Dr. Cássio Adriano Braz de Aquino.
- 1.Espaço e tempo na arte. 2.Criação na arte. 3.Artesanato – Juazeiro do Norte(CE). 4.Artesãos – Juazeiro do Norte(CE) – Atitudes. 5.Trabalho – Aspectos sociais – Juazeiro do Norte(CE).
I. Título.

CDD 745.5098131

VERÔNICA SIQUEIRA ARAÚJO

**TEMPO DE (RE) CRIAÇÃO: UMA ANÁLISE DA RELAÇÃO
TEMPO/TRABALHO ATRAVÉS DOS DISCURSOS DE UM GRUPO DE
ARTESÃOS DE JUAZEIRO DO NORTE-CE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, do Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Psicologia.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cássio Adriano Braz de Aquino (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Alúcio Ferreira de Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Raquel Nascimento Coelho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À minha família: meus pais,
Brandão e Dina, e meus irmãos,
Jonas e Araújo, pela certeza de
estarmos sempre juntos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, que me ensinaram sobre o amor e fizeram disso o essencial. Somente por ter raízes tão seguras é que tive coragem de voar. Obrigada por serem a minha eterna morada.

Aos meus irmãos que, junto comigo, aprenderam sobre os poderes do amor e são contínuos rios de felicidade em minha vida. Quando eu cheguei, vocês já estavam aqui e isso fez a vida ser incrivelmente mais fácil e linda, obrigada por todo esse amor e aconchego.

À Melina e à Jôse, por me mostrarem que não há limites para o amor de amizades como a nossa. Por estarem juntas em todos os momentos, por sofrerem com as minhas dores, rirem com as minhas alegrias e pela generosidade de me permitirem chorar e rir com as suas, que na verdade, são nossas. Obrigada por me ensinarem tanto.

Ainda sobre amizade, agradeço à Séfora e à Rejane que, mesmo com uma distância de centenas de quilômetros, se fizeram presentes e encheram meu coração de amor e gratidão.

Ao Dímitre, que viu esse trabalho florescer e soube incentivá-lo com carinho e confiança indescritíveis. A certeza da presença, do amor e do colo me fez acreditar que tudo era possível. Tê-lo ao meu lado, seja nas incansáveis discussões teóricas ou nas divertidas viagens de férias, é um presente maravilhoso!

Aos artistas/artesãos do Centro de Cultura Mestre Noza, por me receberem com imenso carinho e por dividirem comigo um pouco de suas histórias. Agradeço-os, principalmente, por me mostrarem a beleza que pode habitar o trabalho e contagiar toda a vida.

Ao professor Aluísio Lima, componente da banca, pela imensa gentileza e disponibilidade. Sua competência, dedicação e generosidade com o meu trabalho são indescritíveis. Obrigada pela valiosa contribuição.

À professora Raquel Coelho, também componente da banca, pelo carinho e presteza em atender a nossa solicitação. Sua presença como supervisora no início dos meus trabalhos no NUTRA foi, para mim, uma inspiração e um exemplo. É uma grande honra tê-la presente em um momento tão importante como este.

À equipe do Núcleo de Psicologia do Trabalho (NUTRA), a casa que encontrei na universidade. As contribuições do Nutra enriqueceram minha formação e terão eco em meus caminhos futuros.

À CAPES, pelo financiamento dessa pesquisa durante dois anos.

Finalmente ao orientador dessa pesquisa, Cássio Aquino. Lembro-me de, ao ingressar na Universidade, alimentar o desejo de dedicar-me profissionalmente à vida acadêmica. Alguns fatos fizeram-me repensar esse desejo e, por algum tempo, desistir desse ideal. Conhecer o Cássio, no entanto, fez renascer com mais intensidade aquele anseio. Nunca vou conseguir expressar como isso foi importante em minha vida!

Obrigada Cássio, por ser meu professor, meu amigo e meu exemplo. Obrigada pelo respeito, pela confiança, pela generosidade, pela dedicação, pelas brincadeiras, pela paciência e, sobretudo, por regar tudo isso com carinho e leveza.

Muito obrigada!

“[...] todos ela foi conhecer e admirar no trabalho, convencendo-se cada vez mais de que todo fazer, produzir e servir é sinal da beleza do mundo e somente é homem aquele que faz, produz ou serve”.

(*Viva o Povo Brasileiro*, João Ubaldo Ribeiro).

RESUMO

O presente trabalho versa fundamentalmente sobre duas categorias, quais sejam, tempo e artesanato. Ao longo do seu desenvolvimento, problematiza-se a noção de artesanato por meio de sua articulação com as ideias de trabalho e de arte. Nesse sentido, foi introduzido o elemento temporal como referente a partir do qual a atividade artesanal é analisada. Efetua-se, para tanto, um breve apanhado sobre as distintas concepções do conceito de tempo ao longo da história (etapa que cumpre o papel de evidenciar o caráter não natural da categoria em questão) e em seguida discute-se o papel do tempo no processo de criação. Depois de efetuado o diálogo entre as teorias que norteiam este estudo, parte-se para a apresentação da pesquisa empírica. Ancorada nos estudos de base qualitativa, a pesquisa propõe-se a ouvir o que um grupo de artesãos da cidade de Juazeiro do Norte – CE tem a dizer sobre suas atividades. Por meio da Análise Sociológica do Discurso e de uma aproximação da etnometodologia analisa-se a fala desses artesãos. Concluímos enfatizando a existência, em nossa sociedade, de um enorme desequilíbrio no que diz respeito aos quadros temporais e ao valor atribuído ao trabalho artesanal. Sugere-se, a partir de então, uma reflexão capaz de pensar nossa organização social sob parâmetros diferenciados dos que hoje imperam.

Palavras-chave: Tempo. Artesanato. Trabalho. Arte. Criação.

ABSTRACT

This work reflects fundamentally on two categories, namely, time and craftwork. Throughout its development, the notion of craftwork is discussed through its articulation with the ideas of work and art. In this sense, the time element was introduced as a reference from which the craft activity is analyzed. To do so, it performs a brief summary on the distinct conceptions of the concept of time along history (step that fulfills the role of evidencing the non-natural disposition of the concerned category), and afterwards, it discusses the role of time in creational process. Having accomplished the dialogue between the guiding theories of this study, this work follows the presentation of the empirical research. Settled in studies of qualitative basis, the research intends to hear what a group of artisans from the city of Juazeiro do Norte – CE has to say about their activities. The responses of the artisans are analyzed through a Sociological Analysis of Speech and an ethnomethodological approach. We conclude emphasizing the existence, in our society, of a great imbalance concerning time experience and assigned value of craftwork. We suggest, thereafter, a reflection able of thinking about our social organization under different parameters than what prevails today.

Keywords: Time. Craftwork. Work. Art. Criation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 JUAZEIRO DO NORTE: BREVES APONTAMENTOS	13
2.1 O Centro de Cultura Mestre Noza	15
3 SOBRE O ARTESANATO	17
3.1 Artesanato ou Arte?.....	23
4. O TEMPO.....	30
4.1 Tempo Social	36
4.2 Tempo e tempos: a passagem ao plural.....	38
4.3 Três tempos, três deuses	41
4.4 Tempo de criação	46
5 DAS POSSÍVEIS RELAÇÕES ENTRE ARTE E TÉCNICA: CONTRIBUIÇÕES PARA PENSAR O TEMPO E O TRABALHO.....	53
6 SOBRE O MÉTODO	60
6.1 A Análise Sociológica Do Discurso	62
6.2 Pesquisa empírica: sobre os receios de uma pesquisadora inexperiente e o primeiro contato com o campo.....	65
7 ANÁLISE DAS ENTREVISTAS	68
7.1 O Mestre Gilberto.....	69
7.2 Maria e Luíza: a arte da palha passada de mãe para filha.....	80
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS.....	96

1 INTRODUÇÃO

Trabalho, arte, técnica, ofício, artesanato. Todas essas palavras e os seus vastos universos semânticos estão de alguma forma presentes nessa pesquisa. Há algum tempo guio meus estudos pelo intuito de compreender suas distâncias e aproximações, além das relações imbricadas que ora as fazem parecer sinônimas, ora as colocam em posições opostas. Para esse trabalho de mestrado, no entanto, escolhi focar-me em apenas uma das atividades citadas: o artesanato. Embora seja ele o principal objeto deste estudo, espero manter-me atenta às suas relações com os demais conceitos mencionados. Considerando as inúmeras possibilidades de abordagem do tema escolhido, decidimos eleger um aspecto para concentrar nossos esforços e atenção.

Pela relevância atribuída à questão do tempo por autores como Aquino (2003), Sue (1995), Elias (1997), Pronovost (1996), entre outros de consagrado reconhecimento, e por coadunarmos com a importância de leituras da realidade social que adotem o tempo como principal referente, optamos por sua eleição como elemento condutor para esse trabalho. Tal opção advém da idéia de que compreender a relação estabelecida entre os indivíduos e a noção de tempo em uma dada sociedade permite compreender também as estruturas que dão sustentação a tal sociedade.

De acordo com o que afirma Aquino (2003), as transformações ocorridas na esfera laboral podem ser verificadas por meio da observação das modificações na relação entre tempo e trabalho. Assim, de acordo com o autor, a investigação acerca do universo laboral torna-se mais profícua quando da inserção do aspecto temporal, destacando sua relevância na “compreensão do próprio sentido do trabalho” (2003, p. 152). Dessa forma, quando nos propomos a apresentar um estudo sobre o artesanato, que até um tempo relativamente recente era a forma majoritária de trabalho (GRIMALDI, 2000), pretendemos fazê-lo partindo da questão do tempo como principal elemento de análise.

Nesse estudo, partimos da teoria dos tempos sociais (SUE, 1995; PRONOVOST, 1996), conforme apresentado por Aquino (2003), de que ao invés de um tempo específico, há em cada sociedade tempos distintos e plurais, sendo cada um deles correspondente a uma atividade determinada. Nesse contexto de tempos variados, existe, segundo o autor, um tempo que se sobressai e contamina os demais com suas características. Sue denomina esse tempo como tempo dominante que, de acordo com Aquino (2003), seria “o tempo produzido pela atividade social dominante” (p. 156).

Nas sociedades ocidentais, com o advento das revoluções políticas e tecnológicas que estabeleceram e legitimaram o capitalismo como forma de organização social e econômica, temos o tempo do trabalho como tempo dominante. Assim, as demais atividades vêm seus tempos e, conseqüentemente, suas formas de estruturação submetidas ao tempo do trabalho. Refiro-me aqui ao trabalho sob os moldes capitalistas, que tem sua expressão máxima associada ao emprego fabril, fundado na separação entre a concepção e a execução de tarefas parcelares, de acordo com os princípios da divisão do trabalho (BLASS, 1998).

Dessa forma, o artesanato, que não se confunde com esse desenho de trabalho específico, sendo uma atividade diferenciada, produz e é produto de um tempo distinto do dominante. Entretanto, como nos adverte Aquino (2003), a atividade social dominante é capaz de impor sua estrutura temporal e organizar a composição dos quadros temporais de uma sociedade. O artesanato, sendo parte da sociedade, não parece estar isento de tal influência. Assim, desejamos investigar qual a noção de tempo desenvolvida na prática cotidiana de em alguns trabalhos artesanais, atentando para a sua relação com o tempo social dominante.

Partindo desse objetivo geral, esperamos também situar a atividade artesanal na relação arte/trabalho e investigar qual o papel ocupado por ela na vida dos sujeitos que a desempenham. Para tanto, buscaremos analisar o conceito de artesanato, atentando para alguns dos lugares ocupados por essa atividade ao longo da história. O olhar sobre o tempo como fenômeno social soma-se à nossa proposta e mostra-se imprescindível para o desenvolvimento dessa pesquisa e para a busca de seu objetivo.

Por fim, devemos deixar claro que, ao longo dessa pesquisa pretendemos utilizar uma linguagem afetiva, ainda que no âmbito científico. A ciência a qual nos filiamos e que almejamos desenvolver nessa dissertação não se ressentem de estar próxima ao campo do afeto. Ao deixar claro o envolvimento entre pesquisador e objeto investigado procuramos nos manter coerentes com uma proposta de honestidade científica que não omite dimensões humanas fundamentais.

2 JUAZEIRO DO NORTE: BREVES APONTAMENTOS

*“Já cruzei mares, cruzei sertões
Vi outras terras, outras nações
Já vi lugares onde não há desempregado
Mas o melhor lugar do mundo
É encostado ao Crato”*

(Fábio Carneirinho)

Desde muito cedo me habituei a ouvir que o Juazeiro é uma terra sagrada. Costumava perguntar-me sobre o porquê. Faço parte da primeira geração da minha família nascida naquele solo. Meus pais e avós são do Norte do estado, e é curioso perceber como eles adotaram o Juazeiro como a sua terra. Interessada em saber sobre os caminhos de nossa família, perguntava se eles não sentiam saudades do lugar onde nasceram e me surpreendia com a frequência e a segurança das respostas negativas.

A partir de então comecei a tatear o sentido de “santidade” daquela terra. Para a minha família, e vêm dela as minhas primeiras formas de compreender o mundo, o Juazeiro é santo porque lá ela pôde novamente se reunir por inteiro (após um período de migrações de alguns membros pra o Sudeste do país) e ter uma espécie de recomeço. É santo porque lá o trabalho era farto e rendia frutos, era uma terra de oportunidades. Cito como referência a minha família, mas ressalto que essa é a história de muitas outras.

Só depois de algum tempo fiz a correspondência óbvia da “santidade” do Juazeiro com o misticismo que envolve aquele considerado por muitos como o seu legítimo fundador: o Padre Cícero. Quando comecei a me dar conta daquilo que ele representava para a cidade pude relacionar a chamada terra de oportunidades com sua figura de Santo do Nordeste. Trabalho e fé, eis o binômio que caracteriza a cidade que cresceu à sombra dos pés de Juá.

A versão oficial conta que o sacerdote chegou à vila, que mais tarde se converteria na cidade de Juazeiro do Norte, em 1872. O lugar era ponto de passagem de tropeiros que se deslocavam entre Missão Velha e Crato e que, sob a sombra de frondosos pés de Juá, encontravam um momento de descanso da longa caminhada (CARVALHO, 1998). Diz-se que o lugar chamava-se Tabuleiro Grande, em virtude da fazenda homônima de propriedade de Leandro Bezerra Monteiro. As primeiras casas da região foram construídas em torno de uma capela dedicada à Nossa Senhora das Dores e de três frondosos juazeiros. No entanto, foi somente a partir da década de 1890 devido,

sobretudo, ao polêmico milagre atribuído ao Padre Cícero, que o lugarejo começou a ter um significativo aumento populacional. Depois desse acontecimento (a transfiguração em sangue da hóstia ministrada pelo padre à beata Maria de Araújo), vários peregrinos passaram a visitar o então povoado, buscando encontrar ali as bênçãos do Padre.

Por sua vez, Padre Cícero assumiu como missão a evangelização do povo que se dirigia ao Juazeiro e passou a ministrar uma série de ensinamentos sobre aquilo que julgava ser necessário e correto para a vida daquelas pessoas. Um de seus principais conselhos e que nos interessa de forma mais específica se refere ao trabalho. A emblemática frase “Em cada casa um oratório, cada quintal uma oficina”, atribuída ao sacerdote, se reveste de uma simbologia que diz muito para a nossa pesquisa.

Assim, um tipo de trabalho especial ganha destaque no processo de constituição da cidade: o artesanato. De acordo com Rodrigues:

Muitas destas pessoas acabaram fixando moradia no povoado, contribuindo para um rápido crescimento populacional. Este quadro exigiu que formas de produção e comercialização fossem desenvolvidas para garantir a sobrevivência desta população. É neste contexto que o artesanato de Juazeiro do Norte é impulsionado e oficinas de produção manual são instaladas. (2011, p. 2).

Da fundação da cidade aos nossos dias, essa atividade permanece como presença marcante e característica da região. Em minhas memórias mais antigas guardo a imagem e o cheiro da palha sendo trabalhada. A habilidade dos que faziam aqueles fios se transformarem em chapéus, cestos, abanos e tanto mais quanto a necessidade exigisse e a inventividade permitisse é uma saudosa lembrança que hoje se converte em objeto de pesquisa.

Naquelas tardes em que eu via os artesãos criando suas obras, enquanto conversavam e cantavam sentados no chão de suas calçadas, era como se o tempo passasse mais despreocupado, menos pretencioso. Admito, desde já, o risco de estar romantizando a situação, afinal, tratam-se de lembranças carregadas de afeto. Não pretendo, entretanto, passar uma imagem idealizada do trabalho desses artesãos. Ao contrário, levarei em consideração, quando julgar necessário, a exclusão e a exploração que muitas vezes marcam suas trajetórias.

Mas não posso negar, no entanto, a impressão de um tempo diferenciado naquelas tardes. Impressão revivida anos mais tarde quando fui morar no centro da cidade, em uma casa próxima ao Centro de Cultura Mestre Noza. O contraste entre o

tempo que parecia existir naquele lugar e o que prevalecia em seu entorno (o centro agitado de uma cidade com forte atividade comercial) era ainda mais intenso. É essa percepção que me incita a pesquisar. Desejo saber de que forma os que vivem cotidianamente aquela realidade percebem algumas questões relativas ao tempo.

Assim, essa pesquisa é guiada por interesses acadêmicos que se mesclam de forma indistinta a sentimentos e afetos presentes há um tempo considerável em minha história de vida. Eles se refletem, certamente, não só na temática pesquisada, mas também estão presentes no meu próprio estilo de pesquisar, na escolha dos autores e das teorias com as quais escolhi dialogar e nas conclusões que, por ventura, eu possa desenvolver.

2.1 O Centro de Cultura Mestre Noza

A escolha do Centro de Cultura Mestre Noza como campo de pesquisa deve-se fundamentalmente ao fato de ser ele um local previamente conhecido por mim e também pela facilidade de acesso. Conforme dito anteriormente, o local situa-se no centro de Juazeiro do Norte, em uma das regiões mais agitadas da cidade.

O surgimento desse centro de cultura remonta à reunião na década de 60 de um grupo de artesãos: a Associação de Artesãos Padre Cícero. O grupo tinha a intenção de estimular e preservar a produção cultural local, além de facilitar a comercialização das peças feitas por seus integrantes. Reunidos em uma associação, os artesãos podiam gerenciar com maior organização aspectos como a aquisição de matéria prima e a venda de suas produções.

Em 1983, a FUNARTE (Fundação Nacional de Arte) em parceria com o INF (Instituto Nacional de Folclore) realizou o Encontro de Produção de Artesanato Popular e Identidade Cultural. Como resolução desse encontro foi decidido que o INF desenvolveria um projeto modelo de apoio ao artesanato.

Para a realização desse projeto, duas cidades com perfis socioeconômicos bastante distintos foram escolhidas: Juazeiro do Norte e Parati. Elas foram eleitas por apresentarem dois relevantes pontos em comum, quais sejam, a compreensão da atividade artesanal como elemento indispensável para o desenvolvimento econômico e cultural do município e o fato de as duas cidades solicitarem diretamente o apoio para suas produções artesanais.

Com esse incentivo, a Associação dos Artesãos Padre Cícero pode adquirir uma sede, onde os artesãos poderiam produzir, expor e comercializar suas obras. O prédio escolhido havia pertencido à Polícia Militar do Ceará e estava há algumas décadas desativado. Após uma necessária restauração, o local foi entregue ao grupo de artesãos e recebeu o nome de Centro de Cultura Mestre Noza, em homenagem a um grande artista da madeira que desenvolveu seus trabalhos na cidade de Juazeiro. Desde então, o local destaca-se como ponto de referência em arte e cultura regional.

O número de associados cresceu e hoje o Centro de Cultura Mestre Noza conta com a parceria de mais de 200 artesãos, de acordo com Hamurabi Batista, presidente do centro. O lugar é especializado em obras de três materiais específicos, quais sejam, madeira, barro e palha. Ainda segundo Hamurabi, o Centro compra as peças dos artesãos e as revende, os recursos obtidos com a revenda são utilizados para as despesas de manutenção do lugar.

Além de expor as peças no Centro de Cultura Mestre Noza, a Associação dos Artesãos Padre Cícero organiza exposições em outros estados e países. Segundo Hamurabi, há peças da Associação em vários lugares da Europa e da Ásia. A parceria com o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) e com o Centro de Artesanato do Ceará impulsiona o desenvolvimento das ações desenvolvidas pelos artesãos associados.

3 SOBRE O ARTESANATO

*“A bênção o que salga o couro do tambor
A bênção o que funde o ferro do agogô
A bênção o operário que faz o motor
Que move a polia que gira o lixador
A bênção o ajudante
Que afia a ponta do estilete
Para o artesão equilibrar
O sopro do clarinete
A bênção o carpinteiro
Que montou a perna do cavalete
onde o lutiê vai trabalhar*

*Oh! Bênção quem suou
Suou pro meu som soar”*

(Simone Almeida)

São curiosas as formas de encarar o artesanato em nossa sociedade. Por vezes, ele é visto como reduto de tradições que foram perdidas com o advento da modernidade; em outro ângulo, aparece como fonte de renda para famílias não integradas às formas majoritárias de produção capitalista; sob outro ponto de vista, o artesanato seria uma arte “popular”, com todas as implicações presentes no termo e que mais adiante discutiremos, enquanto em outros contextos a atividade artesanal é considerada como arte, sem a necessidade de adjetivos. Algumas dessas ideias, como podemos perceber, não discordam necessariamente entre si e muitas vezes convivem em discursos sobre o artesanato.

Nenhuma delas, entretanto, apresenta-se como um conceito sobre essa atividade. Sendo o artesanato o objeto central de nossa pesquisa, julgamos imprescindível buscar uma possível definição para ele. Não se trata, certamente, da busca de algo definitivo e encerrado, mas sim de um referencial que sirva de base para nossas discussões.

As considerações sobre artesanato são praticamente unânimes quanto ao seu caráter de atividade feita manualmente e em âmbito doméstico. A identificação com certa região e sua cultura local bem como a ausência de maquinário refinado são também apontadas como marcas da atividade em questão.

Essas noções estão presentes, por exemplo, em textos que versam sobre a regulamentação da profissão de artesão no Brasil. Um deles é o Projeto de Lei nº 5.580,

de 1990, de autoria do Deputado Afif Domingos. De acordo com esse projeto, o artesão seria "o profissional autônomo que, com o emprego do material disponível e sem a utilização de técnicas ou maquinário sofisticados, faz à mão objetos de uso rotineiro." Em texto mais recente, a deputada cearense Gorete Pereira também propõe a regulamentação da profissão de artesão e o define como "o trabalhador que exerce uma atividade artesanal, em caráter habitual e profissional, dominando o conjunto de saberes e técnicas a ela inerentes". (2012).

Uma importante referência sobre o artesanato em nosso país é o Serviço Brasileiro de apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE). Para essa instituição,

Define-se como artesanato toda atividade produtiva que resulte em objetos e artefatos acabados, feitos manualmente ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza, qualidade e criatividade. (2004, p. 13).

Embora essa visão, predominante nas discussões sobre o assunto, abrigue aspectos com os quais pretendemos dialogar (razão pela qual a mencionamos), não é somente nela que iremos ancorar o presente estudo. Gostaríamos de trazer para a discussão, o pensamento de um autor que, buscando compreender o homem como criador de si mesmo (BOSI, 2010), faz um profundo estudo do trabalho, usando, para tanto, a figura do artesão e a atividade que ele desempenha. É de Richard Sennett a idéia de artesanato que trazemos e com a qual trabalharemos. Podendo ser resumida pela identificação do artesanato como um trabalho bem feito, exercido com excelência, o autor o apresenta como algo mais amplo que o trabalho manual especializado.

Sob esse ponto de vista, um engenheiro, um programador e um tecelão podem ser igualmente considerados como artesãos, desde que desenvolvam as habilidades necessárias para fazer bem os seus trabalhos. Nisso está a característica distintiva do artesão, que, de acordo com Sennett, em diálogo com sua tutora Hannah Arendt, "representa a condição especificamente humana do compromisso" (2009, p. 32).

Em seu livro *The Craftsman* (traduzido para o português como O Artífice), Sennet analisa as diversas posições ocupadas pelos artesãos ao longo da história. É interessante observar, por exemplo, como eles eram louvados na Grécia antiga. Prova disso é o hino de Homero a Hefesto, considerado o patrono daqueles que exerciam o

artesanato. No hino, o deus é louvado por ter ensinado aos homens os ofícios sem os quais seria impossível a saída das grutas e cavernas, onde viviam como selvagens.

Nesse período, segundo Sennett (2009), o artesão era visto como um agente civilizador que utilizava o seu ofício e os instrumentos disponíveis para a construção de um bem comum: o fim do nomadismo em que vivia a humanidade. Referindo-se ao hino de Homero, o autor afirma:

A palavra que o hino utiliza para designar o artesão é *demioergos*, termo composto a partir de público (*demios*) e produtivo (*ergon*). O artesão arcaico ocupava uma faixa social aproximadamente equivalente à classe média. Além dos trabalhadores manuais qualificados como os oleiros, entre os *demioergoi* se contavam os médicos e os magistrados inferiores, assim como os cantores e os arautos que nos tempos antigos faziam as vezes dos atuais apresentadores de notícias¹. (SENNETT, 2008, p. 34).

É interessante notar que na Grécia antiga estavam reunidas sob um mesmo nome atividades que hoje são classificadas e conseqüentemente separadas como artesanato, trabalho e arte. A filósofa Marilena Chauí (2005) esclarece que, quando do surgimento dessas atividades, havia uma total sacralização do mundo, de tal forma que todos os acontecimentos naturais eram circunscritos por cultos religiosos destinados às divindades que os causavam. A ritualização da vida, portanto, fez com que todas as atividades humanas, como a dança, a medicina, a agricultura, entre outros, fossem tomados como elementos constitutivos dos cultos. Assim, como afirma Chauí:

[...] semear e colher, caçar e pescar, cozer alimentos, fiar e tecer, assim como pintar, esculpir, dançar, cantar e tocar instrumentos sonoros surgiram como atividades técnico-religiosas. O que hoje chamamos de belas-artes (pintura, escultura, dança, música) nasceu há milênios no interior dos cultos religiosos e para servi-los. (2005, p. 273).

