

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA  
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIAIS  
MESTRADO

Emanuelle Kelly Ribeiro da Silva

**QUANDO A CULTURA ENTRA NA MODA:**

**A mercadologização do artesanato e suas repercussões no cotidiano de  
bordadeiras de Maranguape**

FORTALEZA  
2009

Emanuelle Kelly Ribeiro da Silva

**QUANDO A CULTURA ENTRA NA MODA:**

**A mercadologização do artesanato e suas repercussões no cotidiano de bordadeiras de Maranguape**

Dissertação de mestrado submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Sociologia.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lea Carvalho Rodrigues.

FORTALEZA  
2009

Emanuelle Kelly Ribeiro da Silva

**QUANDO A CULTURA ENTRA NA MODA:**

**A mercadologização do artesanato e suas repercussões no cotidiano de bordadeiras de Maranguape**

Dissertação de mestrado submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Sociologia. Área de concentração Sociologia.

Aprovada em 14 de dezembro de 2009 pela seguinte banca examinadora:

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lea Carvalho Rodrigues  
Universidade Federal do Ceará – UFC  
Presidente

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Alba Maria Pinho de Carvalho  
Universidade Federal do Ceará – UFC  
Membro

Prof. Dr. Gerson Augusto de oliveira Júnior  
Universidade Estadual do Ceará - UECE  
Membro

A Deus que sempre ilumina todo o meu  
caminho, Tu és meu refúgio e fortaleza, o meu  
Deus em quem confio.  
Salmos 91, v.02

## AGRADECIMENTOS

À Lea, cujo nome faz jus a sua pessoa que é simplesmente doce e suave. Sua amabilidade, delicadeza e compreensão me fizeram seguir em frente com confiança. Foste uma orientadora sem igual, não esquecerei jamais de seus ensinamentos, eles transcenderam a pesquisa e permanecerão vivos para sempre em minha memória e em meu coração.

Ao meu querido amigo, companheiro e conforto de todos os momentos: Jeff Veras, com quem compartilhei este mestrado desde quando ele ainda era um sonho. Obrigada por estar ao meu lado todos os dias e por fazer deles um *pantone* maravilhoso.

À minha querida amiga e auxiliadora de todos os projetos: Francisca Mendes, em quem me inspiro e que me fez enxergar a pesquisa de modo diferente, por toda a disposição e empenho que sempre teve em me ajudar.

À minha mãe (Raimunda Ribeiro) pela compreensão e carinho durante essa jornada.

À Neiva Ferreira que com sua sensibilidade fez despertar em mim um sentimento especial pelo artesanato e pelos artesãos.

À Artemísia Caldas que desde a graduação me encorajou a ir a diante nos estudos e na vida profissional.

A todos os colegas do curso de mestrado pelo entusiasmo que demonstraram em relação ao meu objeto e pelas observações que foram imprescindíveis para a realização desta pesquisa, bem como pelos momentos leves de descontração que tivemos nos intervalos das aulas.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC, pelo seu cuidado e atenção para com a nossa formação.

Ao programa de Pós-Graduação em Sociologia (UFC) por ter acreditado nesta pesquisa e à CAPES por ter financiado todo o período de minha formação neste curso.

A todas as artesãs com quem mantive contato durante esses dois anos de trabalho e estudo, por sempre me receberem em suas casas com todo carinho, pela disposição em responder aos meus questionamentos e falar de seu trabalho.

Enfim, agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta pesquisa.

## RESUMO

Busca compreender as relações que envolvem as interferências de programas de políticas públicas no artesanato por meio da atuação de *designers* de moda no processo produtivo das artesãs com a finalidade de ajustar o produto artesanal às necessidades do mercado por meio da observação de grupos de bordadeiras situados no município de Maranguape. Além de descrever as conseqüências que esta nova realidade confere ao cotidiano das artesãs, gerando muitas alterações em seu modo de vida e na forma como valorizam o produto de seu trabalho, o presente estudo também é perpassado pelos fatores socioculturais que influenciam na criação de demandas para os produtos artesanais na atualidade, como a necessidade de agregação de valor simbólico/comercial aos bens industrializados, a necessidade de distinção entre grupos sociais e a geração de renda para as pessoas que se encontram à margem do sistema industrial de produção.

PALAVRAS-CHAVE: Artesanato, *design* e modos de vida.

## **ABSTRACT**

This study wants to understand the relationships involving the interference of public policy programs in the handcraft by the role played by fashion designers in the production process of artisans in order to adjust the handcraft product to market needs by observing groups of embroiderers located in Maranguape. In addition to describing the consequences that this new reality gives the daily lives of artisans, creating many changes in their lifestyle and the way they value the product of their work, this study is also permeated by social and cultural factors that influencing the creation of demand for handcraft products at present time, the need for adding value commercial to industrial goods, the need to distinguish between social groups and income generation for people who are outside the system of industrial production.

**KEYWORDS:** Handcraft, design and lifestyles.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Desfile de peças bordadas pelos grupo ASMUI realizado no shopping Iguatemi em 2006.	14
Figura 2	Desfile de peças bordadas pelos grupo ASMUI realizado no shopping Iguatemi em 2006.	14
Figura 3	Catálogo de moda divulgando peça em renda de bilros.	34
Figura 4	Centro de mesa feito em Richelieu.	78
Figura 5	Traçado do desenho do bordado no papel vegetal	79
Figura 6	Perfuração do desenho do bordado no papel vegetal.	80
Figura 7	Decalque do desenho	80
Figura 8	Exemplos do tecido no bastidor.	82
Figura 9	Bordado vazado.	83
Figura 10	Execução dos vazados no bordado.	83
Figura 11:	Cristina Alves.	86
Figura 12	Maria Madalena e o filho	86
Figura 13	Modelos criados a partir do artesanato para o projeto da Marles	97
Figura 14	Bordadeiras produzindo mostruário de cama e mesa em um dos cursos de capacitação realizados em pelo Programa Irmãos do Ceará em Maranguape.	106
Figura 15	Detalhes da arquitetura utilizados no desenho do bordado.	110
Figura 16	<i>Designer</i> de moda ministrando curso de bordado à mão.	114
Figura 17	Catálogo desenvolvido para a divulgação dos artigos produzidos pelas artesãs das três associações de Maranguape.	117
Figura 18	Detalhe do interior do catálogo: a fotografia da peça, sua descrição e os dados das artesãs responsáveis pela confecção nos dois idiomas.	118
Figura 19	Réplica de uma típica “Casa das Bordadeiras” será uma das novas atrações do complexo.	151
Figura 20	Complexo Turístico Ypioca.	151

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	10
A permanente construção do objeto e as estratégias metodológicas	21
<b>1. Artesanato: bem cultural, bem de consumo, objeto de pesquisa</b>	28
1.1. Algumas observações sobre a mercantilização do artesanato	32
1.2. <i>Design</i> e artesanato	35
1.3. Transformações no mundo do trabalho e suas implicações sobre a produção do artesanato	38
<b>2. Desenhos da vida e do bordado em Maranguape</b>	42
2.1. Artesanato: contextualização histórica	42
2.1.1. Considerações acerca da produção e comercialização do artesanato no Ceará	45
2.1.2. O bordado em Maranguape	49
2.2. Entre linhas, bastidores e bonecas – Bordado: da brincadeira infantil à ocupação capaz de gerar renda	52
2.3. A primeira associação de bordadeiras de Maranguape: afluências para uma nova concepção de trabalho/vida	56
2.4. O grupo de bordadeiras de D. Maria Joaquina	71
2.5. O processo de trabalho e o cotidiano das artesãs	78
<b>3. A participação do SEBRAE – quando o artesanato entra em contato com o <i>design</i></b>	95
3.1. A aplicação das novas metodologias: a atualização dos produtos e a utilização de informações sobre a cultura local no objeto	108
3.1.1. O “envolvimento” do <i>designer</i> de moda	114
3.2. A conclusão das intervenções do SEBRAE e suas conseqüências para as associações	117
<b>4. A situação atual do modo de vida das artesãs</b>	129
4.1. Relatos de uma experiência de vida e trabalho	129
<b>Conclusões</b>	154
<b>Referências</b>	160
<b>Anexos</b>	165

## Introdução

Este trabalho busca perceber em que medida as transformações que estão ocorrendo no processo de criação e produção do artesanato, a partir das ações dos chamados “programas de revitalização”, refletem a organização industrial moderna e quais as conseqüências disso na ressignificação do trabalho cotidiano de artesãs do bordado do município de Maranguape, situado a 30 quilômetros de Fortaleza.

Para tanto, este esforço compreensivo está pautado no estudo e interpretação das formas de produção do bordado nos períodos anteriores e posteriores à implantação de políticas intervencionistas na atividade, que serão relatadas de forma detalhada no decorrer desta dissertação. Toma-se como parâmetro os fluxos e as trocas de saberes entre artesãs e *designers*, uma vez que estes compreendem um papel importantíssimo para as transformações no modo de viver e produzir das artesãs.

Na busca por encontrar respostas aos questionamentos sobre as transformações causadas no trabalho realizado por estas artesãs, pude perceber que era a partir das inovações promovidas pelos movimentos denominados de políticas públicas de “revitalização” que se dava o processo de desenvolvimento do artesanato, por meio da inserção de métodos e técnicas alheios à produção tradicional<sup>1</sup>; como, por exemplo, a contratação de *designers* de moda (estilistas) para a elaboração dos desenhos, bem como combinações de cores e estampas das peças a serem confeccionadas pelas artesãs.