Na Grécia antiga, como vimos, o artesão era encarado como um promotor da vida em comunidade. Sobre isso, Chauí (2005) afirma que o trabalho (em um primeiro momento indissociado do artesanato e da arte) juntamente com a linguagem e

¹ La palabra que el himno utiliza para designar al artesano es *demioergos*, término compuesto a partir de público (*demios*) y productivo (*ergon*). El artesano arcaico ocupaba una franja social aproximadamente equivalente a la clase media. Además de los trabajadores manuales cualificados, como los alfareros, entre los *demioergoi* se contaban los médicos y los magistrados inferiores, así como los cantantes y los heraldos que em tiempos antiguos hacían las veces de los actuales presentadores de noticias.

a religião são as características ontológicas da humanidade responsáveis pela forma de sociabilidade inicial: a vida comunitária.

Durante esse período, considerava-se os ofícios como algo sagrado, pois compreendia-se que advinham diretamente dos deuses. Esse fato fazia com que os artesãos fossem encarados como figuras místicas, pessoas possuidoras de dons que auxiliavam a vida de toda a comunidade. Podemos imaginar o prestígio e o respeito advindos dessa condição.

Perguntamo-nos o que houve, a partir de então, de tão profundo nas estruturas e relações sociais a ponto de, já no período da Grécia clássica, os artesãos encontrarem-se desprezados em virtude daquilo que outrora o rendia louvores: o seu trabalho. Chauí nos oferece pistas para a análise de tão radical mudança:

Pouco a pouco, à medida que as religiões foram se organizando no interior das sociedades (...), passou-se à ideia de que lugares e coisas destinados à sacralidade ou à vida religiosa haviam sido escolhidos pelos próprios deuses e que locais e objetos assim escolhidos deveriam ficar separados de todo o resto, reservados exclusivamente para honrar e adorar os deuses de maneiras determinadas pelos próprios deuses, isto é, em cultos. Os objetos fabricados com essa finalidade pelos artistas-artesãos passaram a ter valor de culto. (2005, p. 273).

Assim, se instala uma divisão social, com o estabelecimento de autoridades religiosas que comandam os cultos embora já não se dediquem a construção dos locais e dos objetos desses rituais. Essa construção fica por conta dos artesãos, agora encarados como meros servos da autoridade religiosa e não mais como portadores dessa autoridade.

É interessante notar o fato de que nas sociedades antigas, onde o artesão era bem visto, não havia uma classificação entre os variados tipos de atividades desenvolvidas por eles. Durante esse período, ressaltava-se mais aquilo que tinham em comum do que aquilo que poderia distingui-los. E o que os aproximava era justamente a “habilidade e a agilidade para inventar meios para vencer uma dificuldade ou um obstáculo postos pela natureza” (CHAUÍ, 2005, p. 275).

O sociólogo Nicolas Grimaldi (2000) afirma que a indagação a respeito da posição social ocupada pelo artesão deve ser feita em termos da honra e de seu oposto, a desonra, atribuídas ao exercício de determinadas atividades. Para demonstrar o quanto esses valores são importantes, o autor recorre a um mito grego:

Recordemos, com efeito, no célebre mito de Protágoras, depois de que Prometeu arrebatou o fogo para dá-lo aos homens, o presente que Zeus lhes fez chegar através de Hermes para que fossem capazes de viver em sociedade. Esses fundamentos da vida social eram a justiça e precisamente o sentimento de orgulho, de decência, do que é conveniente e do que não o é (...) do que no século XVII Cornélio denominava “a glória”, e que corresponde, pouco mais ou menos, ao que era não faz muito tempo o sentimento de honra². (2000, p. 33, tradução nossa).

Identificando honra à liberdade, Grimaldi (2000) fala da primeira como o império da vontade individual, onde não há espaço para aquilo que é forçado, obrigatório. Se é verdade que um trabalho é valorizado em virtude da honra que pode proporcionar, cabe perguntarmo-nos se o trabalho artesanal fere, de alguma forma, os ideais de independência e liberdade associados a noção de honra.

Ao procurar respostas para essa indagação, Grimaldi (2000) se depara com um grande paradoxo. O autor verifica que o artesanato (entendido por ele como trabalho manual) é a mais independente de todas as atividades e que por isso deveria ser também a mais estimada, no entanto, o que se observa é justamente o oposto: a sua depreciação. Sobre a independência do artesão, o autor nos diz:

Sendo o mais simples e o mais necessário, de uma só vez, não é o trabalho manual ao mesmo tempo o mais independente e, em consequência o mais livre? Sem que quase não dependa dos demais, não dependem os demais dele? A esse respeito, não é o artesão o mais livre dos homens, e por essa última razão não deveria ser o mais estimado?³ (2000, p. 36).

Grimaldi (2000) reconhece a impossibilidade de vivermos de forma totalmente livre. Quer seja do meio ou dos demais, a dependência se apresenta como uma condição de nossa existência. Ele admite, então, a existência de variados níveis de dependência e, ao comparar o artesão àqueles que se negaram ao exercício do trabalho manual (tais como sacerdotes, advogados e políticos), afirma que os últimos ‘livraram-

² Recordemos, en efecto, em el célebre mito de Protágoras, después de que Prometeo hubiera arrebatado el fuego para dárselo a los hombres, el regalo que Zeus les hizo llegar a través de Hermes para que fuesen capaces de vivir en sociedad. Estos fundamentos de la vida social eran la justicia e precisamente el sentimiento de orgullo, de decencia, de lo que es conveniente y de lo que no es [...], que en el siglo XVII Cornelio denominava la gloria, y que corresponde, poco más o menos, a lo que era no hace mucho el sentimiento del honor.

³ Siendo lo más simple y lo más necesario a la vez, no es el trabajo manual al mismo tiempo el más independiente, y, en consecuencia, el más libre? Sin que casi dependa de los demás, no dependen los demás de él? A este respecto, no es el artesano él más libre de los hombres, y por esta última razón no debería ser el más estimado?

se' da dependência da natureza para viverem submetidos aos demais, numa intrincada rede de bajulações e favorecimentos. Nas palavras do autor:

Mas neste mundo mágico onde as palavras fazem as coisas, como não serão suficientes estas também para desfazer o que haviam feito? Como não há nisto nem competência, nem mérito, nem razão, nem justificativa que valha, pode ocorrer de tudo. Sempre há, pois, algo a que temer. Pelo contrário, o artesão não tem que esperar nem temer nada de ninguém. Ninguém a quem solicitar, a quem vencer, a quem cortejar. Sua relação com os demais se desenvolve em dois termos: a necessidade que eles têm de seus produtos e a capacidade que ele tem de fabricá-los. Por seu ofício, sua destreza, sua habilidade, sua competência, sempre temos necessidade dele, sem que ele tenha necessidade de ninguém: este é o mais livre dos homens⁴. (2000, p. 39).

A inversão que faz do trabalho manual o mais depreciado se apresenta, pois, como um paradoxo. Procurando entender as origens dessa contradição, Grimaldi (2000) elenca dois aspectos da cultura grecoromana que ainda ecoam em nossa sociedade. O primeiro deles seria a valorização de uma “[...]ideia metafísica do homem que o definiria, em oposição a todos os demais seres vivos, como este ser único da natureza cuja honra é não pertencer à natureza⁵” (2000, p. 47). Como consequência, temos o desinteresse por tudo aquilo que possa remeter o homem à sua condição de mais um entre os animais. Assim, dedicar-se a um trabalho manual seria reconhecer e amargar a fraqueza de ter necessidades naturais. Na ânsia por liberdade, o homem não só deve negar-se à vontade alheia como também ao seu próprio desejo egoísta, encontrando no sacrifício e na abnegação a honra tão almejada. Grimaldi chama atenção para o que essa rejeição aos desejos naturais revela:

Contrariamente ao que em princípio nos parecia, nem o trabalho imposto porque seja imposto, nem o trabalho manual porque seja

⁴ Pero en este mundo mágico donde las palabras hacen las cosas, como no van a ser suficientes éstas también para deshacer lo que habían hecho? Como no hay en isto ni competencia, ni mérito, ni razón, ni justificación que valgan, puede ocurrir de todo. Siempre hay, pues, algo que temer. Por el contrario, el artesano no tiene que esperar ni temer nada de nadie. Nadie a quien solicitar, a quien ganar, a quien cortejar. Su relación con los demás se desarrolla em dos términos: la necesidad que ellos tienen de sus productos y la capacidad que él tiene de fabricarlos. Por su oficio, su destreza, su habilidad, su competencia, siempre tenemos necesidad de él, sin que él tenga necesidad de nadie: éste es el más libre de los hombres.

⁵ [...] idea metafísica del hombre que lo definiría, en oposición a todos los demás seres vivos, como este ser único de la naturaleza cuyo honor es no pertenecer a la naturaleza.

manual são desacreditados nem desprezados: é o que podem ter de egoísta, de privado, de interessado, de mercantil⁶. (2000, p. 48).

A segunda ideia (de origem grecoromana) apresentada pelo autor refere-se a uma concepção segundo a qual cada homem é portador de uma natureza que lhe é própria, algo próximo de uma essência. Esse pensamento afirma que cada um deve ocupar-se de um trabalho condizente com a sua condição, já que de diferentes essências emanam diferentes aptidões. Desse pensamento o autor conclui: “Já que cada qual não pode triunfar senão realizando o trabalho que lhe corresponde, o que o faz competente em um, o faz incompetente em outro: não podemos exercer convenientemente vários ofícios⁷” (GRIMALDI, 2000, p. 51). Constrói-se, então, de acordo com essa ideia de essência individual, uma hierarquia na qual o trabalho manual é visto como o de natureza mais embrutecedora, pois aqueles que o praticam não desenvolvem a capacidade necessária ao raciocínio, considerado como uma aptidão mais sofisticada.

A separação entre trabalho intelectual e trabalho manual ou, conforme Sennett (2009), entre as mãos e a cabeça é uma herança que cultivamos com afincos, fazendo dela uma das principais bases do modo de produção predominante ao longo do século XX, o Taylorismo/Fordismo. Sabemos também que essa distinção, embora não se sustente na concretude dos trabalhos (posto que neles o manual e o intelectual interagem de forma dialética), é utilizada ainda hoje e serve a interesses de domínio e exploração.

3.1 Artesanato ou Arte?

Quando comecei a elaborar esta pesquisa, tinha a intenção de estudar o trabalho com arte. Diálogos com professores, amigos e livros ajudaram-me a especificar qual grupo estudaria: o Ponto de Cultura Mestre Noza, localizado em Juazeiro do Norte – CE, que não por acaso, é a minha cidade natal. Depois de determinado o grupo a ser pesquisado passei a ser indagada com frequência sobre a mudança de meu objeto de pesquisa, afinal, me diziam, eu havia mudado da arte para o artesanato.

⁶ Contrariamente a lo que en un principio nos parecía, ni el trabajo impuesto porque sea impuesto, ni el trabajo manual porque sea manual son desacreditados ni despreciados: es lo que pueden tener de egoísta, de privado, de interesado, de mercantil.

⁷ Ya que cada cual no puede triunfar si no es realizando el trabajo que le corresponde según su naturaleza, lo que le hace competente en uno, le hace incompetente en otro: no podemos ejercer convenientemente varios oficios.

No início não havia me dado conta dessa mudança e, de certa forma, não sinto que tenha abandonado o projeto inicial. Mas via sentido nas indagações e as entendia, elas fizeram-me retornar a questões que há muito despertam meu interesse e que agora ajudam a dar forma a este trabalho. O que distingue, enfim, artesanato de arte? A que tipo de atividades os conceitos se referem, ou, melhor seria perguntar, a que “tipo” de pessoas eles se dirigem?

É comum ouvirmos falar que a arte é quase tão antiga quanto a própria humanidade e que as pinturas rupestres, por exemplo, estariam entre as primeiras formas de manifestação artística. Arte, entretanto, pelo menos como é amplamente concebida hoje em dia, não poderia se desenvolver sem o advento da interiorização da experiência subjetiva, processo desenvolvido no Renascimento e assegurado pelo estabelecimento da economia de mercado (FIGUEIREDO, 2000). O artista renascentista desfruta da possibilidade de voltar-se para dentro de si. Nas palavras de Sennett:

[...] a arte realiza uma ascensão de grande envergadura. Antes de tudo, representa o privilégio novo e mais amplo que a sociedade moderna concede à subjetividade: o artesão está voltado para fora, para sua comunidade, enquanto que o artista se volta para dentro, para si mesmo⁸. (2009, p. 86).

Não se quer dizer com isso que o artesão medieval não possuía a noção de um eu individualizado, o que se pretende salientar é que, a partir da Renascença, a noção de indivíduo voltado para seu próprio interior não só é vastamente mais possível, como também é mais desejada e valorizada. Nas corporações de ofício da Idade Média imperava uma forte noção de tradição, religião e consanguinidade, que implicava em uma espécie de identificação coletiva. Nesses espaços, embora houvesse uma separação hierárquica entre mestres e aprendizes, os objetos construídos possuíam a marca distintiva da corporação, prova da valorização do trabalho coletivo. Já os artistas do Renascimento, que também contavam com a colaboração de aprendizes, assinavam individualmente o produto final de suas oficinas, contribuindo para a identificação da obra com o artista e não mais com a coletividade das corporações. Emerge, nesse momento, a delicada questão da originalidade. Sennett esclarece:

⁸ [...] el arte realiza un ascenso de gran envergadura. Ante todo, representa el privilegio nuevo y más amplio que la sociedad moderna concede a la subjetividad: el artesano está volcado hacia fuera, hacia su comunidad, mientras que el artista se vuelve hacia dentro, hacia sí mismo.

Na realidade, poucos artistas do Renascimento trabalharam sozinhos. A oficina do artesão teve continuidade no estúdio do artista, cheio de assistentes e aprendizes, mas os mestres desses estúdios concederam um valor novo à originalidade do trabalho que neles se realizava; a originalidade não era um valor que os rituais dos grêmios medievais celebrassem. Ainda hoje, este contraste dá forma ao nosso pensamento: a arte parece chamar atenção sobre o trabalho único, ou, ao menos, distintivo, enquanto que o artesanato é uma prática mais anônima, coletiva e continuada⁹. (2009, p. 87).

É, no entanto, o próprio Sennett (2009) quem nos adverte e nos incita a desconfiar dessa originalidade, que seria, segundo ele, uma etiqueta social. O autor questiona: quem estaria em condições de julgar e decidir sobre o que é ou não original? O criador ou o consumidor? Ou ainda, eu acrescentaria, o estudioso do chamado mundo das artes? Costumamos encarar a originalidade como um valor atribuído à obra já finalizada, esquecendo, com isso, que ela também se faz presente nos processos de criação. Sennett afirma: “Na realidade, sempre que resolvemos problemas práticos, espinhosos, por menores que sejam, fazemos algo original¹⁰” (2009, p. 103).

Durante o Renascimento, a originalidade era entendida como a capacidade repentina de criar, de forma súbita, algo nunca antes visto. Como uma espécie de Deus criativo, o artesão, agora transformado em artista, é aquele capaz de criações consideradas originais.

Partindo dessa discussão, Sennett (2009) aponta três principais distinções entre artesanato e arte. A primeira delas se encontra no agente: enquanto o da arte se apresenta individualizado e dominante, o do artesanato se apresenta com um aspecto mais coletivo. É interessante notar como, no entanto, em algumas situações, o artesão atravessa essa tênue fronteira e passa a ser visto como artista. Porto Alegre fala sobre o assunto:

Ao sair de seu lugar de origem pela mão de estudiosos, colecionadores e especialistas do campo artístico, muitos desses objetos ganham um novo *status* e passam a fazer parte de coleções de museus e galerias de arte, tornando alguns de seus autores conhecidos e tirando-os do anonimato em que costumam trabalhar. (1994, p. 20).

⁹ En realidad, pocos artistas del Renacimiento trabajaron en solitario. El taller del artesano tuvo continuidad en el estudio del artista, lleno de asistentes y aprendices, pero los maestros de estos estudios concedieron un valor nuevo a la originalidad del trabajo que en ellos se realizaba; la originalidad no era un valor que los rituales de los gremios medievales celebraran. Aún hoy, este contraste, da forma a nuestro pensamiento: el arte parece llamar atención sobre el trabajo único o, al menos, distintivo, mientras que la artesanía es una práctica más anónima, colectiva y continuada.

¹⁰ En la realidad, siempre que resolvemos problemas prácticos espinosos, por pequeños que sean, hacemos algo original.

A segunda está relacionada com a dimensão do tempo vivenciada em cada uma das atividades. Seria o súbito contra o lento. Nesse ponto surge uma indagação: súbito em que sentido? Embora seja nítido que nos trabalhos considerados artísticos a presença de algo novo e inesperado é desejado e comum, e que, ao contrário, no artesanato os trabalhos costumam ter maiores continuidade e manutenção de certos padrões, devemos lembrarmo-nos de que o artista não se encontra em um vácuo social e, por tanto, possui um sem-número de influências (diretas ou não, reconhecidas ou não) atuantes em seu processo de criação. Assim, ele constrói seu trabalho a partir da rede de relações na qual está imerso e não a partir do nada, como a ideia de aparição súbita pode sugerir.

A terceira diferença reside na questão da autonomia que, ao contrário do que possa parecer em uma primeira análise, é maior e mais presente no trabalho dos artesãos. Isso porque, ao menos em seu nascimento histórico, o artista precisou levar em alta consideração as opiniões e desígnios do mecenas, enquanto o artesão tinha seu trabalho relativamente preservado pela força da tradição e pela comunidade com os demais artesãos (SENNETT, 2008). Com exceção de um número reduzido de artistas (que alcançaram uma posição de reconhecimento na qual suas assinaturas são suficientes para pôr fim a qualquer dúvida quanto a seus trabalhos), as relações de dependência com os patrocinadores e com o mercado ainda definem, muitas vezes, os caminhos percorridos na esfera artística.

Chauí (2005) traz outros elementos para a discussão. Ela nos faz lembrar de que a aproximação entre artista e artesão decorre, entre outros fatores, do fato de ambos dominarem todo o processo de criação de suas obras, executando-o desde o começo até o final. A autora também afirma que no passado arte e artesanato eram uma coisa só:

A palavra arte vem do latim *ars* e corresponde ao termo grego *tékhne*, “técnica” significando “toda atividade humana submetida a regras em vista da fabricação de alguma coisa.” Em latim, artesão, artífice ou artista se diz *artifex*, “o que faz com arte”, e também *opificis*, “o que exerce um ofício”; e o resultado de sua ação se diz *opus* (no singular) e *opera* (no plural), isto é, em português “obra”. A arte ou técnica era, portanto, uma atividade regrada em vista da produção de uma obra. (CHAUÍ, 2005, p. 275).

A autora afirma que os termos arte ou técnica se referiam, de maneira geral, à habilidade de criar modos de enfrentar as adversidades impostas pelo meio e, de forma

particular, significavam “[...] o aprendizado e a prática de um ofício que possui regras, procedimentos e instrumentos próprios” (Chauí, 2005, p. 275).

Nesse sentido, falava-se em arte médica, arte retórica, arte de pintar, de caçar e muitas outras atividades que apresentassem um conjunto de regras capazes de dirigir o fazer humano na obtenção de um fim específico. Chauí (2005) atribui a Aristóteles uma importante mudança nessa concepção. O filósofo propõe uma profunda distinção entre essas atividades, classificando-as entre arte/técnica e ciência. Enquanto esta última seria um saber teórico que se preocupa com aquilo que é necessário ou obrigatório (já que advem de causas naturais), a primeira corresponderia a um saber prático que atua na área do possível, ou seja, daquilo que pode ser diferente do que é, pois deriva de ações humanas.

Um pouco mais tarde, os filósofos neo-platônicos complementaram as distinções propostas por Aristóteles e classificaram as artes/técnicas de acordo com as relações que estabelecem com a natureza. Dessa forma, há as que se destinam a auxiliá-la (tais como a agricultura e a medicina), as que constroem objetos a partir de elementos fornecidos por ela (o que logo em seguida seria chamado de artesanato) e, ainda, as que não mantêm relação direta com a natureza, mas somente com os homens (como a dança e a poesia).

Chauí (2005) chama atenção para o fato de que a divisão entre as artes/técnicas aconteceram de acordo com a estrutura da sociedade antiga, sendo, portanto, efetuada em alinhamento com a organização social baseada na escravidão. Segundo a autora:

A divisão social entre homens livres e escravos, impondo a estes todas as ocupações e todos os trabalhos manuais e reservando àqueles as atividades não-manuais, levava a uma cultura que desprezava o trabalho manual. Uma obra, *As núpcias de Mercúrio e Filologia*, escrita pelo historiador romano Varrão, oferece a classificação que perdurará do século II d.C. ao século XV, dividindo as artes em *artes liberais* (ou dignas do homem livre) e *artes servis ou mecânicas* (próprias do trabalhador manual). (2005, p. 275).

A filósofa nos diz ainda que, durante a Idade Média, essa divisão será ratificada por São Tomás de Aquino que, partindo de um prisma cristão, defende o pensamento segundo o qual o corpo seria a prisão da alma. Dessa forma, as artes liberais (que regem o trabalho da razão ou da alma) seriam superiores às artes mecânicas (que comandam o trabalho do corpo). Nesse aspecto, São Tomás de Aquino

retoma, com matizes religiosos, a ideia metafísica de homem já presente na antiguidade clássica e mencionada por nós anteriormente.

A partir do Renascimento, entretanto, uma série de transformações econômicas e sociais ofereceram as condições necessárias para uma luta a favor da valorização das chamadas artes mecânicas. Nesse momento, a aplicação de ensinamentos teóricos na vida prática passa a ser encarada de forma positiva, sobretudo em virtude do Humanismo, que procura dar ao homem e ao corpo humano a dignidade a tempos perdida. Unindo-se a isso de forma íntima, temos o ainda incipiente capitalismo, que, para desenvolver-se, confere ao trabalho a importante posição de fonte de todas as riquezas, revestindo-o de um valor nunca antes visto.

De acordo com Chauí (2005), a primeira conquista das artes mecânicas foi a sua elevação ao *status* de conhecimento, ou seja, elas não seriam apenas a execução de tarefas rotineiras e repetitivas com vistas à fabricação de objetos, mas nelas estariam incorporados também os conhecimentos para a invenção desses objetos e o conhecimento necessário à execução de determinadas atividades.

A segunda conquista, ainda de acordo com Chauí (2005), aconteceu a partir do século XVIII, quando se passa a diferenciar os objetivos das várias artes mecânicas. Surgiu assim, a separação entre aquelas que são úteis aos homens (arquitetura, tecelagem, medicina, entre outros) e as que têm como finalidade a produção do belo (aqui se encontram a pintura, a música, a poesia, etc.). É dessa divisão que surge a noção contemporânea das profissões liberais e das belas-artes.

Devemos ressaltar, entretanto, que, embora essa divisão tenha sido consolidada e as artes mecânicas tenham desfrutado de uma forte valorização, o descrédito ao trabalho manual não pôde ser totalmente apagado, recaindo de modo mais acentuado sobre algumas atividades específicas.

Às belas-artes se atribui a noção de beleza, enquanto as artes ou profissões liberais se identificam com a ideia de utilidade. Nessa rede de classificações, o artesanato parece não ter um lugar definido, posto que, muitas vezes, o trabalho que realiza abriga, de uma só vez, as noções do útil e do belo.

Sobre isso, Porto Alegre (1994) apresenta uma interessante análise segundo a qual o artesão estaria em um lugar de anonimato situado entre o artista e o operário, como que um híbrido. É nesse sentido que se fala em arte popular, o termo refere-se a trabalhos que possuem o “valor estético conferido à obra de arte, e ao mesmo tempo, representam atividades exercidas pelo ‘povo’, conceito empregado nesse contexto para

designar a classe trabalhadora, a população rural e os pobres de uma maneira geral” (1994, p. 20). A autora fala ainda sobre a condição do artesão, que produz objetos ora vistos somente como mercadoria, ora encarados como obra de arte, dependendo sempre da relação estabelecida com o mercado, “relações nas quais a sociedade, se algumas vezes reconhece esses autores como ‘artistas’, frequentemente os ignora e os relega ao conjunto anônimo do artesanato” (1994, p. 26)

É de Porto Alegre, ainda, um dos mais simples e profundos apontamentos sobre a relação entre arte e artesanato, a autora afirma que este último seria um “fazer artístico colado ao trabalho e à sobrevivência no cotidiano” (1994, p. 24). Essa forma de pensar, resgata o que arte, artesanato e trabalho têm em comum e aponta que as distinções e os juízos de valor nem sempre fazem sentido, principalmente se essas atividades são observadas em seu interior e durante o seu acontecer diário.

4 O TEMPO

*“E quando eu tiver saído
 Para fora do teu círculo
 Tempo, tempo, tempo, tempo
 Não serei nem terás sido
 Tempo, tempo, tempo, tempo
 Ainda assim acredito
 Ser possível reunirmo-nos
 Tempo, tempo, tempo, tempo
 Num outro nível de vínculo
 Tempo, tempo, tempo, tempo
 Portanto, peço-te aquilo
 E te ofereço elogios
 Tempo, tempo, tempo, tempo
 Nas rimas do meu estilo
 Tempo, tempo, tempo, tempo”*

(Caetano Veloso)

É notório que as sociedades contemporâneas tenham eleito o tempo como seu “grande deus”, aquele ao qual todos devem temor e observância. Um deus que por suas características de ditador e carcereiro pode facilmente assumir a face de demônio. Como esse quadro foi engendrado? A partir de quais valores e intenções? Quando começamos a cultuar o tempo como um bem precioso e quase sempre escasso? Por que nos submetemos a seus mandos como súditos escravizados?