Os motivos que me levaram à formulação do projeto de pesquisa que orientou a elaboração desta dissertação datam de Maio de 2005, quando tive a oportunidade de trabalhar junto a um grupo de bordadeiras no município de Pacatuba, a 30 quilômetros de Fortaleza. Nesse período eu cursava o sexto semestre do curso de Estilismo e Moda na Universidade Federal do Ceará e jamais havia imaginado que um dia fosse trabalhar com moda em um lugar que não fosse no mínimo urbano e cosmopolita. Coloco desta forma porque a moda e seu sistema, juntos, compõem um fenômeno inerente à sociedade industrial moderna e possuem como sede para seus espetáculos – desfiles, eventos, lojas, agências de publicidade etc.– os grandes centros urbanoeconômicos.

---

<sup>1</sup> O sentido de tradição aplicado ao trabalho artesanal condiz com a utilização da metodologia de trabalho transmitida ao longo das gerações, possuindo como características a constância nas formas, desenhos e metodologia de confecção, conforme coloca Porto Alegre (1994). Este assunto será melhor explorado adiante, quando nos detivermos à análise do campo empírico selecionado para a execução desta pesquisa.

Entretanto, o fato de prestar serviços na área de moda, fora da capital, não era novidade para mim, uma vez que no Ceará há alguns municípios situados na região metropolitana de Fortaleza que funcionam como pólos industriais onde predomina a indústria têxtil; e esta, por sua vez, absorve grande parte dos profissionais de moda recém formados na capital. Mas o que realmente me chamou a atenção foi que, diante daquela nova empreitada, meu trabalho estava, curiosamente, se deslocando das relações que envolvem o mercado da moda, a publicidade, as empresas e a formação dos profissionais de *design*, para se inserir em um novo contexto. Tratava-se de uma realidade bem diferente para mim, na qual eu iria passar grande parte do tempo junto a senhoras donas de casa com idades entre 30 e 60 anos, das quais poucas sabiam ler e cujos únicos referenciais de moda que possuíam eram os modelos das roupas usadas nas novelas pelas atrizes da televisão.

Meu trabalho fazia parte de um projeto idealizado pela prefeitura de Pacatuba a fim de implementar a produção do artesanato na região, de modo que os artesãos pudessem desenvolver peças competitivas para o mercado e, assim, garantir seu sustento e o de sua família. Minha “missão” seria auxiliar uma estilista, que já era bastante conhecida na área denominada de “*design* de artesanato”, na formação de grupos produtivos. Estes seriam organizados por diferentes tipologias artesanais em cada distrito do município e, por meio de cursos, teriam sua produção otimizada técnica e esteticamente.

Após um ano e meio de trabalho em Pacatuba, eu já conhecia e vinha acompanhando outros projetos iguais a este, realizados em outras regiões do Estado, e que também recebiam apoio de órgãos do governo e/ou de instituições privadas com a mesma finalidade: a de “revitalizar” a atividade artesanal local. E, nesse ínterim, me deparei com os grupos de bordadeiras do município de Maranguape.

Em 2006, quando eu ainda estava coletando dados para a monografia de conclusão do curso de Estilismo e Moda da Universidade Federal do Ceará, que tinha como temática central: o artesanato e suas relações com a moda no Ceará, resolvi acompanhar minha supervisora a uma visita à Associação dos Moradores Unidos de Itapebussu<sup>2</sup>, local onde ela também prestava serviços de *design*. Era uma manhã de Setembro e, nesta ocasião, as artesãs estavam em plena atividade desenvolvendo produtos que iriam ser lançados na semana de moda do shopping Iguatemi em Fortaleza. Este evento, denominado de *Estilo Iguatemi*, ocorre anualmente e reúne lojistas na apresentação

---

<sup>2</sup> Associação situada no distrito de Itapebussu, situado a 15km do centro de Maranguape e reconhecido internacionalmente pela produção de bordados.

de suas coleções de fim de ano. Ele não é voltado para o artesanato, pelo contrário, faz parte do calendário de eventos de moda que acontecem regularmente na capital cearense. Nesse dia, o estilista Maurício Marques acompanhava atentamente o trabalho das artesãs e me lembro de ter ficado encantada e ao mesmo tempo – na época não sabia direito porque – “chocada” com o nível de organização e engajamento das mulheres na atividade.

Pelo espaço reduzido, a quantidade de pessoas e o volume de material que se espalhava por todos os ambientes da casa que funcionava como centro de produção, mais o nervosismo do estilista, eu me sentia, por vezes, numa confecção<sup>3</sup>. No entanto, duas coisas distinguiam aquela cena das que eu havia presenciado em minhas passagens anteriores por fábricas de confecção em Fortaleza. A primeira era a paisagem, pois estávamos numa pequena casa antiga de cor azul que ficava num monte alto de onde era possível avistar todas as colinas e serras do distrito de Itapebussu. A segunda era a calma das artesãs durante a realização do seu trabalho. Estas riam e conversavam enquanto o estilista responsável pela coleção de roupas roía as unhas ao ver que restava apenas uma semana para o desfile em que as peças seriam exibidas.

Naquele recinto havia poucas mulheres que se debruçavam sobre as máquinas de costura, segurando os panos presos em bastidores e produzindo o *Richelieu*, o tipo de bordado mais comum em Maranguape. Enquanto três artesãs se detinham nesta atividade, outra marcava o desenho no papel vegetal com alfinetes e ainda havia mais uma senhora que fazia o acabamento do bordado com uma tesoura afiada. Entre elas estava o estilista que havia criado a coleção ali trabalhada, seu auxiliar, minha supervisora e eu; ao todo éramos quatro estilistas entre as artesãs.

Uma semana depois de ter conhecido este grupo de bordadeiras em Maranguape, fui ao desfile para o qual elas produziram as tais peças, no shopping Iguatemi. Este shopping é um dos mais tradicionais de Fortaleza, sendo dirigido ao público oriundo das classes mais abastadas da cidade. Entre as *grifes* que desfilariam seus artigos de vestuário no evento para o qual as artesãs trabalhavam, estavam marcas nacionais como Zoomp e Ellus e internacionais como M.Officer e Lacoste.

A coleção de roupas trabalhada no bordado *Richelieu*, criada pelo estilista cearense descendente de alemães, Maurício Marques, e desenvolvida pelas bordadeiras de Maranguape, iria fazer a abertura do evento e era aguardada com expectativa pelo público

---

<sup>3</sup> A confecção é uma indústria de trabalho intensivo que envolve atividades com tecnologias relativamente simples e de baixo custo inicial e que tem o indivíduo (geralmente mulher) trabalhando na máquina de costura como unidade básica de produção (MOREIRA, 1997, p.115).

formado por quase duas mil pessoas que lotavam a arena do desfile. O fato desta coleção ser apresentada justamente na abertura do evento fazia parte de uma estratégia do Serviço Brasileiro de Apoio à Micro e Pequena Empresa (SEBRAE) para divulgar os “frutos” do trabalho que vinha sendo realizado junto aos grupos de artesãs em Maranguape naquele período por meio do Programa de Artesanato “Irmãos do Ceará”<sup>4</sup>. No *hall* que dava acesso às salas de desfile também havia um *stand* com muitas roupas bordadas pelas artesãs de Maranguape e algumas destas se encontravam no local com a finalidade de divulgar e comercializar os artigos.

O desfile começou às 20:30 horas e, finalmente, deu início ao evento com toda a sofisticação que cultivara desde sua inauguração, há 10 anos. A maioria das modelos era formada por mulheres morenas que traziam as roupas sobre os corpos da forma convencional, como se observa na maioria dos desfiles de moda, sem fazer uso de qualquer tipo de performance. Entretanto, as sensações provocadas pelo tipo de produção do desfile contribuíam para que ele não fosse visto como outro qualquer; as cores terrosas da iluminação que se espalhava pela sala por meio dos canhões de luz e a música que soava algo de regional e de interiorano, deixando transparecer entre as batidas *mixadas* eletronicamente, os sons dos pífanos, do triângulo, da sanfona e dos tambores, elementos característicos da música que comumente se associa ao Nordeste.

Quanto à indumentária das modelos, havia algo de místico, pois a criatividade do estilista irradiava de cada detalhe, desde os brincos feitos com coco seco até os *paetês* que cobriam os bordados de brilho, sob as luzes em tons amarronzados. As roupas eram bastante volumosas na parte inferior e ajustada na região superior por *corcelets*; estes bem amarrados nos corpos que surgiam e sumiam sucessivamente da passarela. Nas cores foram privilegiados os beges, marrons e ocres que apareciam em materiais como o algodão e o couro, utilizados nas peças. Podemos perceber um pouco dessas sensações nas imagens abaixo, retiradas de matérias de jornais publicadas após o evento.

---

<sup>4</sup> Este programa foi criado pelo SEBRAE em 2003 com o objetivo de “impulsionar” a produção artesanal no interior do estado do Ceará.



Figuras 1 e 2: Desfile de peças bordadas pelos grupo ASMUI realizado no shopping Iguatemi em 2006.

Luzes, sons, cores, brilhos, materiais, movimento. Tudo contribuía para que não fugisse à percepção das pessoas que se tratava de algo além de um simples desfile, mas que fazia parte de uma proposta de aliar o rural ao urbano, o novo ao velho, o simples ao arrojado, enfim, o tradicional ao moderno. E tal proposição foi arrematada no final do espetáculo, quando o estilista surgiu acompanhado das artesãs (entre 25 a 30 mulheres) que apareciam na passarela acenando para o público que as aplaudia e no telão, onde, naquele momento, eram exibidas imagens do labor diário de cada uma.