As possíveis respostas a essas perguntas cumprem o duplo papel de fazer um apanhado histórico sobre a noção atual de tempo e, conseqüentemente, desnaturalizar essa noção, mostrando que ela participa ativamente da construção da realidade, enquanto é dialeticamente construída por essa mesma realidade.

Nossa sociedade deseja o tempo, mas pouco se pergunta sobre aquilo que ele é, sobre sua história. Aceitamos e percebemos o tempo como algo valioso, do qual precisamos sempre mais. Assim, tendemos a percebê-lo como algo existente de maneira independente da nossa experiência, como uma realidade objetiva. Opondo-se a essa noção de tempo como algo dado, se faz presente nas discussões sobre o assunto uma

outra abordagem, que encara o tempo como algo dependente de nossa percepção, isso é, como experiência subjetiva.

Essas duas visões caracterizam a complexa história do tempo, que transcorre entre os extremos da interioridade e da exterioridade. Assim, a temporalidade é encarada sob duas perspectivas dicotômicas, ora como elemento da subjetividade, ora como realidade objetiva. Redondi (2010) nos adverte que essa separação é reflexo de um processo de construção oriundo de épocas passadas e que segue ocorrendo sutilmente em nosso presente.

De acordo com o historiador italiano, nas culturas ocidentais a idéia do passar do tempo como um fluir inevitável e linear, do passado em direção ao futuro se fez predominante. Temos essa noção como algo que se impõe a todos, embora cada indivíduo experimente o transcurso do tempo de forma única. Assim, considera-se o passado como tempo perdido, algo que ficou para trás na faminta linha do tempo.

Segundo Levine (2006), não há crenças mais arraigadas do que aquelas que se referem ao tempo. Dessa forma, tomamos como indubitável a idéia de seu transcorrer como algo linear, idéia bastante cara ao nosso raciocínio causal. Sobre isso, Pohlmann esclarece:

O aspecto mais marcante tem sido seu fluir direcional usado para definir a concepção de causalidade: o sentido que vai do ontem para o amanhã, dos eventos-causa para os eventos-efeito. Esta noção está tão entranhada em nossa mente que a consideramos natural. (2005, p. 25).

Entretanto, investigar essa ideia de linearidade temporal nos parece bastante fértil para a compreensão da relação do homem com o tempo. Aguiar (2000) afirma que em civilizações tradicionais a noção de tempo estava intimamente ligada aos ciclos da natureza, tais como dia e noite, as estações que se seguem, os ciclos da vegetação, etc. Entre esses povos, havia a utilização de calendários baseados nos ciclos lunares. Dessa forma, assim como a lua, após crescer ao máximo, minguava e desaparecia por três noites para em seguida renascer, a morte da vegetação era imprescindível para seu ressurgimento. O homem identificava-se com a periodicidade da natureza, sentindo-a em sua própria vida, as fases de transições ou crises eram marcadas por rituais que expressavam as transformações próprias de cada ciclo. Morte e vida eram consideradas, assim, etapas de um mesmo contínuo sem começo ou fim.

Essa noção estava presente nas sociedades ditas de tradição pagã e era reflexo da identificação do homem como mais um ser da natureza, nesse sentido,

indiferenciado das plantas e dos outros animais. Como tal, o homem estava submetido aos ciclos que regem a vida e experienciava, portanto, a noção de tempo cíclico.

Com o advento das três grandes religiões monoteístas, a saber, o cristianismo, o islamismo e o judaísmo, o homem passa a ocupar uma posição central dentro da estrutura da criação divina. Há nessas religiões um pacto entre o homem e Deus, que em troca de lealdade o coloca como superior aos demais seres da natureza. De acordo com essas religiões, o pacto é firmado no momento da criação, no qual tem início o próprio tempo. Dessa forma, segundo Redondi (2010), a idéia de linearidade temporal é inserida como elemento central dessas religiões. Para elas, tempo e universo estão atrelados de forma íntima, de modo que, assim como tiveram inícios simultâneos, a partir da criação divina, terão também um final coincidente, determinado pela vontade de Deus. A esse final, se seguirá o chamado reino dos céus, fora do tempo, ou seja, eterno, onde as dimensões de passado, presente e futuro carecem de sentido ante a noção de plenitude dos tempos.

O pensamento ocidental herdou de tais religiões a concepção de tempo linear, com começo e fim definidos e únicos. Com essa perspectiva, o pensamento pagão de tempo cíclico, presente também na Grécia antiga com Platão e Aristóteles (que embora apresentassem distinções quanto à ‘natureza’ do tempo, concordavam sobre seu caráter circular), foi substituído pelo legado das religiões monoteístas.

Sob a noção de linearidade do tempo, as discussões passaram a concentrar-se a respeito da já aludida oposição entre interioridade e exterioridade. Os estudos dedicados ao tempo o investigam procurando defini-lo enquanto possuidor de existência real e, portanto, independente de nossos sentidos, ou como elemento presente apenas na percepção humana.

A indagação acerca da ‘natureza’ do tempo nos remete a Grécia antiga, onde Sócrates, após refletir sobre as características da temporalidade, conclui que o tempo é uma medida e, como tal, exige a presença da racionalidade humana. O filósofo afirma que o tempo não existe por si mesmo, mas tão somente pela percepção dos homens. Nesse sentido, o pensamento de Sócrates se distingue daquele apresentado por Platão, que defendia a idéia da realidade de um tempo cósmico e autônomo (RAY, 1993).

Santo Agostinho (2003) dedicou várias páginas de suas “Confissões” ao estudo dessa temática. Para ele, o tempo não é externo aos homens, mas algo pertencente ao seu espírito, ou seja, à esfera da experiência subjetiva. Retomando os estudos clássicos, o filósofo cristão se opõe tanto à noção aristotélica de tempo como

medida quanto àquela defendida por Platão. Ao situar o tempo como elemento pertencente à esfera privada e assim suscetível a percepções distintas entre os indivíduos, Santo Agostinho inaugura o estudo psicológico do tempo, desenvolvido por vários estudiosos e que muito nos interessa na construção deste trabalho.

Outras investigações de grande relevo sobre essa questão foram realizadas no âmbito da astronomia. Copérnico concedeu ao tempo o papel de referencial nos estudos da cosmologia e Galileu Galilei atribuiu-lhe o papel de parâmetro fundamental para a compreensão do surgimento do universo. A física, nesse sentido herdeira da astronomia, também se dedica ao estudo do tempo. É exatamente a partir dos trabalhos do físico Isaac Newton, que o tempo ganha estatuto de realidade, ou seja, passa a ser algo que existe por si mesmo, de modo independente da razão e percepção humanas (REDONDI, 2010).

A concepção de tempo apresentada por Newton provocou diversas reações entre os estudiosos da temática. David Hume, por exemplo, se opõe ao pensamento newtoniano afirmando que a idéia de tempo não era mais que uma crença forjada em nossa mente a partir de associações entre impressões e pensamentos. Ele afirmava que toda noção de sucessão de fenômenos depende unicamente da percepção mental de mudanças. De acordo com Hume (2001), o tempo não possui existência independente das coisas e dos homens, sendo a idéia de tempo derivada da sequência de impressões formadas em nossa mente.

Ainda como oposição ao pensamento de Newton, mas também dissonante do que fora defendido por Hume, surge o discurso de Kant. Para esse estudioso, a noção de tempo não depende ou procede da experiência humana, mas sim constitui a própria condição de possibilidade de toda e qualquer experiência, e aqui aproxima tempo e espaço como elementos constitutivos da nossa percepção. Nas palavras do autor:

O tempo não é mais que uma condição subjetiva de nossa (humana) intuição (que é sempre sensível, quer dizer, na medida em que somos afetados por objetos) e em si mesmo, fora do sujeito não é nada. No entanto, é necessariamente objetivo em relação a todos os fenômenos e, por tanto, em relação a todas as coisas que podem apresentar-se em nossa experiência (...). Ao ser sempre sensível nossa intuição, não pode dar-se em nossa experiência nenhum objeto que não esteja submetido à condição de tempo. Negamos, em troca, a este toda pretensão de realidade absoluta, quer dizer, que pertença às coisas como condição ou propriedade das mesmas, independente de sua referência a forma de nossa intuição sensível. (2002, p. 197).

O filósofo rompe, assim, com a tradicional dualidade presente nas abordagens sobre o tema. Ora, se o tempo, de acordo com Kant, é condição para a experiência humana, o a priori de toda sensibilidade interna, isso quer dizer que ele não existe como realidade externa e objetiva e tão pouco deve ser encarado como algo dependente da nossa experiência. Assim, de acordo com seu pensamento, não seria nossa percepção responsável por conferir existência ao tempo, visto que ele seria a condição pela qual é possível a experiência. Com Kant, o tempo se transformou na necessidade subjetiva universal a partir da qual todo ser racional concebe e compreende os fenômenos (REDONDI, 2010).

A proposição de Kant, entretanto, não foi capaz de finalizar a tradição dicotômica que opõe exterioridade e interioridade. Ainda sob esse prisma surgem os estudos do filósofo Henri Bergson. Ao abordar a questão, o autor elabora críticas radicais, que fizeram de suas obras uma referência para a história das ciências. Bergson (1979) contrapõe à noção de tempo absoluto e externo aos homens (presente na mecânica clássica) o seu oposto extremo, ou seja, a existência do tempo apenas no interior dos homens, representado pelo fluxo contínuo dos estados de consciência. É a partir dele que cresce a corrente de autores que corroboram com a compreensão do tempo como vivência¹¹ interior. Nomes como Husserl e Heidegger ratificaram a idéia de que o único tempo verdadeiro (a única experiência real de tempo) é a experiência da consciência.

Uma reviravolta nos estudos sobre o tempo foi levada a cabo quando o físico Albert Einstein publicou o livro “Sobre a teoria da relatividade especial e geral”, onde negava a idéia newtoniana de tempo absoluto, até então predominante no âmbito das ciências naturais. Com seus estudos, Einstein apresentou o tempo como algo definido por sua relação com as demais dimensões físicas. A partir de então, o tempo saiu da esfera do absoluto para adentrar no âmbito do relativo.

Esse breve relato de estudos significativos sobre a questão temporal nos faz corroborar com o pensamento do sociólogo Norbert Elias (1997), segundo o qual o conceito de tempo é caracterizado por um elevado grau de generalização e síntese,

¹¹ Há uma interessante e profunda discussão sobre o uso dos termos ‘experiência’ e ‘vivência’. Eles aparecem em diversas épocas e autores, ora como sinônimos, ora como conceitos próximos mas não equivalentes. Na obra de Benjamin, por exemplo, a ‘experiência’ se refere ao que está enraizado na tradição, enquanto a ‘vivência’ diz respeito ao que há de individual na vida dos sujeitos. Embora esse seja um debate fascinante, ele ultrapassa os limites desta pesquisa. Assim, contentamo-nos em esclarecer que, neste texto, os dois conceitos são utilizados como sinônimos (quando alguma diferenciação for necessária, o leitor será advertido). Ambos os termos são usados em uma acepção mais ampla, mais próxima à linguagem do cotidiano, correspondendo àquilo que é vivido e percebido internamente.

sendo formado pelo acúmulo de saberes distintos. Para Elias, os homens vivem cada vez mais imersos em um mundo de símbolos inventados por eles mesmos. O tempo seria um desses símbolos e acreditar em sua existência independente dos homens representaria uma mera ilusão.

Ilusão reforçada pela linguagem, adverte o autor. Segundo o sociólogo, a forma substantivada do conceito tempo reforça a idéia de sua existência como algo concreto e natural, que pode ser medido, ideia que distancia a compreensão do tempo como um instrumento, que serve ao intento de comparar acontecimentos distintos sob um mesmo símbolo.

Seguindo com o pensamento de Elias (1997), temos a afirmação de que uma análise crítica do conceito de tempo deve ser feita observando-se as relações estabelecidas entre tempo físico e tempo social. Como exemplo de tal análise, o autor apresenta seu estudo sobre o calendário que hoje utilizamos. Ele afirma que a padronização do tempo atendeu a interesses políticos e econômicos e o seu controle configurou-se em um instrumento de grande poder.

Para demonstrar o aspecto de convenção que caracteriza o tempo, Elias compara-o à linguagem e afirma:

Assim como uma linguagem cumpre sua função somente se é a linguagem comum de um grupo humano, e a perderia se cada indivíduo inventasse sua própria linguagem, os relógios realizam sua função se a configuração mutante de seus ponteiros móveis é a mesma para todo um grupo humano; e perderia sua função de meio de determinar o tempo se cada indivíduo tivesse seu próprio tempo.¹² (1997, p.135).

O autor prossegue afirmando que desse caráter de convenção deriva a força coercitiva que o tempo exerce sobre o indivíduo:

[...] que deve adequar seu próprio comportamento com o tempo que estabeleceu o grupo a que pertence, e quanto mais longas e diferenciadas as cadeias de interdependências funcionais que vinculam os homens entre si, tanto mais estrito será o domínio dos relógios, como resulta óbvio.¹³ (1997, p. 135).

¹² Así como un lenguaje cumple con su función solo si es el lenguaje común de un grupo humano, y la perdería si cada individuo se inventara su propio lenguaje, los relojes realizan su función si la configuración cambiante de sus manecillas móviles es la misma para todo un grupo humano; y perdería su función de medio de determinar el tiempo si cada individuo tuviera su propio tiempo.

¹³ [...] que debe adecuar su propio comportamiento con el tiempo que ha establecido el grupo al que pertenece; y cuanto más largas y diferenciadas as cadenas de las interdependencias funcionales que vinculan a los hombres entre sí, tanto más estricto será el mando de los relojes, como resulta obvio.

Em sociedades como a nossa, de estruturação orgânica, para usar o termo de Durkheim (1979), na qual predomina um alto nível de divisão e diferenciação das atividades, a padronização do tempo revela-se como fator indispensável, mesmo constituinte da forma como nos organizamos em sociedade. Nesse sentido, a Revolução Industrial, com a aglutinação dos trabalhadores em um mesmo espaço, inaugura a necessidade de um controle rigoroso sobre o tempo da produção.

Se voltarmos nossa atenção para as fábricas de modelo taylorista-fordista, que durante muito tempo representaram a principal forma de produção das sociedades capitalistas e que hoje, com a reestruturação produtiva e a complexificação do universo laboral, convivem com demais formas de produção, teremos uma noção mais aproximada da relevância que o tempo assume em nossa sociedade.

4.1 Tempo Social

Quando nos dedicamos ao estudo do tempo, uma das primeiras coisas a chamar nossa atenção é a variedade de saberes que contribuem para o delineamento dessa categoria. Ao apresentarem diferentes pontos de vista sobre o tempo, esses saberes demonstram a complexidade constituinte do fenômeno temporal. É nesse sentido que Elias (1997) caracteriza o tempo como um conceito de alto nível de generalização e síntese, ou seja, a reflexão contemporânea sobre o tempo exige o reconhecimento de um acúmulo de saber complexo, desenvolvido ao longo de gerações e em diferentes sociedades.

Embora todas as áreas do conhecimento apresentem reflexões igualmente relevantes para o estudo e a compreensão do tempo, uma delas se destaca para os intuitos da nossa investigação, a saber, a área que se detém sobre os estudos dos aspectos sociais do tempo.

Centramos nossa atenção sobre o tempo social, devemos deixar claro, sem deixar de reconhecer que as dimensões social e física (o tempo nos contextos da natureza e da sociedade) não podem ser considerados de forma isolada. Ambos mantêm uma relação íntima entre si e, conforme Elias (1997), qualquer análise crítica do tempo deve levar isso em consideração. Assim, quando nos propomos a estudar mais de perto o tempo social, o fazemos sabendo que esse estudo guarda relações indispensáveis com o estudo do tempo no âmbito da natureza.

Para Ramos (1992), os estudos sociais do tempo devem encará-lo através de um referente próprio e autônomo. O autor afirma que a construção desse referente varia de acordo com três formas (matriz, variante e cúspide) que, por sua vez, revelam as maneiras como o tempo foi sendo encarado pelas ciências sociais.

A ideia de matriz enfatiza o tempo social como elemento essencial à concepção geral do tempo. A noção de variante ressalta que o tempo social é apenas mais um entre tantos tipos de tempo, tendo, assim, alcance limitado na compreensão do fenômeno temporal. A forma de cúspide considera o tempo social como um complexo elemento de integração dos conceitos advindos em diversos campos do saber. Um traço comum a essas três noções chama a atenção de Ramos (1992): a consideração do caráter plural do tempo. Isto é, o reconhecimento de que o tempo social não deve ser encarado como uma entidade absoluta.

Ancorado nesse traço o que Ramos propõe por tempo social é o “estudo dos traços temporais dos objetos típicos da investigação das ciências sociais” (1992, p. 11). Assim, a proposta não é estudar o tempo em si, o tempo pelo tempo, mas sim atentar para o que ele revela das estruturas sociais. Dessa forma, Ramos (1992) e Elias (1997) concordam na atribuição do tempo como elemento indispensável para uma leitura crítica da realidade social.

A compreensão do tempo, ou melhor, dos tempos presentes em uma sociedade ganha especial relevo se pensarmos, conforme Atalli (2001), que a noção de organização social só é possível graças a um traço fundamental trazido pelo desenvolvimento da noção de tempo, a saber, a sincronicidade. A vida social exige o sincronismo que, por seu turno, surge da percepção de duas características do tempo: seu transcorrer e a repetição de alguns fenômenos. É com a noção de sincronia que se pode marcar encontros, estabelecer comparações e ainda relacionar eventos espacialmente distantes.

Procurando mostrar como é íntima a relação entre organização social e tempo, Atalli (2001) nos faz recordar de que, ao longo de várias gerações, o domínio dos instrumentos de mensuração temporal era o indício mais claro da forma como estava estruturado o poder em uma dada sociedade. Assim, as mudanças nas formas de mensurar o tempo, que aconteciam simultaneamente às transformações nas estruturas de poder (de forma que ambas se retroalimentavam), dão prova de que ordem social e tempo estão fortemente entrelaçados.

4.2 Tempo e tempos: a passagem ao plural

Por um período significativo dos estudos sociais do tempo, falou-se sobre ele no singular, considerando, assim, a existência um tempo único e uniforme, que servia de referência para toda uma sociedade. Atribui-se a Gurvitch (1961) a ruptura total com essa ideia. Para ele, quando fala-se em tempo social o que se busca é uma referência a um tempo de coordenação, ao mesmo tempo em que se destaca a diferença do tempo frente os demais fenômenos sociais totais. O autor ressalta ainda que a vida social se dá em uma pluralidade de tempos que, a despeito de serem contraditórios entre si, são submetidos a uma violenta busca de unificação. Ao apontar para a multiplicidade de tempos existentes em uma mesma sociedade, Gurvitch (1961) pluraliza a expressão “tempo social”. O plural “tempos sociais” deixa claro a impossibilidade de unificação e homogeneização dos tempos.

Sue (1995) analisa o pensamento de Gurvitch e aponta que, para ele, os vários tempos de uma sociedade mantêm relações dialéticas entre si e entre os fenômenos sociais que, por seu turno, produzem e são produtos dos tempos sociais. Embora intimamente relacionados, esses tempos não ocupam papéis semelhantes na estruturação da vida social. Dentre eles há um que se sobressai, o tempo dominante, cujas características são percebidas em todas as esferas sociais, pois, sendo o dominante, esse tempo é capaz de contaminar os demais.

Partindo da noção inaugurada por Gurvitch (1961) da inexistência de um único tempo social, Sue (1995) e Pronovost (1996) desenvolvem, respectivamente, os conceitos de tempo dominante e tempo pivô, fundamentos da construção de uma teoria dos tempos sociais.

A ideia de tempo dominante auxilia na compreensão das configurações estruturais de uma dada sociedade e das relações sociais que nela se desenvolvem. Nas palavras de Sue:

O sistema temporal de uma sociedade se articula em tempos sociais distintos que definem sua arquitetura. Esses tempos sociais formam, pois, uma estrutura que está constituída por um tempo dominante (o

tempo estruturante) que impregna mais ou menos de sua estrutura os outros tempos sociais. Tal é o caso do tempo sagrado na sociedade primitiva, mas também do tempo religioso na Idade Média e do tempo de trabalho nas sociedades industriais. Como os diferentes tempos sociais se definem com relação a esse tempo dominante, se pode considerar que sua arquitetura fundamental é do tipo binária ou dual: tempo sagrado/tempo profano; tempo de trabalho/tempo livre. (1995, p. 42).

Como reconhecer o tempo dominante de uma dada sociedade? Sue (1995) propõe cinco critérios elencados a seguir. O primeiro, considerado por ele como o mais simples, seria a duração, compreendida aqui somente do ponto de vista quantitativo, ou seja, o tempo dominante ocuparia, a partir de um referente cronológico, a maior parcela das atividades humanas. O segundo diz respeito aos valores dominantes de uma sociedade. Assim, um tempo social é dominante se nele tem lugar o desenvolvimento dos valores principais daquela sociedade. O terceiro refere-se às categorias sociais predominantes. De acordo com esse critério, as principais categorias sociais que representam uma sociedade (que a permitem se reconhecer como unidade constituinte de uma ordem social) são produzidas pela atividade referente ao tempo social dominante. O quarto relaciona o tempo dominante com o modo de produção preponderante. Desse modo, para que um tempo social seja dominante é preciso que o principal modo de produção desenvolva-se de acordo com sua marcação. O último critério descrito por Sue (1995) é o da representação social, ou seja, para que um tempo social seja considerado dominante precisa ser reconhecido com tal pelos indivíduos que constituem a sociedade.

Pronovost (1996) desenvolve a ideia de tempo pivô como algo bastante próximo à noção de tempo dominante. O autor afirma que as atividades pivôs (que se desenvolvem sob o tempo pivô) estão diretamente vinculadas a grandes instituições sociais como trabalho, escola e religião, de modo tal que se pode atribuir a elas o papel de produtoras e reguladoras dos tempos sociais.

Embora não apresente um modelo tão estruturado como Sue (1995), Pronovost (1996) oferece uma importante reflexão sobre os tempos sociais. De acordo com Aquino e Araújo (2013), o autor:

[...] conduz a um modo de reflexão que reconhece que a multiplicidade não é um fenômeno exclusivo do tempo social tomado como elemento absoluto. Para ele é necessário reconhecer, nos diversos sistemas ou subsistemas sociais que compõem as sociedades

modernas, o próprio sentido da multiplicidade. Pronovost crê que a própria complexidade das sociedades atuais produz uma compreensão mais abstrata do tempo, resultando em uma noção de horizonte temporal mais ampla e que levaria a um duplo processo de coordenação da temporalidade: uma sequencial e outra estrutural. A primeira está baseada na história, ou seja, uma articulação de diversas referências históricas relacionadas às transformações sociais. A segunda faz referência a uma espécie de neutralização histórica, de forma que as sociedades atuais podem estruturar através de suas organizações formais, a integração de distintas temporalidades num mesmo presente. (2013, p. 76).

A distinção feita por Pronovost (1996) entre uma temporalidade histórica e outra estrutural deixa claro, mais uma vez, a complexidade da compreensão do tempo no âmbito social. A contribuição desse autor ganha relevo pela introdução do recurso histórico como corolário de ambas as dimensões.

Assim, na teoria dos tempos sociais, a multiplicidade, a inserção histórica e a complexidade se apresentam como marcas distintivas e fundamentais do estudo do tempo. É pelo reconhecimento da importância dessas três dimensões que escolhemos essa teoria como um dos referentes para a nossa investigação. Nesse sentido, a noção de tempo dominante ou pivô surge como uma importante contribuição para o estudo do tempo (considerado aqui como elemento chave para a compreensão do próprio sentido do trabalho) no trabalho artesanal.

Conforme mencionamos anteriormente, o tempo dominante, entre outras características, é aquele produzido pela atividade social dominante. Na modernidade, esse tempo foi aquele advindo do trabalho. Não de qualquer trabalho, mas, pelo contrário, de um desenho muito particular dessa atividade, qual seja, o trabalho sob a colonização do capital.

Essa configuração, baseada na separação entre concepção e execução das tarefas (as mais parcelares possíveis), conforme os princípios da divisão do trabalho (SILVA, 2004) exige, produz e é produto de um tempo social específico. Esse é, justamente, o tempo dominante, cuja principal conquista (aos olhos do capital) foi ter liberado o processo produtivo dos ritmos individuais. Linear e cronometrado, esse tempo se converte em fundamental instrumento de controle dos ritmos de trabalho, visto que, sob seu domínio, torna-se possível maiores padronizações e disciplinamentos.

Existe um consenso sobre o tempo de trabalho ter sido o dominante ao longo de toda a modernidade. Sobre aquele que predomina em nossos dias, entretanto, o mesmo acordo não foi possível. Há uma discussão que faz o tempo dominante transitar

entre o do consumo, o livre e, ainda, o do trabalho. Por nos filarmos a uma tradição que segue reconhecendo no trabalho a atividade central da humanidade, consideramos como dominante o tempo que advém dele.

Reconhecemos, entretanto, que esse tempo não mais se apresenta da maneira homogênea como o fez até um período recente. Principalmente a partir da década de 70 do século passado, conforme afirma Antunes (1998), o trabalho passa a se complexificar e com ele, o seu tempo. Se durante o período industrial havia uma forte uniformidade no tempo de trabalho, essa última diminui consideravelmente à medida que profundas transformações ocorrem no universo laboral. Nesse contexto de mudanças, vários quadros temporais relativos a distintos desenhos de trabalho passam a coexistir, fato que concorre para a intensificação da complexidade aludida por Antunes (1998).

Ainda que apresente configurações distintas, o tempo do trabalho resguarda algumas características que permitem identificá-lo. Entre elas destaca-se, sobretudo, o fato de ser regido por kronos, o que implica: submissão à mensuração e à subdivisão (horas, minutos, segundos, etc); funcionamento dentro da lógica linear e causal, com a seta temporal indo necessariamente das causas a seus efeitos e recusa da subjetivação do tempo, sendo ele encarado como algo objetivo e externo aos indivíduos.

Supõe-se assim que, como aspectos do tempo dominante, esses elementos estejam presentes nas tarefas laborais, regendo seu funcionamento. O que pensar, no entanto, de uma atividade como o artesanato que, sendo criação, não parece poder comportar um tempo assim objetivo e, sendo trabalho inserido na lógica do capital, não pode desconsiderar as imposições do tempo social dominante? Esse é um questionamento que nos intriga e que nos impulsiona à pesquisa empírica, pois entendemos que somente aqueles que vivem o artesanato em seu cotidiano podem nos auxiliar a esclarecer.

4.3 Três tempos, três deuses

Não é sem razão que muitas vezes nos remetemos à Grécia Antiga na tentativa de uma melhor compreensão sobre nossos dias. Aos gregos se atribui “a gênese do sistema de pensamento que virá a ser chamado de ocidente” (Pohlmann, 2005, p.32). O retorno à essa origem é uma forma profícua de refletirmos sobre a noção de tempo predominante em nossa sociedade.

Os gregos possuíam, no mínimo, três palavras para se referir ao tempo (Kronos, Aiôn e Kairós). A cada uma delas correspondia um deus diferente, com qualidades próprias que indicavam também as características de cada um dos tempos.

Na mitologia grega, céu e terra estavam unidos como um só (o falo do céu estava permanentemente introduzido na terra), até que, com o nascimento de Kronos, filho de ambos, houve o rompimento, a separação. A partir desse momento houve a origem do mundo, com a criação de tudo aquilo que há sobre a terra (NUÑEZ, 2003). Nesse sentido, Kronos é visto como o deus da criação. Desafiado em seu poder, entretanto, esse deus devora seus próprios filhos, para que apenas ele seja o soberano. Para manter-se eterno, Kronos devora e mata aqueles que ameaçam seu domínio. Ele é, portanto, a imagem do tempo linear e sequencial, daquilo que teve um começo e igualmente terá um fim. O tempo dos instantes que passam incessantemente, sendo devorados pela faminta linha do tempo.

Em oposição a ideia de origem, temos Aiôn, o deus que sempre existiu, sem que nunca tenha nascido. Como sempre existiu, não precisa preocupar-se em manter o seu poder, que ele sabe ser eterno. É o tempo que tem sentido em si mesmo. Aiôn é representado simultaneamente por uma criança e um ancião. Este último é o senhor da eternidade, da perfeição, daquilo que é imóvel. Quando representado por uma criança, leva consigo a imagem de um círculo com as estações do ano, que se sucedem invariavelmente. Com isso mostra que a repetição está sempre presente, como acontece na retomada da vida proporcionada pela primavera que surge após um longo inverno (RODRIGUES, 2008).

Kairós é considerado um deus menor (em sentido não pejorativo), posto que não guarda relações com algo grandioso como a origem ou a eternidade. É filho de Zeus e de Tijé, a deusa da sorte. Esse deus é comumente representado como um jovem praticamente calvo que possui uma única e longa mecha de cabelo na frente da cabeça, de modo que para alcançá-lo é necessário agarrar-se a esses poucos fios no momento exato em que ele passa. Se Kairós vira as costas, o instante oportuno é perdido. Seus pés são alados, o que atesta sua velocidade e em suas mãos há uma balança desequilibrada, demonstrando simultaneamente que a estabilidade não é uma de suas virtudes e que apenas ele mesmo conhece a sua própria medida (NUÑEZ, 2003).

Além dos três deuses retratados anteriormente, D'Amaral (2003) fala sobre um outro termo usado na Grécia Antiga para designar o tempo: a palavra *ethos*, que seria algo próximo à nossa noção de morada. Explorando sentidos mais profundos dessa

palavra, D'Amaral remete-se ao termo em francês *demeure* que significa o endereço onde se mora, a morada e, ao mesmo tempo, quer dizer demora, “ou seja, o lugar onde a pessoa fica, permanece; portanto, o seu endereço é a sua demora no lugar que é seu” (2003, p. 26). O autor segue afirmando a relação entre *ethos* e tempo, em suas palavras:

Talvez só a língua francesa tenha conservado esse sentido da palavra *ethos*, além possivelmente de *dimora*, em italiano, que tem aproximadamente o mesmo significado. Essa palavra deixa-nos entrever que habitação e portanto demora no lugar próprio é também uma compreensão da temporalidade. (2003, p. 26).

O filósofo grego Heráclito, explica D'Amaral, usa o termo *ethos* quando se refere à moradia do homem. É nesse sentido que, para o filósofo, o *ethos* do homem seria o extraordinário. D'Amaral, em uma tradução livre do pensamento de Heráclito, esclarece: “O extraordinário é a morada do homem. O homem habita na proximidade do extraordinário; o ordinário, que é o homem, convive na sua morada com o extraordinário” (2003, p. 27).

Um tempo linear e faminto, um eterno e outro correspondente ao momento oportuno, àquilo que é rápido e fugaz, além da noção presente no termo *ethos*. Essa variedade de formas de encarar e perceber o intrigante fenômeno do tempo reflete a pluralidade e a riqueza da compreensão dos gregos, que não negavam a complexidade inerente à questão temporal.

O que houve com tão rica e plural compreensão para que chegasse aos nossos dias de forma tão empobrecida? Quais as razões para que hoje prestemos tributo a um único deus do tempo? E justamente àquele mais impiedoso e feroz, aquele que, na ânsia por poder e domínio, devora suas próprias criaturas?

Tivemos a herança roubada, e isso não se deu sem motivos. A mudança de paradigmas temporais começa a ocorrer ainda na Grécia Antiga, quando os gregos passaram a incomodar-se com a interferência excessiva dos deuses entre os assuntos da humanidade (POHLMANN, 2005). Assim, a pauperização aconteceu de maneira intencional, pois era preciso retirar de cena o acaso, o extraordinário, o incerto. De acordo com D'Amaral:

[...] o extraordinário está fora e o ordinário é o que propriamente é, o presente, o que se apresenta, o que está na presença, aquilo sobre o qual se pode saber a verdade. Isso devia ser conquistado e os gregos conquistaram-no pela invenção desse poderosíssimo artefato de produção de realidade que se chamou “o ser”. O ser é a grande

invenção grega da qual nós vivemos até hoje e que valeu uma das grandes frases definidoras da cultura ocidental: “Ser ou não ser, eis a questão”. (2003, p. 28).

Com a ideia grega do ser, o que é é, e o que não é, por sua vez, não é. Assim, essa criação grega que naturalizamos e que por isso nos parece banal foi responsável, entre outras coisas, pela noção de identidade, base da lógica e da ciência modernas. Em contraponto, D’Amaral afirma o que certamente soa bastante estranho a ouvidos acostumados à lógica presente em nossos dias: “Em certa medida, o que é também não é, e o que não é também é. Pois a grande astúcia grega foi apagar esse também, de tal modo que o que seja seja, e o que não seja não seja e não venha importunar o que é” (2003, p. 28).

Os gregos retiraram a importância do extraordinário alegando que ele não é, pois não possui a presença do ordinário. Essa retirada foi promovida através da linguagem, da sua centralização no verbo ser. Na Grécia Antiga, como nos recorda Viana (2009), a linguagem possuía o estatuto de fundadora do real, de tal forma que quando se recitava a *Ilíada*, não se relatava um fato que havia ficado para trás. Naquele momento, a guerra era revivida e a Grécia reinventada.

Assim, a linguagem era promotora da não permanência do ser. Nesse cenário o acaso e o extraordinário estavam sempre à espreita, agindo sobre o ser. Essa interferência é destruída quando o presente do indicativo “é” torna-se o elemento que liga um sujeito a seu predicado. Com essa flexão verbal “indica-se, singulariza-se, presentifica-se e essas são as grandes operações de fabricação do ordinário no presente, na sua verdade” (D’AMARAL, 2003, p. 29).

Em um contexto assim ordinário (em oposição ao extraordinário), não há mais espaço para os tempos *ethos*, *aiôn* ou *kairós*. Só as características de *kronos* devem ser cultuadas. É sobre isso que D’Amaral nos adverte: “Nós é que empobrecemos extremamente a compreensão do que é o tempo quando acoplamos a lógica à duração e produzimos uma concepção crono-lógica que é a única que fomos capazes de empregar de Aristóteles até agora” (2003, p. 26).

Na medida em que aposta na razão (e nela não há espaço para o acaso ou para o extraordinário) a modernidade presta tributos a essa transformação temporal e esforça-se para consolidá-la. O tempo da razão é o tempo kronal, que marca a passagem das causas aos efeitos, sequência cara ao desenvolvimento da ciência moderna. Nesse tempo não há diálogo possível com a subjetividade, conforme D’Amaral:

Acaso é precisamente o que pode não ser. E o que pode não ser, não é. E do que não é queremos distância. Nós somos os da ordem, nós, os gregos. Acabamos com o acaso e com a oportunidade. Ora, a oportunidade é em parte ocorrência e em parte decisão. Mantivemos a ocorrência, mas suprimimos a decisão, porque ela subjetivaria o tempo. Se metade do tempo fosse decisão humana, o tempo ficaria extremamente subjetivado e a ordinariade que se queria implantar, o presente como ordinário, aquilo cuja verdade se pode saber e dizer, ficaria por demais submetido aos humores e oscilações do sujeito. (2003, p. 29).

Basta, entretanto, observarmos o mundo ao nosso redor para termos certeza de que o acaso é forte e se nos apresenta em todas as dimensões da vida. O esforço contínuo para suprimi-lo e o desprezo com que é tratado não nos deixa, na maioria das vezes, compreendê-lo em sua dimensão de propulsor do possível. Uma existência que aconteça sempre na esfera cronológica do tempo, com a passagem racional das causas às consequências, estará, certamente, no âmbito do real, do ordinário, daquilo que se apresenta. Perderá, entretanto, a dimensão fervilhante do possível, do extraordinário, daquilo que pode vir a ser presente. Seria possível uma vida assim? Nesse sentido D' Amaral afirma:

Se nós nos mantivermos dentro da compreensão, da pré-compreensão, da aposta de que são a diferença e o sentido, o fazer sentido, o ser provido de sentido que sustentam o ser humano, que suportam aquilo que nós somos no tempo? Talvez então sejamos capazes de compreender que, quando um acaso irrompe, a máxima potência do ser se realizou, porque se realizou aquilo que podia não ser. Ora, se algo pode não ser e é, então a máxima potência do ser está afirmada. O acaso não é, portanto, o que deve ser evitado, mas, pelo contrário, o que deve ser positivado. A irrupção do acaso dá ritmo ao mundo. Quando o acaso irrompe, uma diferença se apresenta e é assim que percebemos o tempo. (2003, p. 31).

Núñez caracteriza o acaso como uma qualidade do tempo Kairós e ratifica o pensamento de que é ele o responsável por dar ritmo ao mundo: “Algo que marca um antes e um depois e que faz o mundo não seguir igual” (2003, p. 5). Para essa autora, o acaso, também chamado por ela de acontecimento, é a marca de um tempo que não se pode mensurar, principalmente se tentarmos fazê-lo por meio de nossas medidas abstratas.

Entre os deuses do tempo, Kairós é, segundo Núñez, o mais próximo à humanidade, posto que não possui as qualidades suntuosas dos outros dois. Seria ele,

também, o responsável pela transição entre Kronos e Aiôn: “O que faz aparecer o tempo puro ou Aiôn em meio a Kronos, violentando a normalidade de kronos e fazendo com que tudo mude” (2003, p. 4).

Para Núñez, é esse o tempo da arte. Assim como Kairós (representado pelo jovem que leva consigo uma balança em desequilíbrio, ilustrando que esse deus tem sua própria medida), a arte não aceita medida que não a sua própria. O seu tempo é interno e Kronos vê-se frustrado ao querer impor-se como dominante. Nas palavras da autora:

Kairós sempre tem seu próprio tempo. Qual o tempo de uma canção? E um quadro, em que tempo está? Uma canção qualquer, quando começa uma peça de Bach? Quando surge na cabeça do compositor? Na primeira vez que toca? Quando se grava em um disco ou em um CD? Uma peça começa quando começa e termina quando termina. Tem seu próprio tempo, sua própria medida nela mesma. Seu tempo correto não pode calcular-se nem medir-se nunca, pois depende da composição interna da obra (a arte, na medida em que é kairós, não se dobra a uma medida externa a ela). (2003, p. 7).

Concordamos com a autora sobre a existência de um tempo próprio da arte. Bastante avesso aos ditames de kronos, esse tempo não nega as dimensões do acaso e da incerteza, ao contrário, reconhece-as como constituintes e promotoras da vida. A teoria dos tempos sociais, entretanto, nos adverte sobre o fato de que o tempo dominante (em nossa sociedade, o cronológico) interfere nos demais quadros temporais, de forma que para o nosso trabalho, fica a indagação: De que forma se relacionam o tempo próprio da arte/artesanato e o tempo dominante? Esperamos, ao longo de nossa investigação, poder ensaiar algumas respostas para esse questionamento.

4.4 Tempo de criação

Nesta seção, pretendemos analisar uma dimensão fundamental na relação entre arte e artesanato, qual seja, a criação. Daqui pra frente, utilizaremos a expressão artesão/artista em um esforço para superar as separações e avaliações que Porto Alegre classifica como “etnocêntricas e elitistas, pois contrapõem a arte *culta*, que é tomada como universal ou ‘normal’, à arte feita pelo povo, julgando a obra fora do âmbito que esta própria produz e codifica, de forma ideológica e preconceituosa” (1994, p. 28).

Entendemos o processo de criação em artesanato, como uma atividade da expressão, no sentido apresentado por Chauí (2005), em que se efetua uma relação com

a natureza, que pode ser de colaboração ou de luta, em um movimento contínuo de distanciamento e aproximação da realidade. A partir dessa troca mútua entre homem e natureza é possível a construção de novos sentidos, presentes nas obras, e a inserção da arte como parte da cultura.

Nesse movimento não há espaço para a linearidade, ao invés disso conta-se com a participação do inesperado, do não planejado. Assim, o processo criativo pode ser visto como um percurso no qual se fazem presentes as dimensões da incerteza, do acaso e também da falha. Tal caminho é caracterizado pelo movimento contínuo, sem pontos iniciais ou finais e que se insere no espaço e no tempo próprios da criação. O processo criativo conta com tendências, que são como indicações, rumos vagos que orientam o caminho a ser seguido para a elaboração de uma obra.

Nesse processo, a discussão sobre o tempo é bastante fértil e plural. Utilizaremos a apresentação feita por um grupo de artesãos/artistas e pesquisadores do universo artístico feita no site “Redes de criação” para introduzir a discussão:

A criação como processo implica continuidade, sem demarcações de origens e fins precisos. É o tempo contínuo da investigação. A continuidade enfrenta diferentes ritmos de trabalho e envolve esperas do artista pelo tempo da obra e da obra pelo tempo das avaliações do artista, que é potencialmente sem fim (inacabamento). As esperas remetem à simultaneidade: o tempo de maturação leva muitos artistas a trabalharem em diversas obras ao mesmo tempo. (<http://redesdecricao.org.br>).

Quanto à expectativa do artesão/artista em relação à obra que almeja construir, o mesmo texto afirma, um pouco mais a frente:

A relação entre o que se tem e o que se quer é traduzida por tentativas de adequações, que levam o artista a conviver com uma grande diversidade de possibilidades de obras. Este tempo da hesitação e da dúvida leva a idas e vindas, fluxos e pausas. A continuidade defronta-se também com rupturas, como nas intervenções do acaso e nos bloqueios de criação. Há também os instantes privilegiados na continuidade, os momentos sensíveis das descobertas. O processo de criação, que está inserido em seu tempo histórico e em suas redes culturais, não pode ser desvinculado do tempo de autocriação do artista. (<http://redesdecricao.org.br>).

Nesse processo, segundo Derdyk (2001), há uma busca por “decifrar as experiências sensíveis, nascidas em estado bruto, vagando por um tempo sem medidas, num zona de abstração lapidadora” (p. 14).

Fica evidente que no caminho percorrido pelo artesão/artista em seu processo criativo o tempo se faz presente em sua dimensão qualitativa, ou seja, psicológica. Tal aspecto se aproxima da noção bergsoniana de tempo como duração, na qual há uma mobilização constante da experiência passada em direção ao futuro, num permanente fluir de estados de consciência.

A compreensão de tempo como duração, como fluxo contínuo, remete a idéia de mutação, refere-se sempre a uma transformação. Isso porque se trata de um tempo ancorado na memória, que como nos diz Bergson, é uma sucessão de estados, na qual cada um anuncia aquele que virá e contém o anterior. Nas palavras do autor:

Tomai o sentimento mais simples: a consciência que acompanhe esse sentimento não poderá permanecer idêntica a si mesma durante dois momentos consecutivos, posto que o momento seguinte contém sempre, além do presente, a lembrança que este deixou. Uma consciência que tivesse dois momentos idênticos seria uma consciência sem memória. Morreria e renasceria, pois, sem cessar. (BERGSON, 1979, p. 244).

Desse modo, a mutação permanente se apresenta como principal característica desse tempo, no qual se reconhece a criação perpétua de distintas possibilidades e não de uma única e planejada realidade. Como duração, a memória prolonga o passado no presente. A forma como essa acomodação se dará é sempre imprevisível e constrói perenemente a experiência humana. Bergson esclarece:

A duração interior, é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque o presente contenha a imagem sempre crescente do passado, ou seja, melhor, porque sua mudança contínua de qualidade, ateste a carga cada vez mais pesada que alguém arrasta atrás de si à medida que envelhece. Sem essa sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas somente instantaneidade. (BERGSON, 1979, p. 244).

Na criação de sua obra, o artesão/artista reconhece o “peso” que seu passado exerce sobre o processo criativo, à medida que tem a liberdade necessária para utilizar-se da experiência advinda desse passado para a construção das tendências (no sentido anteriormente adotado) que irão conduzi-lo no percurso da criação.

A influência exercida pelo passado é admitida, vale ressaltar, de modo impreciso, avesso a qualquer noção de linearidade com causas e efeitos definidos. Assim, parece claro que a dimensão da temporalidade presente no processo criativo tem

como principal referente a mutação contínua, sem que, no entanto, essa última cumpra o caminho linear e unidirecional do passado ao futuro.

Temos a impressão, portanto, de que a vivência do tempo em sua dimensão psicológica apresenta-se como elemento indispensável ao processo de criativo. De tal forma que, se esse tempo cede lugar ao cronológico, compromete-se a possibilidade que qualquer criação verdadeiramente autêntica.

Isso ocorre quando a lógica da produção capitalista se impõe, imprimindo suas características, sobretudo o caráter de reprodutividade técnica. A respeito da reprodução de obras de arte, Benjamin (1985) afirma que essa não é uma atividade recente. Seja por estudantes e discípulos de grandes mestres, para fins didáticos, seja pelos próprios mestres, com o intuito da difusão de suas obras, ou por terceiros, interessados exclusivamente nos lucros, a reprodução há muito se mantém próxima à criação.

Essa reprodução, entretanto, apresenta-se na contemporaneidade com uma intensidade jamais vista. Enquanto as reproduções de antes dependiam quase que exclusivamente da capacidade humana, as operadas atualmente contam com um poderoso arsenal técnico que garante rapidez e eficiência, indispensáveis à lógica dominante do consumo.

Benjamin (1985), afirma que nas reproduções perde-se o que caracteriza uma obra como tal, ou seja, aquilo que ele chama de aura, o aqui e agora da obra, sua existência única. É esse caráter que garante a autenticidade da arte e é também nele que se encontra a tradição (os traços do contexto onde a obra foi produzida) que, por sua vez, permite a identificação do objeto artístico, do momento em que foi criado até os nossos dias, como algo imutável, idêntico a si mesmo. Tal dimensão escapa, está claro, a toda e qualquer tentativa de reprodução.

Destaca-se no pensamento do Benjamin (1985), o fato de que, com a reprodução técnica, substitui-se a existência única de uma obra por uma existência serial. Isso, de acordo com seu pensamento, retira da obra aquilo que lhe foi transmitido pela tradição, seu testemunho histórico, ainda que possa deixar o conteúdo intacto.

Benjamin (1985) identifica a intensificação da reprodução das obras de arte com aspectos sociais específicos que permeiam o que ele entende como declínio da aura. De acordo com o autor, dois fatores se destacam, ambos intimamente relacionados com o predomínio da cultura de massa.

O primeiro deles seria a atual necessidade dos indivíduos em fazer com que os objetos fiquem cada vez mais próximos, ao alcance de seu desejo. Nas palavras do autor:

Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade. (1985, p. 170).

Indissociável desse primeiro fator, o segundo refere-se à tendência de superação, por meio da reprodutibilidade, do caráter único de todos os fatos. Dessa maneira, procede-se com a destruição da aura presente na obra de arte autêntica. Benjamin esclarece:

Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até mesmo no fenômeno único. (1985, p. 170).

Esses aspectos estão intrinsecamente relacionados ao que Adorno e Horkheimer (1994) chamam de indústria cultural. Com esse termo eles referem-se à servidão das artes em relação ao mercado capitalista. Para eles, em nossa sociedade há o desenvolvimento de uma cultura estruturada no consumo de “produtos culturais” produzidos em série. Assim, o termo cunhado pelos autores indica que as obras de arte são transformadas em mercadorias, como tudo no capitalismo.

De acordo com os autores, a arte não foi democratizada, mas massificada para o consumo rápido e descartável no mercado da moda e nos meios de comunicação de massa, adquirindo a característica de algo sem densidade, entretenimento leve e divertido para as horas de lazer. Chauí (2005) adverte que, quando cooptada pela lógica de consumo, a arte não transcende o mundo dado, adormece a criatividade do artista e do público, indo de encontro ao que seria a arte “independente”.

Além da necessidade de reprodução, os imperativos da lógica capitalista se expressam nos processos criativos por meio da imposição de prazos. Outrora em virtude das pressões religiosas ou políticas, hoje a interferência na criação é efetuada pela dinâmica do capital, que exige de todas as atividades humanas uma rapidez e eficiência que, muitas vezes, provoca padrões de efemeridade, altamente incompatíveis com processos de criação autênticos.

É verdade, como nos diz Nascimento (2006), que não se espera que um artesão/artista produza no horário fixo de uma jornada de oito horas diárias, no entanto, é esperado que o resultado de sua criação esteja disponível para abertura de uma exposição, por exemplo, no prazo determinado.

Nota-se, também, que na perspectiva do prazo há a inserção de uma norma de trabalho que se estrutura na idéia do cumprimento de metas, na qual se fala de uma maior autonomia de trabalhador, mas que esconde, na realidade, uma pressão e um autocontrole tão fortes (ou mais) quanto os anteriores.

Na noção de prazo, o calendário, ao invés do cronômetro, ocupa o lugar de destaque. Nesse caso, a pressão desloca-se dos gestos ou seus equivalentes em direção aos limites temporais que os envolvem. Tal característica torna possível a introdução, nesse sistema de controle, de atividades intelectuais e artísticas, que ofereciam muita resistência a outros meios de controle temporal.

Ainda que os autores há pouco mencionados (Benjamin, Adorno, Horkheimer) falem especificamente sobre arte e obras de arte, suas contribuições se mostram de grande relevância para refletirmos também sobre o artesanato, ainda mais se temos a intenção de superar os limites que separam atividades que, na realidade, são tão próximas.

Embora a repetição de peças se faça presente também no universo considerado artesanal, deve-se usar o termo reprodução com muito cuidado e distinção. No contexto do artesanato, as reproduções não contam com aparatos tecnológicos sofisticados, sendo feitas uma a uma, manualmente. Essa repetição (que nunca atinge a marca do idêntico) é muitas vezes utilizada para menosprezar o trabalho artesanal e distinguí-lo das “artes de verdade”. Pergunto-me, entretanto, se quando faz peças parecidas ou mesmo “iguais” o artesão sente-se diminuído em seu saber-fazer, em seu domínio técnico. Se ele consegue identificar-se com essas peças, ou se as encara como resultado de um processo de produção impessoal, ou, ainda, se essa identificação é um valor importante para ele.

Quanto à pressão exercida pelo tempo do capital sobre o trabalho do artesão/artista, é uma questão que nos interessa de forma bastante intensa. Como nos diz Porto Alegre (1994), essa arte colada à necessidade e ao trabalho cotidiano, que é o artesanato, mantém fortes e variadas relações com o mercado. A maioria dos artesãos/artistas utilizam seu trabalho como importante fonte de renda e certamente precisam atender a algumas exigências desse mercado. Até que ponto essas exigências

interferem em seus processos de criação? É possível fazer um trabalho autêntico e preservar um tempo mais qualitativo, elemento que parece imprescindível para o caminho da criação? Bem, é nosso intuito fazer essas indagações a artesões/artistas que vivenciam cotidianamente essas questões.

5 DAS POSSÍVEIS RELAÇÕES ENTRE ARTE E TÉCNICA: CONTRIBUIÇÕES PARA PENSAR O TEMPO E O TRABALHO

*“No anfiteatro, sob o céu de estrelas
Um concerto eu imagino
Onde, num relance, o tempo alcance a glória
E o artista, o infinito”*

(Chico Buarque)

Dentre aquilo que expusemos até aqui, destaca-se o fato da prevalência, nas sociedades ocidentais contemporâneas, de uma ideia de tempo como algo exterior aos indivíduos. Tempo esse que, como já mencionado, apresenta-se dotado do caráter de linearidade, caracterizada por uma noção cronológica e, portanto, quantitativa. Zarifian (2002) afirma que o predomínio desse tempo, que ele chama de espacializado, deve-se ao exercício da autodisciplina. Para ele, sem esse treinamento, que garante a comunhão de uma mesma noção sobre o tempo, teria sido impossível a estruturação do capitalismo da forma como o conhecemos.

O autor afirma ainda que a autodisciplina com relação ao tempo foi fortemente intensificada pela atividade laboral, principalmente com a emergência do modelo de produção taylorista/fordista. Embora essa configuração de trabalho não seja objeto de nosso estudo, sua importância na estruturação do tempo dominante em nossa sociedade faz com que julguemos imprescindível uma breve discussão a respeito da temática.