Este evento realizado em Setembro de 2006, rendeu muitos comentários na mídia cearense e nacional. As matérias de jornais e as notícias veiculadas em *sites* da internet eram anunciadas com manchetes do tipo: “Desfile mostra a cara do artesanato brasileiro”, “Maurício Marques leva bordado cearense para passarela do Estilo Iguatemi”<sup>5</sup>.

Depois de passar por essas experiências, comecei a me indagar se era possível ainda pensar em demarcações de fronteiras entre rural e urbano, bem como entre tradição e modernidade. Seria possível pensar nesses cruzamentos de forma relativista? Se sim, porque eles estavam ocorrendo? Porque esses investimentos na promoção do artesanato e que papel desempenha a moda nisso tudo?

Assim, a partir desses questionamentos sobre as transformações causadas no processo produtivo dos artesãos, em razão das inovações promovidas por esses

---

<sup>5</sup> Textos retirados dos jornais Diário do Nordeste e O Povo em suas versões *on line* (www.diariodonordeste.com.br e www.joralopovo.com.br) acessados em 30 de outubro de 2008.

movimentos denominados de políticas públicas de “revitalização”, passei a buscar compreender as novas relações de trabalho que vinham se configurando na produção artesanal e suas conseqüências para os grupos de artesãos. Tal empreendimento tomou fôlego e, como mencionado no início deste capítulo, os estudos voltados para esta temática renderam alguns artigos e posteriormente contribuíram para o delineamento do objeto central da monografia realizada para a conclusão do curso de graduação em Estilismo e Moda pela Universidade Federal do Ceará, no final de 2006.

Mas como a construção do objeto é algo que se dá pouco a pouco, com retoques sucessivos (BOURDIEU, 1989, p. 27), tais estudos efetuados ao longo da trajetória acima descrita apenas constituíram a base preliminar para o aprofundamento das interrogações que me levaram a trilhar outros rumos em direção à compreensão dos elementos que norteiam esta temática: artesanato e moda.

Desta forma, o objetivo desta dissertação, incentivada pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC e apoiada pela CAPES, não poderia ser outro senão tentar perceber os mecanismos que ajudam a compor o esquema da implementação do artesanato, por meio de políticas públicas, como forma de garantir a produção sustentável e a geração de renda no interior do Estado do Ceará. Em outras palavras, a pretensão é colocar em cheque a mobilização de tais intervenções que, na maioria das vezes, agem sob a argumentação “salvacionista”, colocando o artesanato no patamar das coisas ameaçadas pelo avanço da modernidade e que, por isto mesmo, necessitam ser “cuidadas”, “preservadas”, “resgatadas”. O intuito é, ainda, dispensar uma atenção mais acurada a questões “estruturais”, ou seja, a fatores imanentes à modernidade e que possuem estreita relação com as referidas políticas intervencionistas como: cultura, mercado e produção. Tal abordagem se deve ao fato de que a atenção dada aos bens ditos culturais, na contemporaneidade, está imbuída de um valor economicista cada vez mais aliado às transformações do capitalismo.

Assim, busco perceber os reflexos do sistema industrial de produção no modo de fazer artesanato, uma vez que este é um dos fatores determinantes para a proliferação de políticas públicas voltadas para a expansão da produção artesanal. Como conseqüência desta abordagem preliminar, não pude deixar de explorar os fatores socioculturais que influenciam na criação da demanda por produtos artesanais na atualidade, o que chama a atenção para uma discussão sobre a valorização dos mesmos como representação cultural local.

Para tanto, este esforço compreensivo foi empreendido tendo como suporte empírico as transformações ocorridas no processo de criação e produção do artesanato em alguns grupos de artesãs que produzem bordado no município de Maranguape. Entre os grupos de artesãs que pude acompanhar durante a aplicação dos programas voltados para a implementação do artesanato, os do município de Maranguape mostraram-se como os mais oportunos para a realização da pesquisa empírica, ainda no início de minhas investigações. Durante as observações, pude perceber que neste município a implementação do trabalho artesanal, especialmente no tocante à confecção do bordado, vinha ocorrendo há mais tempo e, dessa forma, as transformações no processo produtivo e no *habitus*<sup>6</sup> das artesãs podiam ser intensamente percebidas e, portanto, passíveis de serem apresentadas com maior clareza.

A visita que fiz à comunidade de bordadeiras de Itapebussu, distrito do município de Maranguape, foi determinante na escolha deste local para o desenvolvimento da pesquisa de campo. Como relatei anteriormente, o engajamento das artesãs na atividade de bordar, mais a forma de organização do seu trabalho e a sua participação em eventos de grande porte realizados na capital do estado, me chamaram a atenção para pensar sobre as conseqüências e os limites da aplicação das políticas de intervenção na produção artesanal.

Dessa forma, o intuito inicial era pautar este estudo na observação de uma associação específica que se encontra na sede do município e que inaugurou as mudanças no setor artesanal do bordado em Maranguape: a Associação Maranguapense dos Artesãos – AMA. Entretanto, no decorrer das investigações me deparei com algumas situações que se mostraram relevantes para a realização dos objetivos pretendidos, como o desmembramento da AMA que deu origem a outra associação: a APAM (Associação

---

<sup>6</sup> O conceito de *hábitus* parte da junção de duas categorias: o *ethos* que diz respeito ao conjunto de valores e pensamentos que orientam as coisas da ordem da subjetividade humana desenvolvida por Aristóteles, mais a *hexis* que envolve as disposições físicas e corporais dos indivíduos; seu comportamento. *Hábitus* é, portanto uma noção antiga utilizada ao longo da história por diversos autores, no entanto, foi Pierre Bourdieu, na década de 1960, quem o conceitualizou com maior precisão na tentativa de forjar uma teoria que permitisse desconstruir a oposição latente nas diversas tradições do pensamento entre o objetivismo e o subjetivismo. Dessa forma, conforme Bourdieu (1989), adotamos aqui o conceito de *hábitus*, considerando que o mesmo consiste em um sistema de disposições duráveis e intransponíveis que integra as experiências passadas de um indivíduo e o leva a perceber, a julgar e a agir em sintonia com a ordem social onde ele está inserido. Segundo Bourdieu (1989), a sintonia entre as ações de um indivíduo e o seu contexto social resulta de um processo de vida comunitária, onde cada indivíduo interioriza normas, usos e costumes preestabelecidos e vigentes na sociedade. Dessa forma, o conceito de *hábitus* apresenta-se como uma noção mediadora que ajuda a romper com o entendimento dominante no senso comum que separa indivíduo e sociedade como se fossem duas entidades distintas. No entanto, a noção de *hábitus* não é um convite ao contentamento com certo tipo de determinismo social, ela simplesmente busca colocar em evidencia a teia de interdependências mútuas que rege as relações indivíduo/sociedade.

Produtiva Artesanal de Maranguape) e a fundação da ASMUI (Associação dos Moradores Unidos de Itapebussu).

Assim, procurei estruturar a discussão por etapas/passagens que correspondessem aos diferentes momentos por que passaram as artesãs dessas três associações durante o processo de adequação de sua atividade às exigências do mercado, a fim de apreender e expor de forma sistemática as transformações ocorridas nos modos de fazer artesanato dessas bordadeiras.

No entanto, a restrição da observação aos trabalhos cotidianos das artesãs associadas aos grupos mencionados não dava conta do que era vivenciado por essas mulheres, em seu cotidiano e vida familiar, antes da institucionalização do trabalho com a implantação das associações e a incorporação das novas metodologias com os projetos de programas de desenvolvimento incentivados pelos governos local e estadual.

Esta lacuna foi preenchida quando me deparei com um grupo de bordadeiras que nunca participou de processo associativo e que tampouco recebeu apoios e financiamentos do governo por meio de programas ou políticas públicas.

O modo de vida das mulheres que pertencem a este último grupo mencionado, situado a nove quilômetros da sede do município de Maranguape, no distrito de Tabatinga, apresenta muitas semelhanças com o que as bordadeiras vinculadas à AMA, à APAM e à ASMUI, relataram terem vivenciado antes de se associarem. Dessa forma, por possibilitar um parâmetro comparativo, ele foi incorporado à pesquisa. Este quarto grupo, que não atua como associação, existe há quase 30 anos e ocupa 42 bordadeiras sob a liderança de Dona Maria Joaquina. A observação da realidade cotidiana de algumas artesãs que trabalham agregadas a este último grupo ajudou no esclarecimento de questões referentes aos modos de vida e trabalho que se encontram fora dos ditames e práticas defendidas pelos programas e políticas voltadas para o desenvolvimento do artesanato.

Desse modo, a partir da observação do processo produtivo das artesãs dos referidos grupos, busco identificar as ações dos programas de implementação do bordado, dentre elas a presença de *designers* de moda, com a finalidade de “ajustar” o produto artesanal às necessidades capitalistas de consumo. Procuro, ainda, interpretar as conseqüências que esta nova realidade confere ao trabalho cotidiano das artesãs.

Neste sentido, o trabalho está estruturado de maneira a dar conta das transformações vivenciadas no cotidiano das artesãs agregadas às três referidas associações, tendo como parâmetro comparativo o grupo de Dona Maria Joaquina, que

nunca participou de iniciativas institucionais voltadas para a racionalização e gerenciamento do trabalho. A discussão dessa problemática se estende por quatro capítulos que estruturam o corpo do texto, numa seqüência que busca oferecer ao leitor, inicialmente, um subsídio teórico que abrange as relações estabelecidas pelo objeto de estudo com o ambiente macro do campo social, seguido de uma imersão mais intensa no ambiente empírico da pesquisa. Entretanto, antes das discussões sobre a temática, e ainda no capítulo introdutório, é traçado um esboço metodológico que busca informar ao leitor sobre as estratégias encontradas para a viabilização da pesquisa, tanto documental como empírica, bem como os percalços enfrentados durante a trajetória investigativa.