Sobre a rigidez do tempo no trabalho industrial, Zarifian (2002) nos fala da penetração do tempo espacializado nas formas de estruturação interna do trabalho. Nas palavras do autor:

Entendemos com isso a submissão dos atos de trabalho ao cálculo do tempo, de tal maneira que ela determina a escolha do conteúdo desses atos (desses gestos, no caso do trabalho operário). Pensamos evidentemente na definição taylorista de tarefas e, portanto, nas gamas operatórias em função da cronometragem efetuada de cada sequência de gestos operários, formalizada nas tabelas de tempos e de movimentos. (2002, p. 7).

O impacto concreto dessa medida normatizada e normatizadora de tempo é um controle rigoroso dos indivíduos sob a forma de domínio dos corpos. Sobre isso o

autor nos indica que o tempo penetra nos gestos dos operários até o ponto em que eles perdem a definição do movimento de seu próprio corpo, que passa a ser-lhes imposto como algo externo ao qual devem submeter-se. Zarifian (2002) enfatiza:

[...] existe nessa incorporação de um tempo abstrato no uso de seu corpo o exercício de uma violência incomensurável, que explica, em profundidade, porque a organização taylorista do trabalho foi (e é) destruidora das individualidades, porque ela engendrou verdadeiras revoltas, ou pelo menos, fugas constantes. (2002, p. 8).

O que mais nos chama atenção nessa contaminação do trabalho pelo tempo quantitativo é a exigência feita aos operários de uma profunda esterilidade criativa. Com isso queremos dizer que o modelo taylorista/fordista apresenta como um dos principais requisitos a cobrança de um operário que abra mão de sua capacidade criativa, que haja, da forma mais semelhante possível, como uma das máquinas que aceleram a produção.

Sobre isso é muito interessante a análise feita por Wallon e aprofundada por Clot (2007), que encara a intensificação dos gestos de trabalho operário não somente como obrigação perniciosa, mas também e principalmente como uma desvalorização de toda e qualquer iniciativa espontânea do trabalhador. Nas palavras de Clot:

Em certo sentido, Taylor não exige demais do trabalhador, mas demasiado pouco. Ao escolher o movimento que exige de sua parte o mínimo de intervenção, priva-se o homem de sua iniciativa. (...) O esforço não é só o que o homem faz para seguir a cadência. É igualmente aquele com que ele deve consentir para reprimir sua própria atividade. (2007, p. 14).

Clot (2007) enfatiza o fato de que essa tentativa de cerceamento da capacidade criativa dos trabalhadores pode conduzir a enormes sofrimentos e dissociações psíquicas. Isso porque, de acordo com seu pensamento, é impossível uma identificação do trabalhador com as tarefas que lhes são prescritas, tarefas essas as quais seu trabalho encontra-se reduzido. O autor afirma que são os gestos, que carregam em si a prescrição e a interdição, aquilo que mais pesa ao trabalhador, que se vê obrigado a suspender sua própria atividade e, portanto, sua iniciativa, no sentido de conter sua capacidade de criação.

Dessa forma, no taylorismo/fordismo não há consideração pela experiência do trabalhador. Tratam-no como uma consciência despossuída de memória, capaz de recomeçar algo totalmente novo, sem relação com o passado, sempre que solicitado. É a característica do tempo não psicológico de que nos fala Bergson.

O esforço em retirar do trabalhador sua possibilidade de criação é perfeitamente compreensível se nos recordamos que no processo criativo estão presentes, como características inerentes, as dimensões do acaso, da incerteza e mesmo do erro, incompatíveis com as exigências da produção taylorista/fordista. Essas dimensões, como já enfatizamos, necessitam da admissão e da experiência do tempo em seu caráter qualitativo, psicológico.

Muito se fala sobre a superação do modelo de produção taylorista/fordista, ideia da qual discordamos, posto que nos posicionamos sob a perspectiva da complexificação do mundo laboral, no qual há o convívio de múltiplos modelos produtivos. Sem aprofundarmo-nos nessa discussão, ela ultrapassa os limites do presente estudo, não podemos negar o fato evidente de termos aceito, como herança bem-vinda, a concepção de tempo reforçada e disseminada pelo modelo taylorista/fordista. Nesse sentido, estamos de acordo com Zarifian (2002), que afirma:

Pode-se dizer que somos, em nossas sociedades modernas, muito menos “pós-industriais” do que se afirma, colocados sob o enorme projetor do tempo medido, calculado, aquele dos relógios e doravante dos computadores, a tal ponto que dele saímos cegados. Não enxergamos mais que podem existir outras abordagens e referentes temporais além do desenrolar quantitativo e quantificado dos segundos, minutos, dias, semanas, meses, anos. (2002, p. 2).

Acreditamos, entretanto, que mesmo nessa configuração, podemos encontrar pontos de resistência. Seja ela efetuada de forma mais modesta, pelo trabalhador que encontra uma forma de fugir da total prescrição do trabalho e imprimir a marca de sua subjetividade naquilo que faz, seja de modo mais acentuado pelo artista/artesão conhecedor de que, para manter sua atividade criativa, não pode submeter-se aos ditames do tempo do capital, quer dizer, do tempo cronológico, a resistência apresenta-se como questionamento da estrutura vigente.

Assim, a arte, por apresentar-se como modelo no qual se verifica a predominância de um tempo distinto daquele que prevalece na contemporaneidade, pode configurar-se como uma luz capaz de amenizar aquela cegueira da qual nos fala Zarifian, apontando a possibilidade de vivências distintas com relação ao tempo.

É interessante atentarmos para o fato de que, corriqueiramente, temos tratado a arte como algo bastante distante do que é realizado, por exemplo, pelos trabalhadores industriais. De fato, pelo que pudemos apresentar anteriormente, fica claro tratar-se de atividades profundamente díspares. Entretanto, essa distinção é

oriunda das sociedades modernas, visto que, como mencionamos anteriormente, em sociedades anteriores, arte e técnica eram atividades inextricáveis.

Verifica-se que, em sociedades nas quais não havia sido operada uma divisão extremada do trabalho, como ocorreu com o advento da revolução industrial, arte e ofício significavam a mesma coisa, ou seja, a habilidade em fazer algo de acordo com certas indicações. De acordo com Chauí (2005), em sentido estrito, por arte se compreendia a aprendizagem e a prática de um ofício com procedimentos e instrumentos próprios. Esse modo de encarar a arte coincidia com a vivência de um tempo no qual predominava a dimensão qualitativa, sendo possível aos homens vivenciarem seu potencial criativo no exercício de seus ofícios.

Conforme visto anteriormente, houve, a partir de Aristóteles, uma divisão entre arte e ciência, com a primeira referindo-se a um saber prático enquanto a segunda diz respeito ao conhecimento teórico. A classificação das artes seguiu o padrão da estrutura social antiga, baseada na escravidão. Nessa organização social, cabia aos escravos todas as atividades manuais, fato que conduziu a uma significativa desvalorização de tais atividades. Esse movimento se refletiu na concepção das artes (entendidas enquanto ofício), que agora se dividiam entre artes liberais e servis ou manuais.

Por meio de tal distinção, verificou-se uma separação entre duas dimensões que antes se apresentavam de maneira indissociável, ou seja, a técnica (como aquilo que é útil) e a arte (representante do ideal de beleza). É essa a visão que se faz presente como herança em nossos dias, momento no qual encaramos o técnico como simples reproduzidor de procedimentos, desprovido de toda capacidade de criação. Assim, o artista/artesão de outrora, possuidor da habilidade necessária para execução de determinado ofício, foi transformado em operário pela lógica capitalista.

Nessa transformação, o trabalhador-artista viu-se despossuído de tudo aquilo que garantia o exercício de seu ofício como algo dotado de sentido e, portanto, em constante relação com as outras dimensões de sua vida. Sobretudo, subtraiu-se desse indivíduo o domínio de algo íntimo e elementar, a saber, seu próprio tempo. Com isso foi possível ao capitalismo efetuar seu projeto de exploração e alienação do agora mero e simples operário. É nesse contexto que Porto Alegre analisa a emergência da figura do artesão, de acordo com a autora:

As conhecidas transformações sociais de desenvolvimento do capitalismo, entre os séculos XVI e XVII, geraram duas novas categorias: a arte burguesa e o trabalho operário, opostas e excludentes entre si. O processo de ascensão social do artista a partir do renascimento só se complementou nos países europeus no século XIX e teve suas repercussões nos países colonizados, como o Brasil. Formou-se aqui uma categoria híbrida, marcada pela origem de classe. Nas escalas intermediárias de um continuum, que tem em um de seus extremos o artista e no outro o operário, permanece um seguimento sem rosto e sem nome, que costuma ser rotulado de arte ou artesanato popular. (1994, p. 32).

Embora possa nos parecer demasiado distante a concepção na qual o ofício e a arte caminhavam como sinônimos, o exercício de nos reportarmos a esse pensamento pode ser bastante fértil. Ele nos fala de uma organização social na qual o trabalho pode ser compreendido como algo positivo, uma esfera da vida na qual os indivíduos podem desenvolver o seu “saber fazer” como algo repleto de sentido. Algo que leve em consideração sua experiência vivida e que seja um espaço de expressão da criatividade.

Tal pensamento nos conduz ao questionamento da forma como nos organizamos contemporaneamente. Hoje, a vivência de um tempo qualitativo é circunscrito a algumas atividades muito reduzidas, entre as quais destacamos as artes. Ainda nessas últimas, como pudemos observar, há uma forte pressão por parte dos imperativos de um tempo quantitativo e produtivista.

Quais os mecanismos que tornam quase inimagináveis uma reconciliação entre arte e ofício, ou seja, entre artista e trabalhador? Por que permanecemos com essa divisão que impossibilita grande parte dos indivíduos de desenvolverem uma das características fundantes dos seres humanos, a saber, a capacidade de, por meio da criação, transformarem o seu ambiente?

Sabemos que as respostas a tais questionamentos são múltiplas e complexas. Assim como são, reconhecidamente, produtos de práticas e discursos, são também responsáveis pela elaboração da realidade, em um movimento constante e dialético. Portanto, a colocação dessas indagações não almeja respostas únicas e acabadas, mas deseja soar como eco aos movimentos de resistência que não se conformam em pensar a realidade como algo natural e imutável.

Como afirma Blass (2006), o trabalho acontece em várias esferas sociais e possui sentidos diversos para quem o executa, sendo que o “fazer sentido” apresenta-se como condição fundamental para o desenvolvimento do ato criativo. Ostrower (2001) apresenta pensamento semelhante quando nos assegura que se uma atividade não fizer

sentido para quem a desenvolve, não há afetação e sensibilidade, não havendo, assim, a possibilidade de criação, em suas palavras: “Perde-se, portanto, a sua dimensão espiritual, seja nas artes, seja nas ciências, seja em quaisquer atividades sociais” (2001, p. 36).

Pensamos que, assim como o artista, o trabalhador pode ser responsável pela criação de algo único, no qual esteja impresso de forma indelével a marca de sua subjetividade. Ou seja, ao trabalhador também deve ser dado o direito de construir sua “obra de arte” e de, assim, vivenciar o tempo em sua dimensão plástica.

Sobre a plasticidade do tempo e sua relação com a arte, Guyau (2010) nos traz a ideia segundo a qual o homem pode experimentar a eternidade através da criação. Para ele, tudo o mais é entregue à transitoriedade, excetuando-se as artes que dotam de eternidade a vida humana. De acordo com o autor, é no momento de criação que o homem pode, impondo-se ao tempo, vencê-lo.

Embora o autor refira-se tão somente à criação artística, podemos nos apropriar de seu pensamento e conduzi-lo a quaisquer criações autênticas. Assim, através de uma invenção própria com a qual o indivíduo possa identificar-se e expressar-se, ele vivencia a eternidade que pode estar presente no momento fugidivo. O pensamento de Hannah Arendt complementa nossa discussão:

A tarefa e a grandeza potencial dos mortais têm a ver com sua capacidade de produzir coisas – obras e feitos – que mereceriam pertencer e, pelo menos até certo ponto, pertencem à eternidade, de sorte que, através delas, os mortais possam encontrar o seu lugar num cosmo onde tudo é imortal exceto eles próprios. Por sua capacidade de feitos imortais os homens, a despeito de sua mortalidade individual, atingem o seu próprio tipo de imortalidade e demonstram sua natureza divina. (2001, p. 27).

Podemos extrapolar a noção de obra para além do âmbito das artes e pensá-la como algo que carregue em si a possibilidade de identificação com aquele que a produz. Nesse sentido, o trabalho, reaproximado da noção de ofício anteriormente explicitada e, portanto, dotado de dimensão concreta pode ser, também, a esfera em que o homem vivencie, no tempo também concreto, a possibilidade de ser eterno.

Retomando a ideia de Sennett (2008) em que o artesão é encarado como aquele que desenvolve o seu ofício com extrema competência e qualidade, podemos supor que ele encontre, tanto no processo quanto no resultado de seu trabalho, a possibilidade de viver a autenticidade e a plenitude de um momento de criação.

Essa satisfação que supomos poder ser encontrada pelos artesãos em seus trabalhos, encontra, na nossa sociedade alguns empecilhos. De acordo com Sennett (2008):

A recompensa emocional que o artesanato brinda a conquista da habilidade é dupla: o artesão se baseia na realidade tangível e pode sentir-se orgulhoso do seu trabalho. Mas a sociedade colocou obstáculos a estas recompensas no passado e segue o fazendo hoje. Em diferentes momentos da história ocidental, a atividade prática foi degradada, a divorciaram de objetivos supostamente superiores. A habilidade técnica foi desterrada da imaginação; a realidade tangível, questionada pela religião, e o orgulho do trabalho próprio considerado como um luxo. Se o artesão se destaca por ser uma pessoa comprometida, suas aspirações e intentos refletirão estes problemas gerais do passado e do presente¹⁴. (2008, p. 33).

Essas contradições, presenças inevitáveis em nossas vidas, parecem mostrar-se ainda mais intensas no trabalho dos artesãos, aqueles que a “norma culta” ora ignora ou paternaliza (Porto Alegre, 1994), ora promove ao status dominante de artistas, desde que, é claro, assumam os valores e os ideais impostos por ela.

¹⁴ La recompensa emocional que la artesanía brinda con el logro de la habilidad es doble: el artesano se basa en la realidad tangible y puede sentirse orgulloso de su trabajo. Pero la sociedad ha obstaculizado estas recompensas en el pasado e sigue haciéndolo hoy. En diferentes momentos de la historia occidental, la actividad práctica ha sido degradada, se la ha divorciado de objetivos supuestamente superiores. La habilidad técnica ha sido desterrada de la imaginación; la realidad tangible, cuestionada por la religión, y el orgullo del trabajo propio considerado como un lujo. Si el artesano se destaca por ser una persona comprometida, sus aspiraciones e intentos reflejarán estos problemas generales del pasado y el presente.

6 SOBRE O MÉTODO

Em virtude dos objetivos do nosso trabalho, a investigação empírica se faz imprescindível. É por meio dela que pretendemos ter acesso à experiência temporal vivenciada pelo grupo de artesãos investigado. É importante ressaltar que não se trata, aqui, de buscar dados que confirmem ou rechacem hipóteses e pressupostos. O intuito de ouvir o que os artesãos têm a dizer vai no sentido de conhecer e identificar, através de seus discursos, os aspectos apresentados por eles sobre aquilo que estudamos.

Muitas são as formas possíveis de aproximação da realidade social, conforme esclarece Beltrán:

[...] ao pluralismo cognitivo próprio das ciências sociais [...], corresponde um pluralismo metodológico que diversifica os modos de aproximação, descobrimento e justificação em atenção à faceta ou à dimensão da realidade social que se estuda, em bem entendido, isso não implica a negação ou a trivialização do método, sua concepção anárquica ou a preguiça de enfrentar o áspero: mas sim, pelo contrário, a garantia da fidelidade ao objeto e a negação a sua reprodução mecânica, a considerá-lo como naturalmente dado do mesmo modo que não é dado o mundo físico-natural¹⁵. (1994, p. 9).

Assim, diante dessa vastidão de métodos, devemos procurar aquele que seja coerente com relação ao que desejamos pesquisar e aos objetivos que possuímos. Tendo em vista que nosso principal intuito é investigar a vivência do tempo entre um grupo de artesãos e que isso implica a necessidade de atentar para os sentidos que estes últimos dão a suas experiências temporais, escolhemos como método de pesquisa a entrevista em profundidade, que será posteriormente tratada pela Análise Sociológica do Discurso.

A entrevista em profundidade, também chamada de entrevista aberta, se apresenta como um recurso metodológico qualitativo que busca obter informações a partir da experiência subjetiva de uma pessoa ou um grupo. Essas entrevistas fazem parte da tradição dos estudos das fontes orais e do conhecimento biográfico, métodos cada vez mais caros às ciências sociais, posto que, de acordo com Alonso (1998),

¹⁵ [...] al pluralismo cognitivo propio de las ciencias sociales, y particularmente de la Sociología, corresponde un pluralismo metodológico que diversifica los modos de aproximación, descubrimiento y justificación en atención a la faceta o dimensión de la realidad social que se estudia, en el bien entendido que ello no implica la negación o la trivialización del método, su concepción anárquica, o la pereza de enfrentar lo áspero: sino, por el contrario, la garantía de la fidelidad al objeto y la negativa a su reproducción mecánica, a considerarlo como naturalmente dado del mismo modo en que nos es dado el mundo físico-natural.

possibilitam uma aproximação da realidade social impossível de realizar através de outras vias.

Alonso (1998) também nos adverte que um conteúdo biográfico não pode ser tomado como um fato positivo, mas sim como uma *gestalt* que une indivíduo, grupo e cultura, situados em matrizes sociais específicas que os contextualizam e os fazem inteligíveis. Sobre a forma de conduzir esse tipo de entrevista Alonso nos esclarece:

Com a entrevista informal não se assume que a colocação de perguntas apropriadas e o estilo de resposta se conheçam de antemão, mas sim que é na própria entrevista aberta onde se gera, na progressão de um proceso de interação entre investigador e entrevistado. Mesmo assim, o investigador deve ser consciente das perguntas relevantes e significativas¹⁶. (1998, p. 75).

Assim, sem desrespeitar o caráter de abertura e flexibilidade do método, o pesquisador deve ter uma orientação sobre aquilo que pretende investigar para conduzir a entrevista de modo a se aproximar das questões que são o foco do seu estudo. Por esse motivo, Alonso (1998) nos adverte que seria um erro classificar tais entrevistas como totalmente não diretivas.

Entendemos que o conteúdo presente na fala dos entrevistados deve ser localizado, contextualizado. Os discursos não surgem nem se desenvolvem em um vácuo histórico, mas estão em relação dialética com as circunstâncias sociais que presenciam e das quais participam.

Nesse sentido, nossa pesquisa aproxima-se, também, da tradição de estudos em etnometodologia. Bem como a Análise Sociológica do Discurso proposta por Alonso, essa perspectiva possui uma clara influência do Interacionismo Simbólico, sobretudo quando este último afirma que “a concepção que os atores fazem para si do mundo social constitui em última análise o objeto essencial da pesquisa sociológica” (COULON, 1995, p. 14).

O Interacionismo Simbólico considera que a realidade social é permanentemente construída e reconstruída pelos indivíduos e por suas interações. Assim, para os interacionistas, o pesquisador só pode desenvolver conhecimentos acerca da realidade levando em consideração a subjetividade, ou intersubjetividade, dos

¹⁶ Con la entrevista informal no se assume que el planteamiento de preguntas apropiadas y el estilo de respuesta se conozcan de antemano, sino que es en la propia entrevista abierta donde se genera, en la progresión de un proceso de interacción entre investigador y entrevistado. Asimismo el investigador ha de ser consciente de las preguntas relevantes y significativas.

atores sociais. De acordo com Guesser, o investigador que parte dessa perspectiva deve estar atento às minúcias presentes nas interações sociais, em suas palavras:

O pesquisador deve partir da observação direta e imediata das interações entre os atores sociais, das ações práticas dos atores e dos sentidos que eles atribuem aos objetos, às situações, aos símbolos que os cercam, pois é nesses pormenores que os atores constroem seu mundo social. (...) Portanto, a interação social é uma ordem frágil, instável, temporária, que está em constante construção pelos atores, de modo que estes podem através dela, interpretar o mundo em que estão inseridos e no qual interagem. Em outras palavras, afirma-se que as ações sociais não podem ser capturadas no decurso de uma lógica pré-estabelecida, causalmente estabelecida a partir de uma ordem de fatos externos e fixos. (2003, p. 154).

A etnometodologia herda da perspectiva interacionista o olhar para as práticas cotidianas e para a vida de pessoas comuns. Encarando a realidade social como a construção diária efetuada pelas interações dos atores sócias, essa corrente teórico/metodológica nega a existência de um *a priori*, de um conjunto estável de normas que oferece significado e estrutura ao mundo social. Essas concepção direciona os estudos que utilizam a etnometodologia a formas próprias de lidar com a pesquisa empírica e com a fala dos atores sociais. De acordo com Guesser: “A linguagem que interessa aos etnometodólogos não é a linguagem culta, dos linguistas eruditos ou aquelas dos discursos estruturados, mas aquela do dia-a-dia, utilizada pelo cidadão comum nas suas ações práticas do cotidiano” (2003, p. 159).

A etnometodologia compreende que toda fala pertence a um contexto específico, sendo repleta de “expressões que somente ganham significados a partir do conhecimento do contexto local onde elas são produzidas” (Guesser, 2003, p. 160). Assim, com essa perspectiva não há espaço para generalizações que almejem explicar uma totalidade de fatos sociais.

6.1 A Análise Sociológica Do Discurso

A análise sociológica do discurso é uma metodologia qualitativa (não orientada pela lógica da representatividade estatística) tributária da filosofia analítica da linguagem e da filosofia hermenêutica. Tem como principal expoente e articulador o sociólogo espanhol Luis Enrique Alonso, catedrático da Universidade Autônoma de Barcelona. Sua visão está ancorada na dimensão não assertiva da linguagem, ou seja,

atenta para a dimensão performativa ou performática dos enunciados – como discursos fazem coisas.

O parâmetro de análise é o discurso, compreendido por Alonso (1998) como todo projeto de querer transmitir um relato coerente ao outro. O discurso pode ser materializado no texto, na peça publicitária, na fotografia ou na obra cinematográfica, por exemplo. Os discursos são compostos de signos, e estes não são de compreensão única, são polissêmicos, daí nenhum discurso ser monológico ou esgotado em seu sentido. Para o autor, todo discurso remete à pluralidade, pois permite uma diversidade de associações, remete também à instabilidade, como nenhum discurso está esgotado em suas definições é custoso acreditar em uma interpretação definitiva, e, ainda, à indexicalidade, conceito utilizado em etnometodologia para referir-se a expressões cuja força de significação está ligada ao contexto de enunciação.

É sobre a indexicalidade e sobre a qualidade conotativa da linguagem que age a interpretação, mecanismo por excelência da análise sociológica do discurso. Alonso (1998) faz referência a Max Weber e a sua obra *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, na qual demonstra que a possibilidade de interpretação do texto bíblico que caracteriza a doutrina protestante influencia a formação do capitalismo e mesmo da modernidade. Weber considera que esta última foi fundada sobre a lógica da interpretação, de onde Alonso afirma que, em análise do discurso, fazemos interpretações sobre interpretações, compomos discursos sobre discursos. Encontrar novas associações contextualizadoras é a chave da produção de conhecimento neste campo.

Para situar o espaço específico da análise sociológica do discurso, Alonso (1998), descreve três níveis possíveis de análise de um discurso – percurso que empreenderemos, de maneira mais breve, para explicitar a lógica de interpretação própria da metodologia escolhida.

O primeiro nível é o informacional/quantitativo ou semântico/estatístico, e consiste em analisar relações e frequências entre palavras num corpus. De acordo com o autor, este nível nos dá boas pistas sobre o fenômeno pesquisado, mas nele a palavra perde seu sentido conotativo. Além disso, se avalia a maior frequência, ignorando as relações semânticas menos frequentes, momento do discurso em que a significação pode mudar. Em suas palavras:

Assim, a palavra é a unidade central e básica desta análise de conteúdo, uma palavra que, além disso, opera por denotação – não pode ter significados simbólicos sobrepostos se queremos fazer com ela uma operação aditiva – e o texto, um conjunto acumulado de palavras que vamos esmigalhando e ordenando¹⁷. (ALONSO, 1998, p. 189).

O segundo nível é o estrutural ou sintático, que tem como parâmetro de análise o texto, e busca invariantes na linguagem e padrões de enunciação. De acordo com Alonso:

A análise estrutural do discurso, por tanto, é o produto de um duplo movimento de, por um lado, dissecação do texto em unidades mínimas de sentido [...], e, por outro lado, direta e insolúvelmente ligado com o anterior, de busca do sistema de relações que dá identidade ao texto como um conjunto de posições que só encontram sentido se estão relacionadas/opostas a outras¹⁸. (1998, p. 196).

Aqui, a crítica do sociólogo espanhol recai sobre o fato de que esse nível de análise procura invariantes em signos que estão para além dos sujeitos concretos e de suas enunciações, por tanto, não cumpre o objetivo pragmático de compreender como a linguagem orienta a ação.

O terceiro nível, proposto por Alonso como modelo de análise dos discursos sociológicos, é o sócio-hermenêutico. Seu intuito é a reconstrução dos sentidos dos enunciados, aqui texto e contexto se complementam dando sentido à função latente dos discursos. O trabalho sócio-hermenêutico procura o significado das ações dos sujeitos, transitando entre o texto e a ação, entre o enunciado e o sentido vivido pelos sujeitos. O sujeito reaparece como agente, a partir de um discurso que tem força social específica conforme o espaço comunicativo concreto. Nas palavras do autor:

[...] na investigação social o que nos interessa não é a perfeição, o estilo ou a estrutura subjacente do texto, mas sim a capacidade de ação, a praxis dos discursos. Nos interessa o que os discursos fazem – e de que se fazem os discursos – e não o que os textos formalizam a partir de seu nível genético, o que implica uma visão pragmática do discurso, mas não tanto uma pragmática lingüística da micro situação

¹⁷ Así, la palabra es la unidad central y básica de este análisis de contenido, una palabra además que opera por denotación – no puede tener significados simbólicos sobreañadidos si queremos hacer con ella una operación aditiva – y el texto un conjunto acumulado de palabras que vamos desmigando y ordenando.

¹⁸ El análisis estructural del, por tanto, es el producto de un doble movimiento de, por un lado, disección del texto en unidades mínimas de sentido [...], y, por otro, directa e indisolublemente ligado con lo anterior, de búsqueda del sistema de relaciones que da la identidad al texto como un conjunto de posiciones que sólo encuentran sentido si están relacionadas/opuestas a las otras.

intercomunicativa, como uma macro pragmática referida aos espaços e conflitos sociais que produzem e são produzidos pelos discursos¹⁹. (ALONSO, 1998, p. 203).

Alonso (1998) não desconsidera a crítica que cabe ao modelo sócio-hermenêutico de interpretação, a saber, de que nele há uma menor segurança quanto a uma interpretação definitiva sobre a análise construída. No entanto, o autor considera que, pela forma como está construída a análise, os riscos que ela abriga são proporcionais ao potencial de ampliação do espectro de compreensão das atividades sociais. E acrescenta que uma interpretação definitiva parece uma contradição, uma vez que interpretar é sempre um projeto em andamento, que, portanto, nunca se conclui.

6.2 Pesquisa empírica: sobre os receios de uma pesquisadora inexperiente e o primeiro contato com o campo

A realização das entrevistas foi um momento aguardado com grande ansiedade e um pouco de receio. Durante a elaboração da primeira parte dessa pesquisa, na companhia dos variados livros que guiaram minha reflexão, muitas vezes imaginava o quão rico seria poder conversar com pessoas que vivenciassem em seu cotidiano as questões com as quais eu trabalhava de forma teórica.

Entretanto, o desejo de ir a campo esbarrava em alguns medos. Seria a primeira vez que estaria fazendo esse tipo de pesquisa sozinha. Durante a graduação, em algumas oportunidades pude fazer entrevistas, atividades grupais, pesquisas participantes, dentre outros métodos de pesquisa de campo. Nessas ocasiões, a companhia de um ou mais colegas me transmitia a tranquilidade e a segurança que, em alguns momentos, se ausentaram da feitura dessa dissertação.

Por conta desses receios adiei por alguns meses o contato com as pessoas que gostaria de entrevistar. Imprevistos surgiam convenientemente e, assim, eu postergava o momento de conhecer meus interlocutores. Eu tinha medo de ser inconveniente, de atrapalhar as pessoas em seus trabalhos e de, por isso, não ser bem

¹⁹ [...] en la investigación social lo que nos interesa no es la perfección, el estilo o la estructura subyacente del texto, sino la capacidad de acción, la praxis de los discursos. Nos interesa lo que los discursos hacen – y de lo que se hacen los discursos – y no lo que los textos formalizan desde su nivel genético, lo que implica una visión pragmática del discurso, pero no tanto una pragmática lingüística de la microsituación intercomunicativa, como una macro pragmática referida a los espacios y conflictos sociales que producen, y son producidos, por los discursos.

recebida. Tinha medo de não saber conduzir bem o diálogo e de não conseguir obter as informações que julgava importantes.

Felizmente, nesse caso, eu tinha prazos. Quando, em virtude deles, não mais pude adiar, o contato foi feito. No caminho de casa até o Centro de Cultura Mestre Noza (lugar das primeiras entrevistas) os receios continuavam presentes e eu refletia mais uma vez sobre os assuntos que seriam abordados e, embora ansiosa, sentia-me feliz com a aproximação de algo tão importante e esperado.

Quando finalmente adentrei no local de destino, a primeira sensação forte foi o aroma que perfumava aquele lugar. A noite anterior havia sido chuvosa e àquela hora da manhã o sol ainda não havia evaporado toda a humidade. Assim, o cheiro de madeira molhada invadia os sentidos dos que ali chegassem.

Em uma espécie de pátio aberto, sem a proteção de um teto, havia uma grande variedade de figuras em madeira, algumas apresentavam rachaduras ou escoriações mais graves. Em conversas posteriores foi esclarecido que elas estavam ali por falta de um espaço mais adequado. Algumas dessas figuras esperavam por ajustes, enquanto outras estavam desprezadas e teriam sua madeira reutilizada em outros trabalhos.

Adentrando um pouco mais, na parte central, se via um grande galpão, esse coberto por um telhado, onde estavam expostas obras para a venda e para a apreciação dos visitantes. Numa festa para olhos que apreciam o trabalho feito por mãos habilidosas, cores e formas misturavam-se, compondo, ali, uma atmosfera que nos fazia questionar sobre os limites entre o real e a fantasia.

O misto de religiosidade, cultura popular, fauna nordestina e cangaço se expressava nas numerosas imagens do Padre Cícero, das bandas de pífano animando as festas juninas, dos preás (espécie de tatu nativo da região) e do sempre misterioso Lampião. Esses são os principais motivos que, para uma primeira opinião, pareciam inspirar os artesãos que se reúnem naquele lugar. Que não se pense, com isso, que as obras se restringem a esses temas. Embora mais numerosos, eles não representam toda a diversidade presente naquele lugar.

Em um dos cantos desse galpão havia três homens trabalhando (dois lixavam pedaços de madeira e o terceiro tirava finas lascas da matéria-prima). Eles tinham olhos e mãos dedicados a suas atividades, mas isso não os impedia de conversarem animadamente sobre acontecimentos da noite anterior.

Fiquei por um tempo considerável passeando entre as obras expostas e os observando de longe. Evitei a aproximação imediata, não mais por vergonha ou receio (a essa altura esses sentimentos já haviam cedido lugar a empolgação de estar ali), mas por um forte desejo de poder observar, ainda sem a interferência da minha presença, o processo de trabalho que dá sentido à minha pesquisa.

Quando já havia passado tempo demais para que eu não fosse notada, finalmente me aproximei. Os dois homens que lixavam a madeira tinham se retirado, então me direcionei ao que talhava o que viria a ser uma imagem de Nossa Senhora. Apresentei-me e em seguida perguntei se podíamos conversar por alguns minutos, com um gesto acolhedor ele apontou para uma cadeira vazia a seu lado, sugerindo que eu sentasse. Sentei, naquele momento já aliviada e tranquila. Enfim minha pesquisa empírica estava começando.

7 ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

Nesse capítulo, nos dedicaremos às análises das entrevistas. Devemos deixar claro que nosso propósito nesta seção é complementar a reflexão empreendida ao longo das páginas precedentes. Trata-se, pois, da tentativa de descrever e compreender a relação entre tempo e trabalho na atividade artesanal, partindo fundamentalmente da fala daqueles que vivem cotidianamente essa relação.

O entendimento de que a análise das questões temporais presentes no trabalho permitem uma compreensão profunda dessa atividade, convida a mantermo-nos atentos a outros aspectos que emergem na fala de nossos interlocutores. Assim, não nos restringimos ao assunto “tempo”, ao invés disso procuramos manter um diálogo amplo sobre as atividades dos entrevistados e vimos, nos momentos oportunos, surgirem as questões relativas ao fenômeno temporal.

Nosso trabalho, devemos deixar claro, reveste-se de um caráter exploratório, tendo o intuito de reconhecer na vivência dos trabalhadores entrevistados as características da relação entre tempo e trabalho, atentando para as várias dimensões que permeiam essa relação. Sendo essa uma pesquisa de caráter exclusivamente qualitativo, não almejamos alcançar generalizações que extrapolem a experiência daqueles com os quais tratamos. O diálogo com a teoria, entretanto, representa o esforço de, ao olharmos para uma realidade microssocial, podermos encará-la como parte dialeticamente integrante de uma realidade macrossocial.

Partindo, pois, das ideias que os artesãos nos apresentam de suas próprias atividades, julgamos ser possível construir uma compreensão mais confiável acerca das questões até aqui discutidas. Assim, os assuntos tratados teoricamente nos capítulos antecessores poderão ser descritos, entendidos e, sobretudo, reavaliados por meio da vivência dos próprios trabalhadores. Dessa forma, aspectos tais como: autonomia, tempo de criação, satisfação/insatisfação com a atividade, relação com o mercado consumidor, valorização/desvalorização do trabalho, entre outros, se revestem de sentidos mais concretos e específicos na fala de cada uma das pessoas que, tão gentilmente, aceitaram conversar conosco.

7.1 O Mestre Gilberto

Olhe eu não me sinto um deus, por que só o próprio Deus é superior a tudo na vida. Mas eu sou um criador também. Por que essa madeira toda que está ai perdida, jogada aos cupins, às serras, a gente traz e dá uma forma a ela a qual o cara não vai ter coragem de rachar com um machado pra cozinhar feijão. Então, eu dei vida a ela.

É assim que Gilberto, 57 anos, diz se sentir com relação ao seu trabalho. Cheio de brilho nos olhos ele me conta, em uma conversa animada de quase três horas, sobre como o artesanato (que também chama de arte) entrou na sua vida e qual a relação que mantém com ela. Nascido em Nova Olinda, pequena cidade da região do Cariri, Gilberto precisou desde muito cedo ajudar no sustento da família, que era grande e não contava com muitos recursos. Seu pai tinha uma pequena plantação de onde tirava milho e feijão, quando o inverno era bom e assim permitia. Também fazia outros tipos de pequenos trabalhos para complementar a renda familiar. Gilberto ajudava na plantação e, precocemente, aprendeu a fazer variados tipos de serviços. Ainda jovem quis sair de casa a procura de melhores condições, percorreu muitos lugares e trabalhou em variadas atividades:

Eu já fui pedreiro, trabalhei com outro pedreiro 12 anos. Fui carpinteiro. Na Bahia, trabalhei na Camargo Corrêa. Mas nada conjugava. Trabalhei em nova Olinda, 8 anos de eletricitista de automóveis. Fazia reparo em motor de partida, alternador, gerador. Mas nada encaixava.

Entretanto, conforme as suas palavras “nada conjugava (...) nada encaixava”. Durante o tempo que se dedicou a essas atividades, Gilberto afirma que nunca se sentiu plenamente realizado, que “sentia alguma coisa errada, fora do lugar”. Nesse ponto, entra o seu trabalho como escultor, palavra que ele também usa para identificar a sua atividade com a madeira. Ele afirma ter aprendido a “arte da madeira” com um cunhado, que hoje vive na Bahia. Diz que ele o ensinou tudo aquilo que sabia e que por isso o será eternamente grato. Quando, no entanto, pergunto se eles ainda mantém algum contato ele afirma enfaticamente:

A gente é que nem papa e mingau, se parece mas não combina junto. Ele quer saber mais do que eu, eu quero saber mais do que ele. E

quando você entra em choque com uma pessoa, por causa da inteligência das duas, aí você adquire um inimigo. Por que vocês vão brigar pelo poder do trabalho. Quer dizer, isso eu já não acho mais interessante. Eu ensino, chego e digo, tá errado, ó, faça desse jeito. E chegou o tempo de eu não ter mais o que aprender com ele, de poder fazer minhas coisas sozinho, aí ele achou ruim. Mas eu tinha que poder fazer minhas coisas de um jeito independente. Nunca quis ficar subordinado a ninguém.

Gilberto demonstra valorizar bastante a liberdade e autonomia que o trabalho com arte lhe proporciona. Ele afirma ter buscado isso durante muito tempo, e que só encontrou no artesanato. É curioso constatar como essa característica de seu trabalho se associa inerentemente com o prazer e a satisfação que emanam dele. Nas palavras de Gilberto:

Nada dava essa liberdade. Quando eu vim descobrir – que eu vinha desde os 14, fazendo, fazendo, mas só de pouquinho, só pra presentear as namoradas – quando eu vim descobrir, o prazer estava em minhas mãos. Eu não ia ser mandado por ninguém. Eu não tinha que acordar 5 horas, 6 horas, 7 horas, eu me acordaria a hora que eu quisesse. Eu tinha que fazer aquilo que eu queria. E que ninguém ia está me subordinando. Dizendo a mim, você vai ter fazer isso, aquilo.

Quando então decidiu trabalhar por conta própria, Gilberto, depois de percorrer várias cidades e feiras vendendo as suas obras, fixou-se no Juazeiro do Norte. Ele afirma que quando chegou à cidade, o Centro Cultural Mestre Noza tinha sido criado a pouco mais de um ano e que, tão logo decidiu residir na cidade, começou a trabalhar ali, na companhia de outros artesãos.

Confundindo sua própria história com a daquele lugar, Gilberto afirma ter visto “milagres acontecer” nas mãos de alguns de seus companheiros, referindo-se às obras de alguns artesãos que por ali passaram. Ele afirma a importância de conviver com outros artistas:

A gente parece que fica mais forte, que tem mais vontade de trabalhar vendo o trabalho dos outros. Sempre pode pedir uma opinião, arrumar um instrumento emprestado. Sempre vai ter aqueles que não são bons de emprestar (risos), mas a maioria aqui não é desses não. A gente sabe que tem que se apoiar, que precisa se unir pelo bem da própria

arte da gente. Tem que saber que os preços não podem ser muito diferentes que é pra não desvalorizar o trabalho do outro. Então tudo isso a gente vai desenvolvendo aqui.

Em seu livro *Juntos, os rituais os prazeres e a política da cooperação* (que compõe a segunda parte de um projeto iniciado com a obra *O artífice*), Sennett nos convida a uma reflexão sobre as relações que estabelecemos com aqueles que nos rodeiam. Preocupado com o ser urbano que tenta ao máximo se “proteger das ondas de estímulos externos” e esconde seus sentimentos com relação aos outros (2012, p. 53) o autor propõe que, por meio da cooperação entendida como uma troca na qual todos se beneficiam, possam emergir relações mais autênticas e positivamente construtivas. Nessa construção, o trabalho ocupa um lugar privilegiado, posto que é palco de trocas constantes entre os indivíduos. Mesmo os trabalhos aparentemente mais isolados, deve-se dizer, carregam em si a marca dessas trocas, mesmo quando não se trabalha diretamente com o outro, trabalha-se para o outro.

Gilberto tem orgulho de sustentar a si mesmo e a sua família com os rendimentos advindos do artesanato. Em um misto de pilhéria e indignação ele narra um fato que demonstra como ele sente-se ofendido quando alguém não vê o seu trabalho com respeito:

Olhe, outro dia uma repórter da globo me fez uma pergunta bem aqui e ela me disse que era eu ignorante. Na verdade eu não sou essas coisas muito boas mesmo, não. Ela me perguntou, ela vendo eu trabalhando e ela me perguntou: você é casado? Eu digo, não, mas eu convivo com uma mulher, tenho dois filhos. Aí ela disse: como é que você faz? (Ela vendo eu fazendo!) Como é que você faz pra dar leite aos seus filhos? Uma repórter da globo, cara. Ela disse que eu era ignorante, eu também chamei ela de ignorante. Ai eu digo, sabe como é que eu faço? Ai encostei as ferramentas, peguei a peça na mão, era uma conceição que eu estava fazendo. Ai eu digo, quer ver? Olhe pra mim. Faça assim. Tá vendo essa peça? Ela disse que sim. Eu vou torcendo ela, torcendo, torcendo. Isso eu fiz aqui. Ai, quando dá de tardezinha ela começa a pingar leite. Ai eu encho dois copos de leite e levo pros meus filhos. Ela disse, o senhor é ignorante, eu digo, e você é analfabeta, como é que você faz uma pergunta dessa? Vendo eu trabalhando, rapaz? Onde eu arrumo esse leite?

Gilberto afirma que infelizmente muitas pessoas ainda pensam como a repórter de sua história. Para ele, muitos consideram a atividade artesanal como um

“trabalho menor, um passatempo”. Para Gilberto, esse ponto de vista seria reflexo da falta de conhecimento e de interesse da sociedade como um todo, que “mesmo sem conhecer de verdade o trabalho da gente, não pensa duas vezes antes de falar uma bobagem sobre ele”.

Conversando sobre as formas de trabalhar, Gilberto afirma que cada um tem o seu jeito, mas o que aproxima a todos é o gosto pela perfeição. Nesse sentido, o artista seria aquele que domina sua arte, que a exerce com maestria. Em suas palavras:

O artista de verdade não sossega enquanto não sente que chegou na perfeição. Mas eu digo o de verdade mesmo, o que tem gosto pela coisa, que não sabe viver sem isso aqui. Não o enrolão, porque também tem esse, o que faz de todo jeito, que só quer terminar a peça, entregar e receber o dinheiro. Esse pra mim não sabe o que tá fazendo. A gente pensa no dinheiro, é claro, é disso que a gente vive, né? Mas eu não tenho coragem de entregar uma peça sem achar que esteja perfeita, eu tenho é vergonha.

Porto Alegre (1994) nos ajuda a refletir sobre as palavras de Gilberto. Ela afirma que embora em alguns momentos a definição de artista possa parecer similar à de trabalhador (posto que arte e trabalho são usados como sinônimos), entre as duas palavras há uma clara distinção. De acordo com a autora:

Pode-se então concluir que artista é simplesmente a pessoa que exerce uma arte, o que significa dizer, em última análise, que para as camadas populares o conceito de artista se aproxima do conceito de trabalhador? Não, porque a expressão artista tem conotação diversa e bem definida. Artista é aquele que se distingue pela competência em sua profissão e, com isso, ganha a admiração e o reconhecimento dos demais. (1994, p. 34).

Gilberto discorre ainda sobre os variados processos de trabalho e demonstra que nem sempre o artista/artesão tem clareza sobre aquilo que está prestes a construir. Nesse sentido, o caminho vai sendo construído juntamente com a obra e aquele que a fez sabe que ela está finalizada quando sente que atingiu o seu melhor.

Tem os que fazem aquilo que vem na mente, direto. E há o cara que não sabe nem o que tá fazendo, quando ele começa a fazer o trabalho, só quem sabe é Deus. E quando ele termina só quem sabe é Deus também, por que nem ele mesmo sabe. Só sabe que terminou e que ficou uma beleza, que não podia ficar melhor.

Sobre o seu próprio modo de trabalhar, Gilberto afirma que exterioriza na madeira aquilo que está interiorizado em sua mente. E mais uma vez utiliza a imagem do artista como aquele que dá vida e liberdade a algo:

É tudo detalhado já na mente. Você não pode brincar com uma imagem porque você não pode sair da trilha das coisas. Eu não posso começar um São João e terminar um São José. Se eu comecei um São João vai ter que sair um São João. Então, é basicamente, ele já tá detalhado dentro de mim. E no toro de madeira que eu olho, eu já o vi. Só que ele está dentro da madeira, eu vou ter que retirá-lo de lá. Já sei quem está lá. Preso. Preso por um tempo, né? Um espaço de tempo. Enquanto não aparece alguém para o liberar.

Nesse sentido, vemos que a liberdade presente no ofício de Gilberto é tão estimada por ele apresenta-se de forma peculiar. Grimaldi (2000) a analisa como sendo a percepção de que a ordem das coisas se estabelece segundo as ideias de quem exerce o ofício. Assim, no trabalho de Gilberto, nada ocorre sem que ele tenha previsto. Previsão não em um sentido linear e unidirecional, mas sim dinâmica e que se retroalimenta da prática, em um exercício de harmonia e colaboração entre mãos e cabeça (SENNETT, 2009).

Interessado sobre as transformações que acontecem no mundo, Gilberto pensa que nos últimos anos tudo mudou rápido demais. Ele afirma:

A diferença é que hoje as pessoas são mais dotadas, né? Antigamente pra você encontrar um artista ou pra ensinar um ser humano, era uma coisa tão difícil. E o artista, também, dificilmente você encontrava. Tinha os famosos, né? Fulano, fulano, e os outros ninguém sabia fazer, né? Por que as mentes eram bloqueadas. Mas de uns dez anos pra até hoje, pra época que nós estamos vivendo, os seres humanos desbloquearam a mente como fosse um chip de celular. Eles desbloquearam. Eles tem mais atitude, mais inteligência.

Com a sabedoria e a curiosidade de quem gosta de refletir sobre o mundo a sua volta, Gilberto tem sua própria teoria sobre essas mudanças:

Quer dizer, eu acho que houve uma mudança radical no planeta terra. Até a idade que eu tenho, né, 57 anos, eu não tinha visto uma evolução tão grande assim nas pessoas. As crianças com 8, 9 anos,

elas já são capazes de dar uma aula. Quer dizer, eu acho que o eixo mental, a massa cefálica que temos no globo da cabeça, eu acho que ela começou a girar de forma mais rápida. A minha imaginação. Por que antigamente as pessoas eram mais debilitadas, elas não tinham comunicação, não tinham tanta sabedoria. Quando tinha um sabido, ave Maria, era uma romaria na casa dele, que ele era muito sabido! Hoje não. Hoje todo ser humano pode ser intelectual. Altamente dotado pra viver o tempo de hoje.

No entanto, em meio a constatação de tamanhas transformações, há algo, para Gilberto, que não mudou e nem poderia, sob o risco de perder a sua essência: o resultado do trabalho do artista/artesão. Para ele, o seu trabalho se faz como que em um “ritual” e, por isso, não pode ser modificado. Remetendo-se à Idade Média, Gilberto afirma:

Nosso trabalho tem que ser concentrado numa forma de época medieval. Então, uma conceição nunca vai ter que... o manto dela nunca pode ser modificado, entendeu? Uma Santana. Um arcanjo Miguel, ele sempre vai estar com os pés em cima do demônio, e não o demônio com os pés em cima dele. É um ritual.

Sem apresentar traços de saudosismo e sendo um homem religioso, Gilberto agradece a Deus pelos benefícios da modernidade:

Por exemplo, se eu tiver morrendo e ainda der tempo de eu pegar no celular, eu ainda ligo pro corpo de bombeiros e quando eles chegarem eles arrombam a porta e eu posso até estar morto. Mas pelo menos eu liguei, né? Tive essa oportunidade aí. E eles me tiram, né? Mesmo depois de morto. Então, eu acho que a dimensão do cosmos que nós estamos vivendo agora facilitou tudo, né? Ficou muito mais interessante. Antigamente, uma televisão não cabia dentro de minha casa. Hoje eu prego ela na parede que nem um pedaço de papel. Uma dessas de plasma.

Mas quando se trata do seu trabalho, Gilberto é firme:

Isso aqui não tem modernidade que mude. Não tem como. Por que você não pode mudar a história. Na época do natal, você vai ter que ter uma ceia com José, o menino Deus, Maria, três reis magos, um anjo da anunciação, e um bocado de animais silvestres. Não, você não vai botar lá o Robocop, hein? Com um revólver desse tamanho. Rambo e o Stalonne. Não dá certo. Tem que continuar esse ritual até a finalização da humanidade.

É interessante notar, nesse ponto, que não há por parte de Gilberto a aspiração de construir algo inesperado ou inovador, pelo contrário. Esses valores, tão presentes na arte considerada culta e por que não dizer dominante, perdem seus sentidos em meio à arte popular. No contexto que ora analisamos, o valor da tradição sobrepõe-se ao da inovação. Emerge, aqui, uma vez mais o ideal de perfeição. Como já exposto, a noção de artista presente no discurso de Gilberto e, de acordo com Porto Alegre (1994), verificada no imaginário das camadas populares está em íntima relação com a ideia de competência, de domínio de uma arte. Assim, os julgamentos das obras tem como critério principal a perfeição, a despeito do ideal de inovação. Nas palavras da autora:

A partir desse referencial, a singularidade da condição artística que se procura afirmar pela intenção da originalidade, a figura do criador solitário, carece de sentido, pois para o artista popular, o fundamental não é ser diferente, único, mas sim atingir a perfeição, ser capaz de expressar com as mãos aquilo que sua inteligência concebe. (1994, p. 107).

Sobre a satisfação que sente com o seu trabalho, Gilberto é claro. Ele enfatiza mais uma vez a correspondência entre aquilo que imaginou e o que vê quando finaliza seu trabalho. Castro (2012) afirma que a empolgação, o entusiasmo e o prazer com o trabalho só são de fato possíveis quando há uma identificação da atividade realizada com aquilo que ele chama de “projeto de ser”. Para o autor, esse projeto só pode ser realizado por um trabalho que faça sentido e que não vá ao encontro dos valores, ideais e aspirações dos indivíduos. No caso de Gilberto, vimos que a liberdade, a autonomia e a possibilidade de unir mãos e mente para dar vida a algo fazem com que ele se realize por meio de seu trabalho. Em suas palavras:

O que eu mais gosto é da paz, da firmeza que o trabalho me traz, e da alegria dentro de mim. Eu não tenho que transparecer a minha alegria. Eu quero estar feliz dentro de mim. Tem horas que as pessoas me pegam rindo do nada. Mas não é do nada não, é que ninguém sabe. É que eu conclui meu trabalho e ele ficou do jeito que eu imaginei, aí sim. Eu abro um sorriso pra mim mesmo, estou contente.

A conversa fluiu tranquilamente e sem esforço entramos na questão do tempo. Enquanto caminhávamos para outra parte do Centro Cultural, onde estavam algumas de suas peças, Geraldo me falava sobre o tempo que levava para fazê-las.

Demonstrando que tempo e processo de criação estão intrinsecamente unidos, ele conduziu seu discurso de modo a mostrar a relação entre ambos:

Peças assim de 35 centímetros, levam uns 3 dias. Peças passando dessa metragem vão pra 8 dias, 10 dias. Tem umas que você tem que trabalhar 30, 45 dias. Mas isso varia muito, depende um bocado de como você está. Aquilo ali é um momento de angústia, você está preso dentro de você. Por que você está começando a dar as formas. E você quer que a coisa saia da maneira que você imaginou, ou da maneira que alguém te pediu. Então, você está angustiado, seu peito está fechado, você não quer conversa com ninguém. Quer dizer, não estou lhe dizendo que é um revoltado, mas quase um revoltado. Aí quando você começa a dar forma, aí o seu coração começa, assim como o sol começa na parte da manhã. Ai você vai começando com aquele sorriso dentro de você e vai vivendo.