O primeiro capítulo é distribuído em três tópicos e tem por objetivo interpretar o papel do artesanato no contexto da sociedade moderna, por meio do debate erigido por estudiosos das ciências sociais sobre as representações do artesanato na sociedade contemporânea, buscando, ainda, refletir sobre suas características estéticas e simbólicas e como elas definem seu potencial econômico. Seguindo o curso dessa discussão, no primeiro tópico são traçadas algumas observações sobre a mercantilização e o consumo do artesanato e as formas encontradas pelo mercado para promovê-lo como artigo de luxo e, portanto, elemento de distinção social. No segundo tópico, é feita uma síntese sobre os modos de adequação mercadológica do artesanato e a utilização das ferramentas do *design* para isto. Como o *design* é um recurso originado das necessidades do sistema industrializado de produção de bens, e hoje aparece como recurso aplicável à produção de artesanato, a discussão sobre as transformações no mundo do trabalho é contemplada no terceiro tópico deste capítulo e se mostra imprescindível para a interpretação das transformações pelas quais vem passando não só o produto artesanal, mas também a vida dos seus produtores.

Tal abordagem guia a discussão para a apresentação do artesanato como fator histórico no segundo capítulo, onde se buscou contemplar os processos de sua produção material e conceitual. Esta parte também envolve importantes dados econômicos e geográficos sobre a produção artesanal no contexto brasileiro e cearense. Após esta explanação, já no segundo tópico deste capítulo, mergulha-se efetivamente no campo empírico da pesquisa, onde são trazidas à tona observações acerca do modo de vida e trabalho das artesãs. No terceiro tópico são apresentadas as primeiras iniciativas para a formação da primeira associação de Maranguape (AMA) bem como as características e conseqüências deste novo modelo de organização do trabalho para a vida das artesãs. Em

relação às conseqüências das novas relações de trabalho nesta associação, a tônica se centra no estabelecimento de uma ordem negociada entre artesãs e entidades privadas ou governamentais, verificando as relações de troca, reciprocidade e solidariedade, bem como as de compadrio e clientelismo que envolviam as interações entre as próprias artesãs e destas com as instituições que fomentavam as políticas de implementação em sua atividade. Nesta parte são abordadas, ainda, as dificuldades de adaptação que as artesãs enfrentaram frente às novas metodologias de trabalho implantadas na associação e os sucessivos cismas na AMA que deram origem à APAM – Associação Participativa dos Artesãos de Maranguape e, mais tarde, à ASMUI – Associação dos Trabalhadores Unidos de Itapebussu.

Em contraposição a essas transformações no modo de vida e trabalho das artesãs participantes das associações, dedico o quarto tópico do capítulo dois à apresentação do grupo de bordadeiras de Dona Maria Joaquina. Com isto, procuro trazer uma demonstração do que ocorre na organização do trabalho em um grupo informal, ou seja, um grupo de bordadeiras em que todo o processo de trabalho e escoamento (comercialização) da produção estão centralizados em uma pessoa. Este momento do texto é dedicado também à observação dos processos de aprendizado do ofício entre as bordadeiras que pertencem tanto às associações como ao grupo informal de Dona Maria Joaquina. Depois de demonstrar a realidade do processo de trabalho na associação, bem como aquela que é vivenciada no grupo informal, o quinto tópico deste capítulo é dedicado à descrição das etapas da produção do bordado, que é comum a todos os grupos, sejam eles informais ou associações, e à organização da vida cotidiana das artesãs que, na maioria dos casos, é dividida entre a confecção do bordado e os afazeres de dona de casa, mãe e esposa.

No capítulo três, tem-se a oportunidade de acompanhar as transformações ocorridas no processo de produção do bordado na AMA, ASMUI e APAM após a chegada do SEBRAE, por meio do “Programa SEBRAE de artesanato: Irmãos do Ceará” que trouxe consigo os recursos e as ferramentas do *design* para serem incorporadas à atividade. Busca-se compreender como tais princípios passam a interferir nos modos de trabalho e, principalmente, de concepção/criação do artesanato entre as artesãs da AMA, ASMUI e APAM. Desse modo, são feitas considerações sobre a aplicação das novas metodologias de produção e suas implicações no relacionamento entre as artesãs e os *designers* envolvidos no processo. Nesse ínterim, são evocadas algumas considerações sobre cultura e identidade na tentativa de compreender o papel desempenhado pelo artesanato no contexto dessas

discussões, uma vez que ele quase sempre aparece como bem pertencente ao repertório da cultura material de um povo. Busca-se tecer, com isto, uma abordagem mais reflexiva sobre os discursos erigidos em relação ao artesanato produzido no Ceará, levando-se em conta as suas representações econômicas e simbólicas na atualidade.

Esses capítulos demonstram aspectos decisivos da caminhada das artesãs em direção à racionalização de seu trabalho. De acordo com os dados colhidos durante a pesquisa, pode-se acompanhar a trajetória das artesãs durante a implementação e a consolidação do processo associativo, as modificações em seus modos de vida e trabalho e os percalços enfrentados pelas mesmas.

Passada essa etapa da pesquisa, o quarto e último capítulo do trabalho traz considerações sobre a forma como as artesãs percebem essa experiência hoje. Busco, principalmente por meio de depoimentos das bordadeiras e da observação de seu cotidiano, compreender quais foram as implicações dessas experiências em seu modo de vida atual e na maneira como elas percebem e organizam seu trabalho.

## A permanente construção do objeto e as estratégias metodológicas

Durante a graduação no curso de Estilismo e Moda da Universidade Federal do Ceará, tive a oportunidade de participar como estagiária de projetos ligados à implementação do artesanato realizados em alguns municípios do interior do estado do Ceará. Essa experiência profissional me levou a muitos questionamentos sobre a relação que as artesãs mantinham com o artesanato e as novas configurações que esta relação ganhava à medida que novas técnicas e processos eram incorporados ao seu trabalho.

Tais inquietações me motivaram a empreender um olhar mais crítico em relação ao modo de trabalho das artesãs e sua modificação por meio da inserção das ferramentas do *design* no mesmo. Embora o aparato teórico de que eu dispunha nessa época ainda fosse preliminar para a elaboração de uma abordagem mais densa sobre os intercâmbios culturais e simbólicos a partir do contato entre *designers* e artesãos, durante a realização dos projetos de desenvolvimento que acompanhei, pude percebê-las e, com isso, buscar aprofundar meu repertório teórico para melhor interpretá-las na dissertação de mestrado em sociologia. Um dos fatores que considero de fundamental importância para o tipo de direcionamento que dei a essas problematizações, no início de minhas inquietações, bem como a escolha pelo mestrado, foi minha iniciação nas teorias da disciplina Antropologia Cultural<sup>7</sup>, ainda no primeiro semestre do curso de Estilismo e Moda da UFC.

Desse modo, à medida que o objeto de estudo se tornava claro e a experiência profissional facilitava meu acesso ao campo empírico, optei por buscar compreender as ações dos programas de implementação do artesanato e suas interferências no processo produtivo das artesãs que participavam de três grupos específicos, situados na sede do município de Maranguape: a AMA, a ASMUI e a APAM. Como coloquei no início desta dissertação, a escolha destes grupos situados no município de Maranguape, como *locus* para a realização desta pesquisa deve-se ao fato de que neles, em relação a outros grupos que pude conhecer durante a aplicação dos “programas de “desenvolvimento”<sup>8</sup> realizados pela Central de Artesanato do Ceará (CEART) e pelo SEBRAE em alguns municípios do interior do estado, a implementação do trabalho artesanal vinha ocorrendo há mais tempo

---

<sup>7</sup> Esta disciplina compõe a grade curricular obrigatória do curso de Estilismo e Moda, sendo vista no primeiro semestre do curso.

<sup>8</sup> “Programas de desenvolvimento” é a denominação utilizada pelo SEBRAE e pela CEART para suas políticas de intervenção no trabalho artesanal.

e, dessa forma, as transformações no modo de vida das artesãs podiam ser intensamente percebidas e apresentadas com maior clareza.

Como a intenção central da pesquisa era perceber o sistema de trocas simbólicas estabelecido com a implantação de novas metodologias de trabalho nos grupos e a participação do *designer* de moda nas atividades, procurei desenvolver uma abordagem etnográfica do modo de vida e trabalho das artesãs. Para Geertz (1989), praticar a etnografia não é somente selecionar informantes, estabelecer relações ou levantar genealogias, mas sim entender como o outro interpreta os códigos constitutivos da rede social à qual se encontra inserido. Mas, segundo o mesmo autor, é preciso preocupar-se não apenas em cumprir o “censo doméstico”<sup>9</sup> da pesquisa, mas em desenvolver uma espécie de “senso etnográfico”<sup>10</sup>, centrando-se no esforço intelectual de buscar interpretar todos os sinais de um dado evento. Sobre isto Geertz (1989) afirma que,

Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 1989, p. 07).

O autor aponta para a necessidade da preocupação em considerar a etnografia para além das “regras de seu método”, dos usos (e desusos) das suas técnicas e processos determinados. Sua inquietação reside na importância de perceber a cultura como um contexto, algo dentro do qual seu sistema entrelaçado de signos pode ser descrito com densidade.

Neste sentido, pautei a presente pesquisa no método interpretativo da cultura, utilizando o recurso da descrição densa proposto pelo antropólogo Clifford Geertz (1989), percebendo que a descrição etnográfica depende das qualidades de observação, da sensibilidade ao outro e, sobretudo, da “imaginação” essencialmente contestável do etnógrafo.

---

<sup>9</sup> Geertz (1989) define como “censo doméstico” as técnicas e procedimentos etnográficos que compreendem: estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, gravar entrevistas, levantar genealogias, mapear campos e fazer do diário de campo, o “fiel companheiro de todas as horas”.

<sup>10</sup> O termo faz referência aqui à importância atribuída ao pesquisador social em dotar seu trabalho de sensibilidade.

Nessa perspectiva, procurei interpretar os fenômenos e não apenas registrá-los. Busquei considerar a percepção das próprias artesãs a respeito dos antigos e dos novos contextos de trabalho. Desse modo, seus depoimentos aparecem como peças de fundamental importância para que possamos compreender a repercussão das transformações advindas da implantação de novas técnicas e ferramentas de produção em seu trabalho.

Outro fator determinante na percepção de sinais que transcendem as falas e os gestos, foi a realização de entrevistas nas próprias casas das artesãs. Adentrar em seus lares e conhecer um fragmento de seu cotidiano durante a realização das entrevistas fez com que eu abrisse os olhos para fatores que não esperava encontrar, como o estabelecimento de hierarquias na organização dos lugares na família e a demarcação de fronteiras sexuais na divisão dos trabalhos domésticos. Tais elementos me levaram a reflexões que vão se desenrolando ao longo da pesquisa e remodelando minhas questões iniciais.

Assim, à medida que fui conhecendo as artesãs e suas histórias de vida, novas perspectivas se abriam para pensar o objeto de estudo; este foi constantemente recortado, transpassado e remodelado em razão das surpresas que advinham das imersões no campo.

Quando resolvi desenvolver pesquisa com os referidos grupos de Maranguape, eu não possuía contato com nenhuma das artesãs, apenas sabia da existência dos grupos e um pouco sobre sua história. Dessa forma, tive que criar estratégias de aproximação para tentar estabelecer os primeiros contatos com elas.

Como eu pretendia direcionar esta pesquisa a partir das atividades de um grupo específico: a AMA, pelo fato de esta ter sido a primeira associação de Maranguape e sua história estar intrinsecamente ligada à criação das outras associações, ASMUI e APAM, procurei inicialmente contatar a presidente desta associação. A partir de conversas com a presidente da AMA pude localizar as demais associações e, principalmente, algumas bordadeiras que pertenciam às mesmas e estas foram me indicando as outras artesãs com quem eu podia “conversar”. Por meio dessa rede de contatos, pude conhecer artesãs que pertenciam ou que tinham pertencido às três associações e que residiam em diferentes distritos de Maranguape, como Jubaia, Tabatinga e Itapebussu.

Encontrar as residências das artesãs e me aproximar delas foram tarefas que me custaram muitas viagens de ônibus, algumas horas de caminhada e algumas centenas de reais em encomendas. Ao visitar as bordadeiras pela primeira vez, eu sempre procurava fazer algum tipo de encomenda, pagando antecipadamente para ter motivos de retornar em

breve e também garantir a receptividade das mesmas. Não quero dizer com isso que as artesãs manifestassem atitudes interessadas desta ordem; pelo contrário, todas com as quais mantive contato durante a pesquisa sempre foram muito receptivas e demonstraram muito interesse em falar de seu trabalho. O fato de lançar mão deste tipo de estratégia me causava maior conforto como pesquisadora, pois ao fazer encomendas eu deixava margem não só para visitá-las em breve, mas para iniciar uma nova conversa e, assim, preencher lacunas que possivelmente teriam ficado ou procurar respostas para questões que surgiam durante a análise dos primeiros depoimentos.

Em alguns casos, quando o motivo de minhas indagações era relacionado às associações, as artesãs procuravam desconversar ou falar com bastante cuidado sobre as “incoerências administrativas” e as causas de sua desistência dos grupos. Já em outros casos, pude observar exatamente o contrário desse tipo de atitude, como na conversa “informal” que tive com a bordadeira Marlene.

Na primeira vez em que fui visitar Marlene e disse que estava fazendo uma pesquisa ela não me convidou para entrar e nem perguntou do que se tratava. Falou comigo do portão de sua casa e disse que estava muito ocupada no momento, fazendo o almoço. Meu relógio marcava 13:30 horas e eu havia caminhado por quase 30 minutos em busca de sua casa. Insisti e perguntei, dali mesmo, se ela já havia participado de alguma das associações de bordadeiras que existiam em Maranguape. Isso foi o suficiente para a mulher sair de detrás do muro e passar quase 20 minutos relatando o que ela denominava de “absurdos” cometidos pelas presidentes, tanto da AMA como da APAM, pois ela pertencera às duas associações. Ao terminar a conversa, Marlene me indicou mais duas artesãs com quem também poderia conversar.

Devido a situações como esta, a constante reconstrução necessária ao objeto da presente pesquisa extrapolou os limites da intencionalidade da investigação. Os caminhos previamente traçados, a estruturação de roteiros de entrevistas e a antecipação de locais de observação foram sendo modificados pelo caráter imprevisível que a pesquisa social adquire.

Uma dessas imprevisibilidades, que ajudaram a enriquecer o trabalho que eu vinha realizando desde o início das atividades como “pesquisadora”, foi o conhecimento de um grupo de bordadeiras mais antigo que a AMA e igualmente conhecido pelas autoridades do governo local como também pelas bordadeiras da região. Trata-se do grupo de Dona Maria Joaquina que conheci por meio de uma matéria no jornal. Este grupo me

chamou a atenção por não possuir vínculos institucionais e por reproduzir uma lógica de trabalho diferente daquela praticada pelas bordadeiras filiadas à AMA, à ASMUI e à APAM. No entanto, como já foi exposto anteriormente, o modo de vida das mulheres que pertencem a este grupo apresentava muitas semelhanças com o que as bordadeiras vinculadas à AMA, à APAM e à ASMUI, vivenciavam antes de se associarem e, por isso, ele foi incorporado à pesquisa por possibilitar um parâmetro comparativo. A observação da realidade cotidiana de algumas artesãs que trabalham agregadas a este grupo auxiliou no esclarecimento de questões referentes aos modos de vida e trabalho que se encontram fora dos ditames e práticas defendidas pelos programas e políticas voltadas para o desenvolvimento do artesanato e que eram aplicadas nas associações.

Como a abordagem do campo empírico foi ampliada com a inserção do grupo de Dona Maria Joaquina, tive que retomar à pesquisa empírica com novo fôlego. Agora contemplando também as artesãs que nunca haviam participado de políticas voltadas para o “aperfeiçoamento técnico” de sua atividade.

Comecei as entrevistas com as bordadeiras deste grupo por sua líder, a Dona Maria Joaquina. A matéria de jornal, por meio da qual fiquei sabendo da existência de seu grupo, trazia também o número de telefone para quem tivesse interesse em realizar alguma encomenda. Com isso, não pensei duas vezes antes de ligar para a artesã e agendar uma entrevista. Feito isto, dirigi-me para o distrito de Tabatinga, onde se situava a casa de Dona Maria Joaquina e depois de tê-la entrevistado fui encaminhada a duas outras artesãs que participavam de seu grupo.

Desta vez não pude lançar mão da tática anterior, pois estas artesãs não produziam nada além do que fosse encomendado por Dona Maria Joaquina. Todo o tempo de produção das bordadeiras era dedicado às encomendas que chegavam à artesã que liderava o grupo. Desse modo, não me restava alternativa senão chegar às portas das casas dessas artesãs e pedir para conversar em nome da líder do grupo. Sempre me identificava explicando que estava realizando entrevistas com as artesãs que trabalhavam com Dona Maria Joaquina e isso, acredito, gerava confiança nas mulheres para abrir sua casa a alguém que nunca tinham visto antes.

Diante dos novos achados, a estrutura do texto passou por seguidas reformulações de forma a permitir que as novas “chaves” interpretativas fossem contempladas.

Além dos depoimentos das artesãs sobre seu trabalho, também foram determinantes as entrevistas realizadas com a *designer* de moda que acompanhou as atividades para a realização do programa de desenvolvimento do SEBRAE durante o ano de 2003 nas associações por meio do projeto Irmãos do Ceará, bem como os depoimentos de alguns funcionários da prefeitura de Maranguape que acompanharam o processo de implementação das associações no município.

Já os depoimentos de técnicos do SEBRAE e de outros *designers* de moda, bem como as discussões teóricas que são contempladas no corpo do texto, são resultado de uma vasta pesquisa documental que incluiu publicações do SEBRAE relacionadas ao “Programa SEBRAE de artesanato”<sup>11</sup> e suas ações em grupos de artesãos em diversas regiões do Brasil; além de teses, dissertações e uma considerável bibliografia relacionada ao tema de interesse, assim como artigos publicados em jornais, revistas ou *sites* da internet direcionados à produção material e simbólica do artesanato no Brasil e no Ceará.

Além disso, freqüentei eventos como feiras de artesanato, exposições e desfiles de estilistas cearenses que utilizam o artesanato como instrumento de agregação de valor para os seus produtos. Esses eventos também se mostraram como ambientes propícios à coleta informal de informações e depoimentos, realização de fotografias e vídeos, bem como a observação de comportamentos e práticas adotadas tanto pelos artesãos como pelos visitantes que freqüentavam tais eventos, o que também ficou registrado em meu caderno de campo. Neste, trago os registros de minhas impressões, *insights* e o contato das artesãs e instituições que visitei durante a pesquisa de campo. Também há descrições de paisagens que apreciei durante as viagens de ônibus até os distritos ainda desconhecidos de Maranguape. A descrição dessas paisagens é algo interessante, pois ao passo que elas revelavam a forte demarcação de fronteiras entre a cidade e o campo, os cruzamentos e os pontos em comum entre esses dois territórios também eram desvelados. Aliás, durante toda a pesquisa meus sentidos parecem ter se sensibilizado de forma especial para perceber tais relações.