Esse tempo de maior introspecção, de busca pela forma desejada é um tempo de espera. Nele, Gilberto experimenta a dimensão do possível que será, em breve, desdobrado (FONSECA, 2005). Para Pohlmann esse momento de angústia e apreensão é indispensável no processo criativo: “É necessário esse temporário espaço de suspensão para que se abram frestas espaço-temporais inéditas que nos acompanhem na experiência poética e no ato criador” (2005, p. 119).

É interessante notar o que, para um primeiro olhar, pode parecer contraditório: Gilberto refere-se repetidas vezes ao seu trabalho como um ritual que não admite mudanças, entretanto, deixa claro o fato de sentir-se angustiado por não saber quais caminhos seguir durante os primeiros momentos do processo de construção de uma obra. Ora, como algo pode ser tão familiar e, ao mesmo tempo, tão desconhecido? Pohlmann define essa situação como um “estado de estranhamento que nos faz ter dúvidas sobre o que parece já conhecido” (2005, p.). Dúvida que traz insegurança, angústia e deixa o “peito fechado” como nos relata Gilberto. A contradição, entretanto, é apenas aparente. Quando fecha-se em si mesmo “quase como um revoltado”, em busca da forma ideal, Gilberto sabe que em breve estará construindo uma peça que carrega as marcas de um ofício:

E mesmo quando não estou contando uma história, quando não é uma cena como a Santa Ceia ou o nascimento do menino Deus, mas mesmo assim o jeito de fazer também conta uma história. A história dessa arte nossa, que se faz assim desde o começo. Se você for

pesquisar vai ver que isso aqui é feito dessa forma desde lá a Idade Média, ou antes mesmo, desde Cristo.

A percepção de um tempo cronológico e mensurável, para Gilberto, está sempre atravessada pela experiência de um tempo qualitativo ou psicológico. Sem desprender-se totalmente do tempo que rege a maioria das atividades em nossa sociedade (não são raros os casos em que tem prazos bem definidos para a entrega de algumas encomendas), o artista fala sobre a impossibilidade de prever o tempo exato de um trabalho:

Quando é uma coisa que você tem mais costume, até que consegue fazer mais rápido. Mas ainda com essas o coração fica preso por um tempo, porque não tem duas peças iguais. É como se cada um fosse uma pessoa diferente, cada um pede um trato diferente e você tem que dar esse trato, tem que saber entender o que a peça pede a você. Eu faço imagem de meu Padre Cícero há muito tempo, você com certeza não era nem nascida, mas até hoje tem vezes que me prendo em uma peça e passo o tempo todinho preso, faço e não gosto do que vi, refaço, deixo a madeira pra lá, pego outra tora, vou fazendo, tentando, até ficar perfeito, do jeito que eu quero. Então não tem como saber muito certo o tempo de cada peça, a gente até imagina porque já fez muitas vezes, mas vai que acontece uma coisas dessas, aí pronto.

Sobre a questão dos prazos e da necessidade de fazer obras com um tempo determinado, Gilberto esclarece que nem sempre é uma tarefa tranquila. Enquanto artista popular que retira da arte a sua sobrevivência no cotidiano (PORTO ALEGRE, 1994), ele, muitas vezes, não pode negar o pedido de algum cliente, mas admite sofrer com a questão dos prazos.

A gente recebe a encomenda. A pessoa diz que quer pra tal dia. Quando é uma coisa muito encima eu digo logo que não posso, que a pessoa vá procurar outro. Quer dizer, eu já aceitei antes, quando o dinheiro era bom e eu tava precisando. Mas não aceito mais não, nessas correrias não. Eu ficava muito agoniado. A sorte é que de tanto a gente pensar, de não tirar aquilo da cabeça nem um minuto, nem pra dormir, uma hora sai. Você tem a obrigação, né? Deu sua palavra. Quando o prazo é maior, dá pra fazer com mais calma, aí eu já aceito. Mas de todo jeito, saber que tem uma data certa pra terminar não é muito bom, não. Nunca me acostumei, só aceito porque tem que ganhar aquele dinheiro.

Como cada peça parece ter seu tempo único, o próprio Gilberto diz se surpreender com a rapidez com que conclui alguns trabalhos, enquanto se demora “bestamente”, em alguns outros.

Quem tem costume de me encomendar peça há mais tempo sabe, já conhece, nem me diz mais o tempo, sabe que eu não gosto. O bom mesmo é poder fazer à vontade, aí pode ser ligeiro que chega a pessoa não estava nem esperando, nem eu também não sabia que ia ser assim. E pode ser mais demorado, que às vezes a pessoa já tem é esquecido que pediu (risos), e eu aqui, bestamente preso na peça que não quer sair.

Quanto a percepção que tem sobre o passar do tempo nos momentos de trabalho, o artista comenta algo recorrente entre aqueles que se entregam a uma atividade simultaneamente prazerosa e desafiadora:

Quando eu estou trabalhando, eu esqueço de tudo, é como se eu estivesse viajando pra um lugar bem longe, talvez nem seja aqui na terra. Esqueço até de comer e beber. Não conto as vezes que minha mulher veio me tirar do trabalho pra poder eu comer alguma coisa. É engraçado porque no tempo que eu trabalhava de serviço em outras coisas, o tempo se arrastava num passo de morrer, eu já acordava cansado, sabia que o dia ia ter umas quinhentas horas (risos). Aqui é completamente diferente, eu me canso também, mas só percebo depois e nem cansado consigo me desligar da peça que estou criando. Dá um desassossego bom na gente, que só acaba quando a peça fica pronta.

Pohlmann, que concilia seu trabalho como professora universitária e artista plástica faz uma interessante análise sobre essa questão e chega a conclusões semelhantes àquelas apresentadas por Gilberto. De acordo com a autora:

Quando tentamos criar algo, notamos o intervalo que existe entre as nossas ideias e a ação que realizamos sobre os materiais. O ato criador, que tem como matéria prima o desejo, nos abre portais por onde a matéria passa de um estado a outro, e nos devolve uma vivência de tempo e de espaço totalmente diferentes da que estamos acostumados a ter habitualmente. Temos grande dificuldade em conseguir sincronizar estes tempos, pois ficamos tão absorvidos pelo trabalho de criação, que quase esquecemos que há um outro mundo lá fora, fora do atelier. (2005, p. 105).

Ainda discorrendo sobre questões relativas ao tempo em seu trabalho, Gilberto afirma sentir prazer em ensinar aos artistas mais novos, ele assume isso como uma missão e a considera uma forma de fazer seu nome e seu trabalho se perpetuarem:

Eu sinto satisfação por que, futuramente, eu não sei se chego ao dia 20 de janeiro que é meu aniversário. Ai você nunca espera, quer dizer, você tem que esperar aquilo que é bom na vida, mas existe sempre o outro lado oposto. A gente nunca espera pela morte, e sim pela felicidade. Mas a gente pode anoitecer e não amanhecer. E se eu não ensinar, quem vai lembrar de mim? Se eu ensino o cara vai ter que dizer: aprendi com o Gilberto.

Demonstrando interesse pelas gerações mais jovens e generosidade em compartilhar sua experiência, Gilberto afirma que quase todos os artistas que por ali passaram puderam contar com o seu apoio (pude confirmar essa informação em conversas informais durante outros dias de visita). No entanto, diz que também aprende com os mais novos e que muitos deles se desenvolvem rápido, sem a necessidade de muitos ensinamentos. É, segundo ele, o caso de Sérgio, jovem escultor de madeira nas horas vagas e padeiro durante grande parte do dia. De acordo com Gilberto:

A maioria passa por mim, tem uns que passaram a vida inteira e ainda hoje me chamam, ainda hoje estão aprendendo, e eu com eles também, que a gente não sabe de tudo, ninguém sabe. Aquele passou poucos dias (apontando para Sérgio), tem um cérebro mais dotado, evoluiu rápido. Tem um ano que apareceu aqui, nem isso, eu acho. Apareceu querendo comprar um jogo de xadrez, achou caro, resolveu tentar fazer ele mesmo. De padeiro ele já é um escultor. Dá vontade de comer as peças dele, se fossem feitas de trigo.

Nesse momento me dei conta de que já começavam os movimentos para o encerramento dos trabalhos. Aquele era um dia de sábado, de modo que as atividades só iriam até por volta de meio-dia. Como se estivesse criando uma daquelas obras que enfeitam o lugar, a conversa com Gilberto havia me transportado para uma dimensão não regida pelo faminto deus Cronos. Passaram-se horas e outras tantas poderiam ter passado. Conversar com Gilberto é fácil e prazeroso, ele mostra-se cheio de experiências (aquelas narráveis e tão raras de se encontrar em nossos dias confusos, conforme constatam Benjamin (1985) e Agamben (2008)) e gentilmente disposto a falar sobre elas.

Aceitei a imposição do tempo quantificado, era hora de voltar para casa. Embora soubesse que muito mais poderia ser conversado com Gilberto, não me senti tolhida, nem acho que nosso diálogo tenha sido interrompido de forma brusca ou prejudicial. As horas que passei com aquele artista foram qualitativamente imensuráveis e as julguei suficientes para a reflexão que busco com este trabalho. Além disso, sabia que dali em diante não mais precisaria adiar minhas visitas ao Centro de Cultura Mestre Noza.

7.2 Maria e Luíza: a arte da palha passada de mãe para filha

Em uma das visitas ao Centro de Cultura Mestre Noza, em meio a tantas esculturas de madeira e outras tantas de barro, chamou minha atenção a presença tímida porém marcante de algumas peças feitas de palha. Bonecas ornamentando chaveiros, chapéus em dimensões mínimas, bolsas e abanos. Tudo feito com a matéria prima advinda da carnaúba. Em todas as peças, uma etiqueta informava: “Mulheres da palha. Ladeira do horto, 630”. Aquele trançado ao mesmo tempo firme e delicado fez-me recordar de minha infância, quando observava boquiaberta a transformação de longos fios de palha nos mais diversos objetos. Naquele momento, resolvi que seria interessante ouvir o que as “mulheres da palha” tinham a dizer sobre o seu trabalho.

A etiqueta indicava que elas seriam encontradas na ladeira do horto, colina que leva à famosa estátua do Padre Cícero. Essa região da cidade é conhecida como um lugar de forte tradição cultural, assim, não me surpreendi quando soube que lá encontraria um coletivo de mulheres que mantém viva a tradição do trabalho com palha.

Ao chegar na numeração indicada na etiqueta, encontrei uma casa azul que tinha sobre uma das janelas a indicação: mulheres da palha. Toquei a campainha sem que ninguém aparecesse. Da casa da frente saiu um senhor que me indicou uma outra casa, no mesmo quarteirão, onde eu encontraria duas das mulheres que procurava.

Com alguma dúvida sobre se deveria me dirigir até a casa indicada (não me sentia totalmente confortável com a ideia de procurar aquelas mulheres na intimidade de seu lar) segui pela calçada e chagando lá encontrei uma janela aberta. Isso me deu mais coragem para tocar a campainha que, dessa vez, foi prontamente atendida.

Indaguei ao rapaz que me recebeu se ali moravam as mulheres da palha, ao que ele respondeu afirmativamente, já me conduzindo até o final da casa, onde estavam Maria e Luíza, mãe e filha. Cercadas por chapéus de palha e com as mãos trabalhando a

matéria prima, ambas me receberam com bastante cortesia. Expliquei o propósito da visita e mais uma vez, fui convidada a sentar.

Maria, a mãe, estava sentada em uma cadeira de balanço próxima ao lugar de onde vinha a luz. Com os seus 72 anos de idade, a vista já não é como antes. Luíza preferia sentar-se no chão, bem ao lado de sua mãe. Durante toda a tarde conversamos sobre as contradições presentes no trabalho com a palha, principalmente sobre os prazeres e as dificuldades em tirar o sustento da família daquela atividade.

Maria é Alagoana e desde muito nova habituou-se a visitar o Juazeiro todos os anos. Sua mãe era devota de Padre Cícero e não perdia a romaria de Nossa Senhora das Candeias. Quando, anos mais tarde, ficou viúva precocemente, resolveu construir uma nova vida na cidade que sempre lhe pareceu tão acolhedora. Quando chegou ao Juazeiro, ficou hospedada na casa de amigos, ali mesmo, na ladeira do horto. Foi com esses amigos e alguns vizinhos que Maria diz ter aprendido a trabalhar com a palha:

Eu via eles fazendo e achava bonito, aí pedi pra aprender e eles gostaram de me ensinar. No começo era difícil, achei que não aprendia. Mas aí de tanto ver e tentar, fui aprendendo. Primeiro as coisas mais fáceis, mais boazinha de se fazer, depois as que tem mais dificuldade, mas aí a gente já se acostuma, depois que pega o jeito, pronto.

Ela relata que desde então nunca deixou de trabalhar com a arte da palha e que daquilo tirou o sustento de sua pequena família. Maria casou-se novamente e logo ficou grávida de Luíza, sua única filha. O casamento, no entanto, terminou cedo. Ela viu-se, então, sozinha e com uma filha pequena para sustentar. Foi o seu trabalho com a palha que não a deixou passar por maiores dificuldades e, por isso, Maria diz ser muito grata e realizada:

Se eu não soubesse fazer isso aqui, não sei o que teria sido. Deus havia de ter dado um jeito, porque ele é quem sabe. Mas eu penso que a gente tinha mesmo era passado fome. E isso, graças a Deus, ninguém nunca passou. Não se tinha luxo nenhum não, mas a comida, as roupinhas e os calçados nunca deixei faltar. Isso aqui é nosso sustento, nossa vida, eu vou lhe dizer minha filhinha, eu tenho mesmo é orgulho de saber fazer isso que eu sei, não tinha vontade de fazer outra coisa nessa vida.

Luíza diz que já nasceu no meio da palha, de tal forma que encara como inevitável o desejo de aprender o ofício de sua mãe. Porto Alegre (1944) define essa passagem do saber de geração em geração como uma característica recorrente no artesanato. De acordo com a autora, quando se cresce em um núcleo artesanal (como é o caso de Luíza) o aprendizado torna-se algo quase natural, acontecendo da forma mais espontânea possível. Sobre esses primeiros passos no ofício, Luíza afirma:

Aprendi com ela. Tinha uns sete anos quando quis aprender mesmo, aí fui aprendendo, de criança, os primeiros passos. As primeiras coisinhas, que tem uns mais difíceis. Mas aprendi com ela mesmo, não tinha nem como ser diferente. A casa cheia de palha, aquilo ali pra mim era até uma brincadeira, eu achava bom poder fazer com ela, a gente cantava enquanto fazia, que nem hoje ainda faz. Só nós duas, né? Então eu olhava ela fazendo e queria fazer também. Aí pronto, aprendi e peguei gosto.

Maria não esconde o orgulho por sua filha ter seguido os seus passos: “Eu fico satisfeita dela querer seguir com essa arte.” Modesta, diz que a maioria do aprendizado é mérito de Luíza:

Eu só sei fazer essas coisinhas miudinhas mesmo. Ela não. Tem muitas coisas que ela aprendeu da cabeça dela. Coisas diferentes, isso aqui, esse chapeuzinho, o chapéu grande mesmo. Ela já fez um chapéu com 3 metros quadrados. Tomou essa sala aqui todinha. Era pra enfeitar uma palhoça. Tudo que botar pra ela fazer ela tenta e faz. Pode trazer uma peça de madeira ou de couro e dizer eu quero de palha que ela faz.

É curioso notar que, embora se valorize essa criatividade que permite construir os mais diversos e inusitados objetos de palha, o valor das peças corriqueiras e feitas repetidas vezes não é diminuído, ao menos não para aquelas que o produzem. Para Maria e Luíza o fato de fazerem centenas de chapéus ou abanos do mesmo modelo não torna essas peças, fruto de seus trabalhos, menos estimadas. Ao contrário, elas tem orgulho das mãos habilidosas que, devido aos anos de repetição, tornaram-se exímias naquela atividade. Luíza nos esclarece:

Quando chega uma encomenda que nem essa daqui que a gente tá fazendo, são 300 chapéus desses aqui. Quando chega a gente fica mesmo é satisfeita, né? Primeiro por causa do dinheiro, que é pouco

mas é garantido. Mas muito também porque a gente gosta mesmo de fazer, eu mesma acho muito bonito, muito gostoso. Pegar aquela palha toda, quando eu penso, dá um gosto na gente. Aí eu olho assim e vou vendo que tão ficando bonito e que foi a gente que fez, de um por um, isso deixa a gente até orgulhosa do trabalho que faz, viu?

Conforme afirma Porto Alegre (1994), para os artistas populares, a cópia e a repetição não são vistas de forma depreciativa, a não ser em raros casos quando se incorporam os valores típicos da arte culta e dominante. No entanto, esses valores costumam estar implícitos e “(...) nas avaliações de especialistas, museólogos, colecionadores e estudiosos, permeando as classificações e tipologias” (1994, p. 28). É a partir dessa visão que se opera, por exemplo, a tão delicada e ideológica classificação entre artistas e artesãos.

O pensamento da crítica antropológica brasileira é quem chama atenção e constata que esses julgamentos são excludentes, elitistas e etnocêntricos, posto que apresentam como opostos a arte “cultura”, considerada universal, e a arte popular, aquela feita pelo povo. Dessa forma, julga-se a obra fora do contexto que ela produz e no qual é produzida. As avaliações assim feitas são, por tanto, carregadas de ideologias e preconceitos (FROTA, 1974; PORTO ALEGRE, 1994).

Maria e Luíza sentem cotidianamente a desvalorização de seus trabalhos, que se expressa, para elas, sobretudo no preço pago por suas peças. Esse é apresentado pelas artesãs como uma das maiores dificuldades em se viver dessa arte. Embora reiterem que nunca lhes faltou o essencial, reconhecem que o valor pago por suas peças é bastante aquém daquilo que elas consideram ser justo. Maria afirma que:

Por que você vê, a gente faz um chapéu desse a 70 centavos. Não é tão fácil. Daqui que você ripe a palha, você tinja a palha, você vá fazer, você vá engomar, vá pelar, vá embanhar, vá tudo! O trabalho é grande e não é esses ganhos todos. Eu também não tenho do que me queixar tanto por que graças a Deus eu... tá bom pra mim. Mas pra você adquirir algo no artesanato hoje, hoje até que tá um pouco melhor, mas mesmo assim pra você adquirir você não pode trabalhar pouquinho, não. Por exemplo, se você começar a trabalhar às 7 horas da manhã e quando for 11 horas você para e só começar lá para as 2 horas, você não vai ter grande produção, não. Sua produção vai ser mínima e o ganho também, né?

Maria diz que muitas vezes as pessoas que se interessam em comprar não param para pensar em todo o processo de construção daquelas peças e aponta o comerciante, intermediário entre as artistas e os compradores, como uma figura dúbia:

Aí, quem compra, claro que ele não vai vender por 70 centavos, ele quer ganhar. Então, quem compra já vai ter o ganho dele. Aí, quem compra àquela pessoa também já vai passar pra outro ganhando, né isso? Que é fato, eles têm que ganhar. O comerciante vai viver do que? Do comércio. E ele tá certo, é o viver dele. Mas só que às vezes, chega uma pessoa que compra no comércio por um tanto bem maior e quando chega aqui fica achando caro. Por exemplo, eu vendi umas peças menores, de 20 centavos, já tem uns dois anos. A mulher comprou o cento por 20 reais. E vendeu a dúzia por 5 reais, 12 por 5 reais. Ai às vezes vem uma pessoa que compra lá assim e vem na rua do Horto pra comprar mais barato. Quando chega aqui, na época que vendia lá de 20, vendia aqui de 30 reais, porque não pode ter o mesmo preço do comércio, né? “Ave Maria, tá caro demais”. E comprando lá a quase 50 centavos e não acho que tá caro, né?

Refletindo sobre essa desvalorização de seus trabalhos, mãe e filha acreditam que alguns fatores contribuem para tal situação. Um deles seria a “falta de consciência” dos próprios artesãos da palha que, muitas vezes não a valorizam como deveriam. Luíza faz um paralelo entre as artes da madeira e da palha. Ela acredita que são trabalhos de certa forma semelhantes, ambos precisam de técnica apurada e habilidade com as mãos, entretanto, a arte da madeira se sobressai quanto ao valor que lhe atribuem. Em suas palavras:

A madeira, por exemplo, é valorizada. O artesanato de madeira, a cultura de madeira é valorizada. Quem compra valoriza e o artesão também valoriza. Eles não tem vontade de deixar de jeito nenhum, porque é um trabalho prazeroso e que também rende bem, é valorizado. Aqui na palha tem um porém. Vamos dizer, eu faço uma caixinha dessa que serve pra botar um panetone. Eu faço de palha, com o tamanho certo, faço bem ajeitadinho. Ninguém fez ainda, só eu faço. Depois que eu fizer uma, quem trabalha com isso aqui, rapidamente também faz uma. Não inventou, mas se eu inventar, todos que trabalham vão saber fazer também. Nessa caixinha dá pra eu ganhar bem, vou vender de 2 reais. Mas aí chega uma pessoa e faz, se eu estou vendendo de 2, ela vai vender de 1,50. Nem que faça mais peças, ganhando menos e, às vezes, se prejudicando. Aí uma coisa assim, a pessoa não enxerga que está desvalorizando a nossa própria

arte, né? No lugar de ajudar a si e a todo mundo, acaba é atrapalhando tudo. É difícil!

A percepção dessa desvalorização reflete nos planos para o futuro da família. Luíza tem uma filha chamada Cíntia, de 16 anos e, embora a tenha ensinado a arte da palha, não deseja que ela se dedique a esse ofício. Luíza almeja que sua filha estude e consiga um trabalho no qual o esforço seja melhor recompensado, ideia que afirma ser compartilhada por Cíntia. Seus sentimentos, entretanto, são por vezes ambivalentes em relação a isso:

Se ela quisesse viver da palha eu não ia impedir, mas eu diria a ela que ela também teria que se preparar pra o que Deus mandar. Você vai ter ocasião boa, mas também vai ter ocasião fraca. Ela está estudando, tá no segundo ano. E eu quero mesmo é que ela estude, se forme. E ela também quer, não quer viver disso daqui não. Ela até sabe, eu ensinei, de pequena ela já quis aprender, mas pra trabalhar diretamente com isso não. Aprender tudo bem, porque isso aqui não pode se acabar não, faz pena uma mãe saber de uma coisa e não passar para os filhos, né? É da nossa cultura e também você se diverte, tá ali em casa, pegue a palha e faça, é uma diversão. Mas podendo como ela pode, tem é que estudar.

As dificuldades se expressam ainda nos prejuízos à saúde. Como passam horas seguidas sentadas em uma mesma posição, sentem alguns incômodos, principalmente na coluna. Maria, em virtude do acúmulo de trabalho ao longo dos anos, desenvolveu um bico de papagaio que de tempos em tempos a obriga a recorrer a medicamentos. Luíza afirma que em breve também desenvolverá algo semelhante “Futuramente, sei que vou ter algum problema parecido, é muito tempo assim, sentada e meio dobrada, né?”. Apesar de todas esses problemas, os prazeres de viver por meio da arte da palha são louvados pelas artesãs. Mais uma vez, o domínio de seu próprio tempo e a satisfação de ver suas mãos criando algo que existia previamente em suas cabeças aparecem como gratas recompensas. Luíza nos relata:

É bom a gente ver uma coisa que foi a mão da gente que fez. Quando a gente vê uma peça feita, a gente mesmo gostou do estilo daquela peça e tudo. É bom, né? Eu gosto de artesanato, eu me sinto bem trabalhando. Até porque eu estou em casa. Na que hora que dá pra eu fazer, eu faço. Na hora que não dá, não faço. É diferente se eu fosse trabalhar em outro canto, porque eu teria que cumprir horário, certo? Horário de chegar, horário de sair. Para tudo eu ia ter que cumprir os

horários. E aqui não, eu estou fazendo na hora que dá certo. Vamos dizer que meu emprego seja de 7, hora de almoço, aí 5 horas eu estou saindo. Se tiver algo para eu resolver, já fica difícil para eu resolver, por que eu tenho que cumprir o horário do trabalho. Eu não posso dizer “eu vou sair, de noite eu completo o horário”, eu não posso dizer, né? Já aqui se eu não puder fazer, eu vou resolver alguma coisa mas à noite eu posso, o horário que eu perdi durante o dia, eu posso recuperar à noite.

A independência e a autonomia também são elencadas como pontos positivos do trabalho que realizam. Maria se orgulha por nunca ter recebido ordem de ninguém, de ser ela mesma a dona de seu trabalho. Afirma ainda que sempre dependeu apenas de sua própria disposição e que mesmo nos tempos mais difíceis, sempre havia alguém precisando de suas peças:

Eu acho que não me acostumava em outro trabalho não, só se fosse alguma coisa assim parecida, que eu pudesse trabalhar pra mim mesmo. Agora trabalhar para os outros, recebendo ordem dos outros, aí não. Eu tenho isso, tenho gosto em dizer que ninguém manda em mim, além de Deus, só o meu trabalho foi quem mandou, e aí fui eu que deixei, né? (risos). Tendo a disposição que Deus dá, nunca que faltou nada, sempre tem alguém precisando de um chapeuzinho feito de palha.

Para Maria, o trabalho com palha, além de garantir o sustento, faz bem para sua saúde mental. E aqui surge a questão da percepção da passagem do tempo:

Enquanto eu estou fazendo os trançados, não penso mais em nada. Minha cabeça se ocupa daquilo aqui e pronto. E é bom também porque o tempo passa sem a gente nem dar conta. Quando tem muita palha pra trançar, a gente se esquece no trabalho e o dia passa num instante. Agora vai passar um dia todinho sem fazer nada... É por isso que eu não paro, até o dia que Deus me der forças, eu vou fazendo, se puder, até o dia de morrer.

Luíza complementa:

É desse jeito mesmo, a gente começa cedinho e quando vai ver já passou da hora de cuidar no almoço. Passa tão rápido! Deve ser porque a gente se distrai, né? Acha bom aquilo ali que está fazendo e pronto, se esquece de fazer as outras coisas.