Com relação às pessoas que entrevistei ou conversei informalmente à procura de dados, tem-se um total de 29 informantes – entre *designers*, artesãs e funcionários da prefeitura de Maranguape ou de instituições como o SEBRAE e a CEART. Sendo 22 bordadeiras, quatro funcionários do SEBRAE e dentre eles dois *designers*, mais dois funcionários da CEART e um da prefeitura de Maranguape. Entretanto, nem todos estão

---

<sup>11</sup> Referências : SEBRAE (1998, 2003, 2007, 2008), Barroso (2002), Galvão (2006), Santos e Aragão (2006).

mencionados no texto, mas aqueles cujos depoimentos compõem a dissertação têm suas identidades resguardadas. Tomei esta iniciativa pelo fato de que alguns dos sujeitos envolvidos colocam sua vida profissional em situação delicada ao fazerem revelações que comprometem as instituições para as quais trabalham e também porque algumas artesãs me pediram para que não revelasse suas identidades durante as entrevistas. Já no caso das associações, não vi empecilho em manter suas identificações originais por se tratarem de instituições cuja realidade é conhecida de todos e também por isto facilitar o manuseio e a recuperação dos dados e documentos coletados durante a pesquisa.

Em cada etapa do estudo, busquei privilegiar todos os recursos que viessem a ser úteis para subsidiá-las e, portanto, segui na pesquisa pretendendo desenvolver uma metodologia que não temesse a utilização de fontes diversas. Numa perspectiva pluralista, de justaposição de fontes variadas de informação, busquei aspectos que pudessem promover uma reflexão sobre as transformações culturais ocorridas no cotidiano das artesãs a partir das reconfigurações promovidas em seu trabalho pelas políticas voltadas a sua expansão.

Enfim, sabendo que a etnografia é um processo guiado pelo grau de imersão do pesquisador no campo e que a utilização de procedimentos técnicos não segue padrões rígidos ou pré-determinados, já que estes são, muitas vezes, criados no ato da pesquisa, procurei me debruçar sobre toda informação relevante para o enriquecimento do trabalho a fim de perceber a produção artesanal não só como uma atividade dessas artesãs, mas como uma forma definida de expressar suas vidas.

## **1. Artesanato: bem cultural, bem de consumo, objeto de pesquisa**

A complexidade que envolve os estudos sobre o artesanato decorre do fato de que este, na qualidade de elemento componente do patrimônio cultural, incorpora-se ao conjunto de monumentos, documentos e objetos que constituem a memória coletiva de um povo e, portanto, deve ser considerado do ponto de vista social e cultural. Por outro lado, o artesanato também possui características que atendem aos interesses da sociedade de consumo, como o valor estético e o simbólico; dessa forma, seu potencial econômico é crucial para o acirramento das discussões.

Catherine Fleury (2002) coloca que o trabalho feito com os artesãos por meio de políticas públicas pode constituir uma forma de impulsionar a atividade destes, que antes jaziam às margens de uma “dispersão”, motivando-os a produzir, “revalorizar” sua arte e a considerar sua participação a nível cultural. Porém, em outro momento de seu texto, a mesma autora afirma que as ações promovidas por órgãos que tratam da problemática socioeconômica e da especulação sobre o futuro do artesanato, podem acarretar outro problema; “o cultivo do artesanato”. O cultivo do artesanato, conforme explica Lauer (1947, p. 82), consiste na articulação de meios para o desenvolvimento do mesmo como bem econômico e de exportação. Portanto, se por um lado tais políticas de “desenvolvimento” promovem a valorização do artesanato como crítica à produção serializada dos objetos e impulsionam sua produção por meio da aplicação de novas técnicas de trabalho, por outro as mesmas terminam por “amoldá-lo” ao sistema mercadológico vigente, provocando, com isso, a alteração de suas características simbólicas.

Desse modo, mesmo sob imprecisões teóricas a respeito de sua aplicabilidade como meio de promover o “desenvolvimento” do artesanato, podemos perceber que essas políticas públicas de intervenção na produção artesanal vêm sendo fortemente disseminadas na contemporaneidade. Segundo uma pesquisa feita pelo SEBRAE com 210 cooperativas e associações de artesãos espalhadas pelo país, foi estimado que este setor movimenta recursos correspondentes à metade do faturamento dos supermercados e se aproxima da indústria automobilística<sup>12</sup>. Já os dados apresentados pelo Programa do Artesanato Brasileiro – PAB (2002 apud SANTOS;ARAGÃO, 2006)), do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, MDIC – informam que o segmento

---

<sup>12</sup> Dados retirados do *site* do SEBRAE [www.SEBRAE.com.br](http://www.SEBRAE.com.br), consultado em 13 de Setembro de 2008.

artesanal brasileiro envolve 8,5 milhões de pessoas em suas cadeias produtivas<sup>13</sup>, movimentando cerca de 28 bilhões de reais por ano. Complementando esses dados sobre a participação do artesanato na economia atual, de acordo com a Comissão Mundial de Cultura e desenvolvimento da UNESCO, estima-se que o artesanato represente cerca de um quarto das microempresas do mundo em desenvolvimento (SANTOS;ARAGÃO, 2006).

De acordo com Freitas (2006, p. 18), “o aumento da receptividade dos produtos artesanais pelo mercado vem intensificando sua produção e este é um ponto que tem merecido atenção no tocante ao planejamento, organização e condições de trabalho”. No entanto, a autora constata que, no que diz respeito ao planejamento de programas que tem como finalidade a adequação do artesanato às exigências do mercado, há, muitas vezes, certa precariedade nos diagnósticos apresentados sobre as comunidades produtoras e, conseqüentemente, um mal desenvolvimento das atividades ligadas ao *design* e às intervenções no modo de produzir dos artesãos. Freitas (2006) coloca, ainda, que se consideramos como peculiaridade principal da produção artesanal a sua capacidade de oferecer ao mercado um produto feito à mão, a atenção dos programas e políticas intervencionistas deveria estar voltada não só para o produto, mas também para o produtor, ou seja, o artesão. Assim, é preciso levar em consideração seu modo de vida, seus valores e seus anseios para que os métodos de implementação da produção sejam adequados às suas particularidades e exigências em relação ao trabalho.

Conforme os estudos já realizados em torno desta temática, podemos perceber que grande parte das políticas voltadas para a implementação do artesanato segue o modelo aplicado pelo SEBRAE (FREITAS, 2006; LIMA, 2006; GALVÃO, 2006) que consiste na inserção de novos métodos de trabalho no processo produtivo dos artesãos, tendo como objetivo sua adequação ao mercado. Tal intenção está transcrita abaixo, na citação, bem como algumas das medidas adotadas,

Este é um dos objetivos do Programa de Artesanato: *Irmãos do Ceará*<sup>14</sup>, desenvolvido pelo SEBRAE/Ce. Implantado em todas as regiões do Estado, o programa realiza capacitações nas áreas de associativismo,

---

<sup>13</sup> Cadeias produtivas referem-se ao número de etapas pelas quais passam e vão sendo transformados e transferidos os diversos insumos, em ciclos de produção, distribuição e comercialização de bens e serviços. Implicam em divisão do trabalho, segundo à qual cada agente ou conjunto de agentes realiza etapas distintas dentro do processo produtivo (SEBRAE, 2008).

<sup>14</sup> Este programa foi criado pelo SEBRAE no ano de 2003 pelos motivos mencionados na citação.

noções de gerenciamento básico, novas tecnologias e tem como meta, revitalizar o artesanato local, dando novo impulso a ele, através do investimento e organização dos grupos assistidos, melhoria de qualidade do produto e adequação mercadológica (GALVÃO, 2006, p.11).

Nesta citação percebemos que o discurso de “revitalização” – que corresponde, para as entidades que dele fazem uso, à oportunidade de obter “melhores condições de trabalho e renda” para os artesãos, bem como a “revalorização” e a “preservação” do seu ofício – é mantido como forma de justificar a forte intervenção institucional nos métodos tradicionais de produção do artesanato. Dessa forma, se por um lado a implementação da produção artesanal é pautada nos discursos de “revitalização”, “promoção” e “preservação” do artesanato, por outro ela também enfatiza seu potencial mercadológico que é inseparável de profundas transformações nos métodos tradicionais de produção e no cotidiano dos artesãos.

De acordo com Freitas (2006), o desafio está em conciliar as necessidades do consumidor atual em termos de qualidade, custos, acesso etc., com os aspectos que mais caracterizam a produção artesanal, sem que ocorra a perda dos valores culturais envolvidos em sua produção. Neste sentido, em face das contrariedades discursivas que envolvem as intervenções na produção artesanal, Diva Mercedes, coordenadora do Programa de Artesanato do SEBRAE/CE durante os anos de 2001 a 2006, afirma:

O que diferencia a aceitação do trabalho de um artesão dos demais, é o apelo comercial voltado para a cultura local; logo, [continua] é necessário manter a diversidade no artesanato de maneira que se resguarde as suas características como bem cultural (GALVÃO, 2006, p. 22).

Podemos perceber, a partir da fala de Diva Mercedes que a questão de como incentivar a produção do artesanato ao mesmo tempo, preservando os saberes e os métodos tradicionais próprios dos artesãos, é central entre as entidades responsáveis pelas políticas de desenvolvimento.

Freitas (2006) considera que a produção artesanal contemporânea já se apresenta, em muitos casos, sob formas jurídicas, principalmente como cooperativas, no mesmo plano que micro e pequenas empresas e com necessidades semelhantes: adequação do produto final às tendências de mercado e a novas funcionalidades, adaptação do processo produtivo, equipamentos e tecnologias de produção e utilização de novas

matérias-primas. Segundo a mesma autora, apesar de envolver um sistema produtivo de baixa complexidade, o artesanato é um setor que abrange todo o processo de desenvolvimento de produto, se comparado ao setor industrial. No entanto, os aspectos produtivos do artesanato devem ser considerados com cautela.

Com a inevitável ampliação das intervenções no setor artesanal por meio de políticas públicas diversas, o artesanato vem passando por avaliações e reestruturações no tocante ao processo produtivo, ao produto e ao mercado. De acordo com Safar (2002), esta movimentação gera a necessidade de revisão nos processos de trabalho, de aquisição de conhecimentos e incorporação de novas práticas às quais o artesão não precisava estar atento anteriormente. Conforme salienta Freitas (2006), apesar de o artesão possuir extrema intimidade com todo o processo de produção, este foi elaborado para a confecção de um volume reduzido de peças, aspecto inerente ao segmento; assim, a adoção de novas estratégias logísticas surge como uma necessidade, sendo imprescindível para atender às oportunidades oferecidas pela abertura de mercado. Entretanto é necessário que se faça uma discussão não apenas sobre os aspectos que envolvem a produção do artesanato, mas também sobre seu percurso depois da peça pronta. É preciso buscar nos fatores que envolvem a mercantilização do artesanato os papéis e os significados que ele vai agregando ao longo de sua vida social (APPADURAI, 2008). E é justamente sobre essa questão que nos debruçaremos no tópico seguinte.

## 1.1. Algumas observações sobre a mercantilização do artesanato

É bastante sugestiva a afirmação de Kopytoff (in APPADURAI, 2008, p. 89), de que a produção de mercadorias é também um processo cognitivo e cultural, uma vez que elas não são apenas produzidas materialmente como coisas, mas são, também, sinalizadas culturalmente como um tipo determinado de coisas. E, partindo dessa perspectiva, encontramos na concepção que se tem hoje do artesanato, e seu papel social, o exemplo mais profícuo da referência a esta característica da mercadoria como é colocado por Kopytoff. O artesanato faz parte exatamente do rol de mercadorias que têm como característica privilegiada serem menos objetos utilizáveis do que bens estéticos e simbólicos.

No caso do bordado, tipologia de artesanato que é central neste estudo, essa significação ultrapassa ainda mais o caráter utilitário, haja vista as pessoas apreciadoras de tais produtos se referirem aos seus enxovais ou conjuntos de copa não pelo nome de cada peça que o compõe (lençol, toalha, colcha etc.), mas pela denominação do bordado que as enfeita. O que se pode perceber em advertências do tipo: “olhe menino, não vá sujar o meu bordado com esse leite!”.

De acordo com Kopytoff (in APPADURAI, 2008), as mercadorias são um fenômeno cultural universal, sua existência é concomitante à existência de transações que envolvem a troca de coisas (objetos e serviços) e, sendo o intercâmbio um aspecto universal da vida social humana, as mercadorias configuram um de seus aspectos centrais. Para este autor, mais significativo do que a adoção ou troca de objetos é a maneira pela qual eles são redefinidos e colocados em uso. E, “considerando que a mercadoria é algo que tem valor de uso e que pode ser trocado por uma contrapartida dentro de um contexto imediato” (Idem, p. 89), tem-se que a capacidade de uma coisa ser vendida ou trocada já é um indicador indiscutível de seu *status* de mercadoria. Da mesma forma, a dificuldade de algo ser vendido ou trocado pode revelar um *status* especial do mesmo, ou seja, lhe confere uma aura superior e o isola daquilo que é comum. É por isso que o fator preço é determinante para a afirmação da singularidade das peças de artesanato, quanto mais elevado seu valor de troca, menos intercambiável ele se torna, sendo colocado, assim, numa posição superior à dos outros tipos de mercadoria.

Nesse sentido, o artesanato, neste contexto de diferenciação, atua de formas distintas, por meio das significações que lhes são conferidas. Por trazer em sua formação valores psicossociais e estéticos, ele possui singular importância entre os consumidores, no entanto, a sua utilização para fins de classificação social dificulta o seu acesso pela maior parte das pessoas. Dessa forma, a inserção do artesanato na esfera das relações de consumo vai além da simples depreciação dos produtos feitos em série na sociedade capitalista. Como afirma Canclini (1983), ela atende a desejos e valores na sociedade, daí a sua produção ser orientada para as camadas mais elevadas ou para países do exterior, por exemplo. O artesanato supre uma lacuna deixada pela produção industrial que é a lacuna da identificação e da individualização simbólica dos objetos, é nesse sentido que Barroso (2002, p. 10) afirma que “quem compra artesanato, está comprando também um pouco de história. Nem que seja a sua própria história de viagens e descobertas”.

Segundo Canclini (1983), o artesanato conserva uma relação mais complexa em termos de sua origem e do seu destino, por ser um fenômeno econômico e estético, sendo não capitalista devido à sua confecção manual e seus desenhos, mas se inserindo no capitalismo como mercadoria. Também é preciso colocar que esta particularidade que envolve a mercantilização do artesanato também está relacionada à valorização da cultura como elemento de afirmação identitária de lugares, estados e nações na atualidade, que tem sido um forte recurso discursivo com o objetivo de incrementar práticas economicistas.

Partindo dessas considerações, tem-se, ainda, que a mídia representa um papel decisivo no que se refere à mercantilização do artesanato e o seu direcionamento para as classes mais abastadas, uma vez que ela comunica e, ao mesmo tempo, estabelece o elo de desejo entre os produtos e os consumidores. A imagem publicitária, de acordo com Goffman (1991), tem a capacidade de influenciar porque os personagens das campanhas publicitárias se colocam em posições [poses] e se apresentam em situações relativas àquelas que vivenciamos ou que almejamos vivenciar na realidade. Desse modo, a fotografia publicitária ou de moda consegue se mostrar empática ao observador, provocando-lhe não somente o desejo pelo produto exibido, mas também pela situação que é apresentada pelo cenário e disposição do modelo/manequim, como podemos observar na imagem abaixo,



A modelo expressa uma gama de valores de nossa sociedade, desde o ar descontraído em dia de sol num dos pontos de turismo e lazer de Fortaleza, a “Ponte dos Ingleses” na praia de Iracema, até o biótipo esguio e longelíneo, enfatizado como expressão de beleza e objeto de desejo pela indústria da moda. Nesta imagem tudo parece perfeito: o dia de sol, a beleza e a alegria da moça e, ainda, o seu ar refinado.

Figura 3: catálogo de moda divulgando peça em renda de bilros.

Fonte: catálogo de moda da marca cearense: “arroz de festa”.

Para Goffman (1991), diante de fotografias publicitárias o observador se identifica com a imagem que vê e a deseja para si; e apesar de sentir-se impulsionado à adquirir o produto que lhe é oferecido por meio da imagem, o que o sujeito deseja na realidade é estar na posição do outro, na situação encenada pelo modelo.

Na foto acima, o que a modelo expressa está relacionado a um dia de puro lazer e descanso e a camiseta toda confeccionada em renda de bilros com que ela aparece vestida também é usada para legitimar a situação de conforto em que demonstra viver; com isso, a imagem também reafirma o papel do artesanato na indústria do consumo como um bem diferenciado daqueles produzidos e consumidos em massa e, conseqüentemente, destinado a poucos.

Diante dessas observações, pode-se deduzir que é na esfera do desejo quase inacessível que as mercadorias são transformadas em bens de luxo. Sua objetividade está no seu sentido e não na sua funcionalidade. No caso do artesanato, nos contextos em que sua produção é vinculada ao *design*, essa característica de mercadoria singular, um bem de luxo, está atrelada não só ao seu valor estético, mas principalmente porque seu valor é amparado pelo apelo cultural.

Nesse sentido, podemos entrar em outro ponto que compõe esta abordagem; a criação de demandas de mercado por meio do apelo cultural das mercadorias. Sobre isso,

Canclini (1989) coloca que o artesanato se mostra na atualidade como uma necessidade do capitalismo. Por este necessitar de um apelo que seja mais veemente para suas mercadorias, o artesanato funciona como meio eficaz de chamar a atenção dos consumidores pelo valor que agrega aos objetos; o valor simbólico ou cultural. Em consequência, o artesanato passa a estar cada vez mais em contato com o *design* e suas técnicas de planejamento e desenvolvimento de produtos, restando saber de que forma tais técnicas são adaptadas à realidade dos artesãos. É o que veremos no tópico a seguir.

## **1.2. *Design* e artesanato**

A partir da década de 1990, a indústria brasileira vem procurando ampliar seus caminhos por meio de estratégias que aliam governo e entidades privadas com o intuito de incrementar o comércio exterior. Para tanto, o incentivo à produção de artigos manufaturados, cujo valor agregado é bastante superior ao de muitos artigos produzidos industrialmente, se torna alvo de fortes investimentos. Conforme Caldas (2003), a ênfase dada a este tipo de produção responde ao interesse de se criar para o Brasil uma imagem capaz de posicioná-lo em relação a outros países na disputa travada em busca de espaço no mercado internacional.