No momento em que conheci Maria e Luíza (e soube que eram mãe e filha) vislumbrei a possibilidade de desenvolver uma estratégia metodológica que há muito me parece bastante fértil, principalmente quando se estudam questões relativas ao tempo. Trata-se da comparação entre os discursos de duas diferentes gerações. Sennett, autor bastante caro para o nosso trabalho, desenvolve esse percurso em seu livro *A corrosão do Caráter*, onde analisa as transformações ocorridas ao longo das últimas décadas, sobretudo no âmbito das relações de trabalho, e suas consequências na constituição do caráter dos indivíduos. Para tanto, o autor acompanha alguns momentos da vida de indivíduos pertencentes a gerações distintas, inclusive pais e filhos.

Essa estratégia permitiu a Sennett (2004) discutir os imensos contrastes entre dois mundos de trabalho. Um de maior rigidez e estabilidade, em vias de total desaparecimento, e outro, que ganha mais espaço a cada dia, no qual imperam os valores da flexibilidade e do risco. Ele constata a dificuldade do sujeito contemporâneo em construir uma narrativa de vida coerente por meio de seu trabalho, condição diametralmente oposta à de uma geração que teve na atividade laboral uma parte fundamental para a construção de sua identidade.

A conversa com Maria e Luíza, entretanto, logo me mostrou que no contexto em que eu desenvolvia minha pesquisa, as diferenças entre aquelas duas gerações não são assim tão nítidas. Ao contrário, o que se verifica com clareza são as similaridades que as fazem parecer pertencentes a um só tempo. Pela natureza mesma da atividade que desenvolvem, mãe e filha apresentam concepções semelhantes sobre o trabalho, feito basicamente da mesma forma (as mudanças existem, principalmente com a feitura de novos tipos de peças, como bolsas e carteiras, mas não transformam o processo produtivo ou as técnicas utilizadas) desde quando Maria aprendeu os primeiros trançados até hoje. Maria comenta:

Os trançados que a gente faz são os mesminhos. Ela faz igual a mim, do mesmo jeito que ensinei a ela. O que vai mudando é que ela gosta de fazer umas coisas diferentes que eu nunca fiz. Faz capa de celular, até convite de casamento já fez, mas o trabalho com a palha é o mesmo, não dá pra mudar, né? Desde quando a palha chega aqui, pra pintar, engomar, tudo. Tudo a gente faz do mesmo jeito.

Sobre essa continuidade através do tempo Porto Alegre (1944) constata que, em certo sentido, nada mudou. Sobre essa permanência, a autora observa:

Do ponto de vista das relações internas ao trabalho artesanal, ou seja, do universo da oficina, dos processos de concepção e feitura dos objetos e da base técnica e material, tudo se passa quase como se ainda estivéssemos diante de ofícios do século XVIII (...). As condições de trabalho, o exercício da profissão, as histórias de vida, o próprio referencial semântico de vários depoimentos que obtive me levaram a estabelecer um paralelo entre o presente e o passado, no sentido de perceber um forte eixo de continuidade, embora com rupturas, através do tempo. Há uma sólida herança de trabalho, que se reproduz de geração a geração, pela transmissão de um longo aprendizado. (1994, p. 26).

Nesse sentido, tanto Maria quanto Luíza podem narrar suas vidas tendo no trabalho um elemento de continuidade e estabilidade. Ele as fornece a segurança de uma identificação forte e resistente, expressa nas falas da mãe: “Não me imagino fazendo outra coisa da vida”, “Eu me sinto bem trabalhando, isso aqui sempre foi minha vida” e da filha: “Eu mesma que quis aprender, desde criança, então pra mim é muito bom”; Apesar do sacrifício, eu nunca enjoei de fazer arte com a palha”, “Tudo que tenho, foi meu trabalho que me deu, inclusive essa casa”.

Assim, minha pretensão de seguir os passos de Sennett e mostrar as diferenças presentes entre duas gerações de artesãs, viu-se momentaneamente frustrada. Não havia, como já salientado, diferenças tão profundas quanto aquelas encontradas pelo autor. A frustração desvaneceu-se tão logo percebi que a análise das duas gerações permanecia possível. Apenas as conclusões seriam diferentes. E precisavam sê-las, já que se tratavam de contextos e atividades bastante diferenciados.

Foi isso que pretendi fazer ao longo desse tópico: demonstrar, entre outros aspectos, a relação de quase identidade entre os trabalhos e discursos de mãe e filha. Durante a tarde que passei ao lado de ambas, presenciei, por várias vezes, uma complementar a fala da outra. O mesmo acontecia com as peças que estavam construindo: repetidas vezes Maria esquecia de lado um chapéu inacabado ao passo que, prontamente, Luíza continuava o trabalho de onde sua mãe havia parado.

Antes de passarmos às considerações finais, devemos apontar a pluralidade de análises que o trabalho empírico nos possibilitou. Ao depararmos com nossos interlocutores, percebemos as possibilidades de aprofundar nossas reflexões, por meio das histórias de vida laborais, em variados aspectos de suas atividades.

Essa diversidade, tão característica da pesquisa qualitativa, nos fez lembrar que embora tenhamos um aspecto sobre o qual dedicamos nossa maior atenção (em nosso caso, o tempo presente no desenvolvimento das atividades

pesquisadas), ele será sempre um tema pontual, uma espécie de mote para o desenvolvimento de análises dinâmicas e complexas, como é a realidade social. Assim, salientamos que o estudo do tempo no trabalho artesanal é o fio que conduz a variadas reflexões, tais como o sentido do trabalho para aqueles que o desempenham, a relação tempo/trabalho, o lugar que o artesanato ocupa na nossa sociedade, entre tantas outras.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A vida é uns deveres que nós trouxemos para fazer em casa.

Quando se vê, já são 6 horas: há tempo...

Quando se vê, já é sexta feira...

Quando se vê, passaram 60 anos...

Agora, é tarde demais para ser reprovado...

E se me dessem - um dia - uma outra

oportunidade, eu nem olhava o relógio.

Seguia sempre, sempre em frente ...

E iria jogando pelo caminho a casca dourada e inútil das horas”.

(Mário Quintana)

Nesta seção, será nosso intuito apresentar algumas reflexões que ao longo da elaboração do trabalho foram surgindo e que se intensificaram, sobretudo, com a experiência de campo. Devemos deixar claro que não se trata de apresentar ideias encerradas e definitivas sobre nenhum dos temas aqui desenvolvidos.

Muitas pesquisas são capazes de apresentar tais conclusões, seus objetos e categorias as permitem ou mesmo as exigem. A nossa, entretanto, segue outra direção. Sentimo-nos mais confortáveis com a ideia de apontar indícios ou pistas. Isso porque acreditamos que os assuntos aqui discutidos, por sua constituição complexa e pulsante, não aceitam conclusões que os encerrem.

De tal forma que esse será mais um espaço de reflexão sobre o processo de construção do trabalho que aqui apresentamos do que uma tentativa de oferecer respostas definitivas. Ao invés disso, ensaiaremos respostas provisórias e locais, já que entendemos que elas só tem sentido para aquilo que aqui foi pesquisado e problematizado, ou seja, tais respostas só dizem respeito ao contexto específico de nossa pesquisa. Assim, não é nossa intenção alcançar ou promover generalizações, elas esbarram nos limites de nossa investigação. Fato que não impossibilita, certamente, o diálogo com conceitos e teorias mais amplos e generalistas.

Iniciamos as reflexões dessa seção com a constatação de que o convívio do tempo cronológico com o psicológico dá testemunho da grande complexidade que caracteriza as sociedades contemporâneas. Embora ambos participem ativamente da

construção dos códigos sociais que regem a maior parte da conduta dos indivíduos, devemos reconhecer que o tempo cronológico é vastamente predominante.

Esse considerável desequilíbrio entre ambos parece ser indício do desajuste de toda uma estrutura social, na qual se exerce uma forte pressão para que os indivíduos amputem sua força de criação ou a direcionem para um fim preestabelecido, configurando, nos dois casos, o exercício de uma enorme violência.

A dominância do tempo cronológico, no qual tem lugar a maioria das interações sociais e a organização das atividades produtivas, é notória. Ele se manifesta e contamina todas as esferas de nossas vidas, de modo que estamos sempre nos submetendo a suas exigentes imposições.

É igualmente verdadeiro que o tempo psicológico também se impõe. Naqueles momentos nos quais nossa existência verdadeiramente humana é convocada, quando nos deparamos com nosso potencial criativo, quando somos o homem-artista do qual nos fala Nietzsche (1998), vivenciamos, inevitavelmente, a dimensão psicológica do tempo. Embora atuante em nossas vidas, esse tempo esgueira-se como um clandestino que não tem permissão para circundar livremente. Assim, a experiência desse tempo está sempre a pedir autorização, ou mesmo desculpas, quando excede o espaço que lhe foi permitido.

Já o tempo cronológico passeia livremente em nossas vidas, como senhor absoluto, sendo compreensível, portanto, todas as reverências a ele prestadas. A vivência absoluta desse tempo abstrato, porém, se mostra desprovida de sentido e sua imposição faz de esferas como o trabalho (cuja essência ontológica fala de uma expressão máxima do sentido da vida humana) algo de esterilidade extrema.

Quando, entretanto, o tempo psicológico é levado em consideração, e isso não só na arte, mas em todos os âmbitos de nossas existências, há espaço para a criação de uma vida dotada de sentido, permeada por um tempo subjetivo, no qual há lugar para a ação humana dirigida a transformações qualitativas. É no tempo psicológico que entramos em contato com nossas angústias e com nossas potencialidades, uma vez mais, com nossa existência autêntica e humana. Pensamos, com Zarifian (2002), que esse tempo poderia ser o substrato para uma sociedade verdadeiramente democrática.

Não sustentamos a ilusão pueril, no entanto, de que essas duas faces do tempo, por mais opostas que nos pareçam, alternem-se em nossas vidas em momentos perfeitamente distinguíveis. Pelo contrário, percebemos em algumas situações a possibilidade de sobreposição de ambas. Há momentos nos quais mesmo nos

entregando à vivência de um tempo qualitativo, surgem, no meio dessa entrega, elementos característicos do tempo cronológico, sendo o contrário também possível.

Por tudo isso é tão tocante conhecer pessoas como Gilberto, Maria e Luíza. Sendo artistas do povo, pertencem a uma classe social que só pode contar com o seu próprio trabalho para garantir a sobrevivência. Assim, equilibram-se entre a necessidade de atentar para o tempo que rege as trocas econômicas (e a maior parte das esferas de produção em nossa sociedade) e o imperativo da criatividade em entregar-se a um tempo qualitativo, por definição imensurável.

Eles são exemplos de artistas, mestres e artesãos que tiram de sua inventividade o próprio sustento e o dos seus. Sustento não somente material, mas também subjetivo, psicológico. Eles se mantêm erguidos e firmes porque reconhecem as suas pegadas no mundo. Fazem o trabalho que dominam e veem sentido nesse fazer.

Nesse aspecto, o trabalho artesanal difere consideravelmente da configuração dominante na esfera laboral contemporânea. Sob o imperativo da flexibilidade, a capacidade permanente de correr riscos e de adaptar-se a laços frouxos e momentâneos são tidos como qualidades indispensáveis. Nesse contexto, conforme analisa Sennett (2012) as relações mais rápidas e pontuais são consideradas mais úteis.

Fica claro que a dimensão de tempo cronológico (aquele presente nas expressões “não tenho tempo a perder” ou do “tempo é dinheiro”) se mostra sobrepujante não só do ponto de vista dos processos internos ao trabalho, mas também coloniza o âmbito das relações sociais mais amplas. Nada mais previsível. Se o trabalho foi e permanece sendo promotor de coesão social, palco onde se constrói grande parte dos laços entre os sujeitos, qualquer alteração substancial em sua estrutura refletirá na configuração desses laços. Sobre isso Sennett afirma:

É a dimensão do tempo no novo capitalismo, e não a transmissão de dados high-tech, os mercados de ações globais ou o livre comércio, que mais diretamente afeta a vida emocional das pessoas fora do local de trabalho. (2012, p. 26).

De acordo o autor, nesse cenário, as atitudes que garantem a sobrevivência no trabalho são incompatíveis com os valores e ideais que a maioria das pessoas aprendeu a estimar de forma positiva, tais como a lealdade e o comprometimento. A contradição nasce do fato de que essas virtudes são construídas a longo prazo, é necessário um vasto tempo para que relações de confiança e compromisso mútuo sejam estabelecidas. Sennett levanta questionamentos importantes:

Como se podem buscar objetivos de longo prazo numa sociedade de curto prazo? Como se podem manter relações sociais duráveis? Como pode o ser humano desenvolver uma narrativa de identidade e história de vida numa sociedade composta de episódios e fragmentos? As condições da nova economia alimentam, ao contrário, a experiência com a deriva no tempo, de lugar em lugar, de emprego em emprego. (2012, p. 27).

O trabalho artesanal nos parece fazer um contraponto à exigência por resultados rápidos e a curto prazo. Duas importantes dimensões desse tipo de atividade solicitam uma vivência temporal distinta daquela que predomina em nossa sociedade, onde se desenvolve um novo espírito capitalista, marcado pelo risco, insegurança e flexibilidade (BOLTANSKI & CHIAPELLO, 2002).

A primeira das duas dimensões refere-se ao domínio técnico e ao aperfeiçoamento que os próprios artesãos se impõem. Para alcançar os níveis de excelência desejados, são necessários anos a fio de prática e treinamento. A segunda relaciona-se com o processo criativo. Como vimos, o ato de criação requer a possibilidade de entrega a um tempo livre de amarras, aquele no qual a expressão da subjetividade não só é permitida, mas também desejada.

A vivência desse tempo qualitativo transporta os artesãos/artistas, bem como todos aqueles que possam desfrutá-lo, para a esfera do possível (compreendido como o amplo espectro de possibilidades daquilo que, ainda não sendo, tudo pode vir a ser). Para Grimaldi (2000), o possível é o verdadeiro objeto da nossa necessidade. Figurando sempre no horizonte do real, ele deve ser a dimensão da qual o trabalho humano alimenta-se. Segundo a autor:

A realização do trabalho, a realização do seu fim, consiste com efeito, na passagem do possível ao real. No entanto, porque sempre são as determinações do real o que determinam nele a abertura do possível, toda nova realidade faz aparecer, ao cabo de novas perspectivas, o perfil de novos possíveis. Mas se o fim se converte em meio, se o real se obscurece detrás do possível, está claro então que o que necessitávamos não era a realidade que havíamos perseguido tão laboriosamente, mas sim essa outra vida que o possível parecia anunciar. (2000, p. 112).

Para Grimaldi (2000), a função do trabalho seria exteriorizar aquilo que estava totalmente interiorizado. Recordamo-nos aqui das palavras de Gilberto quando

revela que ao construir a imagem de São João ela já se encontra detalhada em sua mente e tudo o que ele tem a fazer é torná-la real no mundo exterior.

Nesse sentido, o São João e tudo aquilo que concebemos primeiramente em nosso pensamento pertencem a esfera do possível, que pode vir a ser real através do trabalho. Tão logo o possível decai, tornando-se real (FONSECA, 2005), novas possibilidades se abrem para o mundo, em um movimento contínuo e perpétuo de transformações.

Nesse sentido, o trabalho seria responsável por retirar o homem de dentro de si, lançando-o para o mundo. Clot (2007) contribui para essa discussão afirmando que o trabalho ocupa uma função psicológica específica e indispensável para a vida humana. O autor afirma que por meio dessa atividade o ser humano faz uma viagem para fora de si, abandonando, ainda que por breves momentos, suas “pre-ocupações” individuais para dedicar-se a “ocupações” sociais. Assim, de acordo com Clot, o trabalho exige “(...) a capacidade de realizar coisas úteis, de estabelecer e manter engajamentos, de prever com outros e para outros algo que não tem diretamente vínculo consigo” (2007, p. 73). Para Clot, um sujeito distanciado do trabalho dificilmente poderá ausentar-se do sentimento de perda da utilidade social que advém dele (LIMA, 2006).

O artesanato, sempre percebido como trabalho por aqueles com quem tivemos contato, assegura essa função psicológica da qual nos fala Clot (2007). Mesclando o caráter econômico com a realização pessoal, a atividade artesanal, no contexto em que pesquisamos, aparece como trabalho dotado de sentido. Em cada uma das peças fabricadas os artesãos/artistas reconhecem a marca de suas mãos, de sua técnica, de sua história e de sua subjetividade.

Ainda que marcado por dificuldades como a falta de reconhecimento, de apoio e de recursos financeiros, o artesanato é percebido como um indispensável referente de sentido na vida daqueles que entrevistamos. Para eles, o trabalho permanece como atividade central e, como tal, organiza as demais atividades em torno de si. Assim, o tempo vivenciado dentro dele, de natureza eminentemente qualitativa, deixa suas marcas em outras esferas da vida desses sujeitos.

Trabalho que transcorre em ritmo mais lento e orgânico, que permite a maturação de sentimentos e pensamentos (com todas as esperas e hiatos que esse amadurecer demanda), o fazer artesanal pode figurar como resistência aos imperativos do tempo ditado pelo capital, embora nem sempre o embate pareça possível.

O trabalho artesanal pode nos ensinar que nem tudo pode ou precisa ser para agora, que a consideração pelo passado e pela tradição são indispensáveis, mesmo para a construção do novo. Lenine (2005), expressa em música e poesia aquilo que os mestres artesão há muito parecem ter compreendido: “enquanto o tempo acelera e pede pressa, eu me recuso, faço hora, vou na valsa, a vida é tão rara”.

Essa dissertação se propôs a investigar fundamentalmente tempo e artesanato. Curioso é perceber agora que, mais do que categorias de análise, esse binômio esteve presente como experiência subjetiva ao longo de toda essa pesquisa.

Assim, durante o desenvolvimento desse texto, tive o prazer de muitas vezes identificar-me com os artesãos dos quais falava. Não pela técnica perfeita ou pelo admirável domínio que eles tem de sua arte, longe disso. Mas pela possibilidade de vivenciar um tempo qualitativo, que respeita o movimento criativo. Essa pesquisa foi feita aos poucos, e não raro, quando me deixava perder nas leituras e na escrita que a construíram, tive a alegria de descuidar-me do tempo cronológico.

Bem como o trabalho dos artistas/artesãos que, muitas vezes, desafia a lógica de tempo e de produção vigentes, penso que a atividade acadêmica deve se construir como uma alternativa de resistência à uma organização social que oprime e explora a maior parte das pessoas.

No caso específico da psicologia, pensar em formas de organização e interação sociais que permitam e incitem a emancipação dos sujeitos e a experiência de uma vida cheia de sentido é um compromisso que jamais deveria ser esquecido. Essa dissertação de mestrado (dentro de seus limites, que não são poucos) tenta seguir nessa direção. Refletir criticamente sobre as diversas formas de trabalho, atividade sem a qual a sociedade dificilmente manterá sua perenidade (CLOT, 2007), parece-nos sempre um exercício fundamental para a construção de modos de vida mais justos e saudáveis, nos quais a expressão das subjetividades e a experimentação das possibilidades não sejam rejeitadas como ameaças, mas sim desejados como sinal de pluralismo e fertilidade.

REFERÊNCIAS

ADORNO y HORKHEIMER, T. y M. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta, 1994.

AGAMBEN, G. *Infância e história: Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

AGOSTINHO, S. *Confesiones*. Barcelona: RBA Coleccionables, 2003.

AGUIAR, R. *Os filhos da flecha do tempo*. Brasília: Letraviva, 2000.

ALONSO, L. E. *La mirada cualitativa en sociología*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998.

ANTUNES, R. *Adeus ao Trabalho? Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho*. São Paulo: Cortez, 1998.

AQUINO, C. A. B. *A temporalidade como elemento chave no estudo das transformações no trabalho*. Atheneia Digital, 4, 151-159. Disponível em: <http://antalya.uab.es/atheneia/num4/braz.pdf>.

AQUINO, C. A. B. *Tiempo y Trabajo: un análisis de la temporalidad laboral en el sector de ocio – hostelería y turismo – y sus efectos en la composición de los cuadros temporales de los trabajadores*. 2003. 432p. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003.

AQUINO, C. A. B.; ARAÚJO, V. S. O tempo como elemento de análise das transformações sociais. In: Ewald, A.P.; Soares, J.C.; Severiano, M.F.V.; Aquino, C.A.B.. (Org.). *Tempo e subjetividades: perspectivas plurais*. Rio de Janeiro: 7letras: Pequenos Gestos, 2013.

ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

- BELTRAN, M. Cinco vías de acceso a la realidad social. In: GARCIA FERRANDO, M.; IBÁÑEZ, J.; ALVIRA, F. (orgs.). *El análisis de la realidad social: métodos y técnicas de investigación*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- BENJAMIM, W. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 4. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- BERGSON, H. *Introducción a la metafísica*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1979.
- BLASS, L. M. S. O ato de trabalhar e suas múltiplas faces. In: BLASS, L. M. S. (org.), *Ato de trabalhar: imagens e representações*. São Paulo: Annablume, 2006.
- BLASS, L. M. S. Trabalho e suas metamorfoses. In: DOWBOR, L. e outros (orgs), *Desafios da Globalização*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- BOLTANSKY, L. & CHIAPELLO, E. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002.
- BRASIL. Câmaras dos Deputados. *A legislação existente no brasil que dispõe sobre a profissão de artesão, e os projetos sobre a matéria apresentados ao congresso*. Consultoria Legislativa da Câmara dos Deputados, 2004. Disponível em: http://www2.camara.leg.br/documentos-e-pesquisa/publicacoes/estnottec/tema8/pdf/2004_10141.pdf
- BRASIL. Câmaras dos Deputados. *Projeto de Lei nº 4.544/12 – Estatuto do Artesão*. 2012. Disponível em: http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=F4D75252072FE6FB5D7242641326C45F.proposicoesWeb1?codteor=1031281&filename=PL+4544/2012
- CARVALHO, G. *Madeira matriz: cultura e memória*. São Paulo: Annablume, 1998.
- CASTRO, F. G. *Fracasso do projeto de ser: burnout, existência e paradoxos do trabalho*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.
- CHAUÍ, M. *Convite à filosofia*. 13. ed. São Paulo: Ed. Ática, 2005.

- CLOT, Y. *A Função Psicológica do Trabalho*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- COULON, A. *Etnometodologia*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1995.
- D'AMARAL, M. T. Sobre o tempo. In: DOCTORS, Márcio (org.). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- DERDYK, E. *Linha do Horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.
- DURKHEIM, E. *Da Divisão do Trabalho Social*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- ELIAS, N. *Sobre el tiempo*. Méxio, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- FIGUEIREDO, L. C. M. e SANTI, P. L. R.; *Psicologia, uma (nova) introdução: uma visão histórica da psicologia como ciência*. 2ª ed. São Paulo: EDUC, 2000.
- FONSECA, A. H. L. *Ensaio em Gestalt Terapia*. Maceió: Pedang, 2005.
- GRIMALDI, N. *El trabajo: comunión y excomunicación*. Navarra: Eunsa, 2000.
- GUESSER, A. H. A etnometodologia e a análise da conversação e da fala. In: *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC*. Vol. 1 nº 1 (1), agosto-dezembro, 2003.
- GUYAU, J. M. *A gênese da ideia de tempo e outros escritos*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GURVITCH, G. *La multiplicité des temps sociaux*. Paris: CDU, 1961.
- HUME, D. *Tratado de la naturaleza humana*. Barcelona: RBA Coleccionables, 2001.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

LEVINE, R. *Una geografía del tiempo: o cómo cada cultura percibe el tiempo de manera un poquito diferente*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2006.

LIMA, M. E. A. Resenha do livro A função psicológica do trabalho de Yves Clot. In: *Cadernos de Psicologia Social do Trabalho*. v. 9, n. 2, 2006.

NASCIMENTO, A. E. Exercício e formação no saber artístico. In: BLASS, L. M. S. (org.). *Ato de trabalhar: imagens e representações*. São Paulo: Annablume, 2006.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NUÑEZ, A. *Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós*, 2003. Artigo da internet. Disponível em: <http://www.artediez.es/exchange/kronos/tiempo.pdf>

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2001.

POHLMANN, A. R. *Pontos de passagem: o tempo no processo de criação*. 2005. 252f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2005

PORTO ALEGRE, S. *Mãos de mestre: itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltese, 1994.

PRONOVOST, G. *Sociologie du temps*. Bruxelles: De Boeck, 1996.

RAMOS, R. *Tiempo y sociedad*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1992.

RAY, C. *Tempo, espaço e filosofia*. Campinas: Papyrus, 1993.

REDES DE CRIAÇÃO. *Tempos da Criação*. Disponível em: <http://www.redesdecriacao.org.br/?verbete=79>

REDONDI, P. *Historias del tiempo*. Madrid: Gredos, 2010.

RODRIGUES, C. Indicadores de design para a sustentabilidade e suas relações com economia solidária: práticas do artesanato em Juazeiro do Norte/CE. In: *Anais do XI CONGRESSO LUSO AFRO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS*, 2011.

SEBRAE. *Programa Sebrae de Artesanato – Termo de Referência*. 2004. Disponível em:
[http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/BDS.nsf/83B80234261B3CD683257249004FEBEF/\\$File/NT00034A92.pdf](http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/BDS.nsf/83B80234261B3CD683257249004FEBEF/$File/NT00034A92.pdf)

SENNETT, R. *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

SENNETT, R. *A corrosão do Caráter*. São Paulo: Record, 2012.

SENNETT, R. *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. São Paulo: Record, 2013.

SUE, R. *Temps et ordre social*. Paris: PUF, 1995.

VIANA, M. dos S. Mito e linguagem: breve reflexão sobre o discurso. In: *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*. v. 31, n. 1, 2009.

ZARIFIAN, P. *O tempo do trabalho: o tempo-devir frente ao tempo espacializado*. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 14(2): 1-18, outubro de 2002.