Segundo Estrada (2004), o *design* brasileiro evoluiu e conquistou o mercado. Para esta autora, isto foi possível porque o *design* transformou-se em ferramenta para a competitividade, alavanca da produtividade e condição para a inclusão do produto brasileiro no mercado internacional. Devido à ênfase dada aos aspectos culturais locais, estes elementos são representados nos objetos por meio de formas ou cores. Em seu texto, Estrada (2004) expõe as convergências entre *design*, artesanato, cultura e indústria para a consolidação da imagem dos produtos brasileiros no exterior.

Dito de outra maneira, com a finalidade de delinear uma imagem que favorecesse a exportação brasileira em face de um mercado cada vez mais homogêneo, o *design* passou a ser considerado o eixo central por meio do qual os contornos da “brasilidade” poderiam ser traçados e incorporados aos bens e serviços oferecidos no mercado internacional.

Um exemplo claro dessa tendência foi o lançamento da pesquisa “Cara Brasileira: a brasilidade nos negócios, um caminho para o *made in* Brasil”, lançada pelo SEBRAE em 2002. Este projeto buscava, mediante esforços de uma equipe formada por profissionais de diversos setores como: estilistas, consultores, *designers*, arquitetos, empresários, entidades políticas, dentre outros, viabilizar uma metodologia que fosse capaz de atribuir uma identidade aos bens e serviços produzidos no Brasil, com o intuito de que estes fossem reconhecidos e, ao mesmo tempo, diferenciados dos produtos oriundos de outros locais por meio do fator que os idealizadores da pesquisa denominam de “brasilidade”.

Em 2002, no prefácio da publicação que leva o mesmo nome do projeto, Sergio Moreira, então diretor do SEBRAE, coloca que “a existência de uma imagem nacional que identifique e destaque bons produtos pode ser usada como estratégia para a conquista de mercados” (SEBRAE, 2002, p. 04). E continua, referindo-se ao sucesso da comercialização do artesanato mexicano no exterior, dizendo o seguinte:

Se valorizar e difundir seu patrimônio cultural, natural e humano, levaram tais países a se destacar no mundo dos negócios, o Brasil pode se valer dessas experiências bem sucedidas e tornar a brasilidade um bem valioso na sua economia e nas suas estratégias de desenvolvimento. Isso é perfeitamente possível. Existem produtos e serviços tipicamente brasileiros que obtêm sucesso no mercado internacional justamente porque possuem densidade cultural – além, é claro, de qualidade logística, boa comercialização, fatores também essenciais. São os casos da moda, do turismo, do artesanato, da cachaça, da pintura, da música, do carnaval e dos produtos naturais (SEBRAE, 2002, p. 04).

Vemos a partir da citação acima que o fator cultural se apresenta como uma estratégia para arrebatar mercados. Não só para o SEBRAE, mas para muitas entidades envolvidas neste projeto especificamente, bem como em tantos outros que proliferam pelo país<sup>15</sup>, o artesanato e a moda são colocados entre os elementos que possuem “densidade cultural”, segundo Sergio Moreira, diretor do SEBRAE.

Desse modo, podemos considerar *à priori* que o incentivo à produção de artesanato anda de mãos dadas com o *design*, uma vez que as intervenções no fazer

---

<sup>15</sup> Além do projeto Cara Brasileira, ao longo dos estudos pude identificar várias outras iniciativas que têm como característica principal o incentivo do artesanato aliado à moda a fim de promover o mercado por meio da valorização do fator “cultura” imbutido nos produtos. Entre tais iniciativas estão CEART e Marles, que serão respectivamente abordadas nos capítulos 2 e 4 desta dissertação.

artesanal referem-se principalmente ao desenvolvimento de produto, a fim de que este seja adequado às expectativas do mercado.

De acordo com Freitas (2006), a atividade de *design* de produto é um processo projetual e, como tal, é tratado de maneira detalhada, ou seja, pormenorizada e sistematizada, tanto em seu conteúdo conceitual e executivo como no estético. Ele também tem como característica central a busca pela redução ao máximo do risco de fracasso em um novo empreendimento<sup>16</sup>.

Nascido com o advento da revolução industrial, o *design* tem como fator crucial a operacionalidade dos produtos para que eles possam ser exequíveis e, ao mesmo tempo, atender a quesitos estéticos e funcionais. Considerando as transformações ocorridas no trabalho artesanal indissociáveis do contexto que compreende a formação e o desenvolvimento dos meios modernos de produção, a discussão de questões referentes às transformações ocorridas na produção do artesanato e suas conseqüências para os artesãos se mostra bastante pertinente.

---

<sup>16</sup> O assunto será detalhado no capítulo 3, quando da abordagem sobre as conseqüências da aplicação das técnicas de *design* para o modo de vida e trabalho das artesãs vinculadas às associações AMA, ASMUI e APAM.

### **1.3. Transformações no mundo do trabalho e suas implicações sobre a produção do artesanato**

As relações de trabalho na contemporaneidade correspondem ao modelo organizacional e tecnológico que tem por um de seus eixos principais o processo de divisão social do trabalho, desenvolvido a partir da revolução industrial em meados do século XVIII. Tal processo de dissociação do trabalho se relaciona diretamente à sofisticação e automação dos modos de produção inspirados na forma corporativista da organização de negócios, na racionalização de velhas tecnologias e na divisão do trabalho decorrente dos “princípios da Administração Científica”, de F.W. Taylor. De acordo com Harvey (1994), esse novo modelo econômico se estabeleceu de fato no início do século XX, quando Ford revolucionou a produção de veículos, produzindo-os em massa, e favoreceu a democratização do consumo com o barateamento do custo do seu automóvel modelo T. Assim, conforme o mesmo autor, estava lançado o que se convencionou chamar de “fordismo”, sistema econômico que se baseava na prática da linha de produção e no consumo em massa associado à extrema especialização do trabalho.

A especialização, ou dissociação do trabalho, consistia na limitação do domínio dos instrumentos de trabalho pelo artesão e na sua participação apenas em etapas do sistema produtivo. Isto ocorria agora nas corporações de ofício, locais em que, no momento anterior, o labor se relacionava à subjetividade e as ferramentas de produção, prazos e horários não eram determinados por outrem.

Porto Alegre (1988), esclarece que até o século XIX o artífice era aquele que exercia alguma atividade mecânica e quem dominava alguma técnica relacionada à arte era chamado de artista; no entanto, no cotidiano popular do século XIX, não se diferenciavam as funções de artífice e artista. Quanto à produção artesanal, diz a autora que não havia uma separação entre “a esfera do saber e a esfera do fazer”. Foi a partir da Revolução Industrial, do advento da divisão social do trabalho na manufatura e da especialização do trabalhador, que o trabalho intelectual foi colocado em oposição ao trabalho manual, pois:

Na produção artesanal, pelo contrário, o processo de trabalho se caracterizava pela integração entre as duas esferas, não havendo uma imposição do saber sobre o fazer, mas uma fusão entre elaboração intelectual e perícia técnica, entre “engenho e arte”, “arte e trabalho” (PORTO ALEGRE, 1988, p. 02).

Já o modelo fordista se apoiava, segundo Harvey (1994, p. 131), nas formas de intervencionismo estatal e na configuração do poder político, o que dava coerência ao sistema ao manter as noções de uma democracia econômica de massa que era sustentada por um equilíbrio de forças de interesse entre os Estados. Como mostra o autor, a partir de 1960 este modelo começa a entrar em crise. Entre as causas desta crise estão a “elevação do nível da instrução geral e da consciência de si e do coletivo dos trabalhadores, a aspiração universal à realização pessoal e à dignidade no trabalho” (LIPETZ, 1991, p. 42). Nesse período deu-se início ao que Mattoso (1996) chamou de uma nova revolução industrial; as empresas começam a buscar novos modelos de organização e esse processo de reestruturação da produção principiou um novo formato de acumulação chamado de flexível.

Conforme Mattoso (1996), a transição do fordismo para o modelo de acumulação flexível causou sensíveis transformações no mercado de trabalho como a subcontratação organizada e o surgimento de pequenos negócios. Isto implicou na volta de antigos sistemas de trabalho artesanal, doméstico e familiar que, embora reconfigurados, passam a atuar como partes importantes do sistema produtivo.

Especificamente sobre o artesanato, Canclini (1983), ao considerar a posição dessa produção no contexto das tensões imanentes ao processo de estruturação das formas modernas de produção e trabalho, afirma que apesar do surgimento das manufaturas e posteriormente das fábricas, os artesãos persistiram e persistem desenvolvendo atividades manuais marginais em relação à produção industrial, mas não fora da lógica do sistema capitalista e muito menos de maneira depreciativa. Para ele, a produção artesanal na contemporaneidade é uma “necessidade do capitalismo”, pois assim como os outros tipos de manifestações populares, ela desempenha funções na reprodução social e na divisão do trabalho atuando de maneiras diferentes dentro do sistema. De acordo com o autor, “as peças de artesanato podem colaborar para a revitalização do consumo, por introduzirem na produção industrial e urbana, a um custo muito baixo, desenhos originais e o diferencial simbólico” e por remeterem a modos de vida mais simples, evocando uma natureza nostálgica nativa e indígena que não pertence ao cenário urbano e cosmopolita (CANCLINI, 1983, p. 65).

Assim, para o autor, além de satisfazer as necessidades de consumo, por meio da “ressignificação publicitária dos objetos”, a produção artesanal se faz necessária ao capitalismo também em outro aspecto: ela pode atuar sobre as deficiências de estrutura

agrária, possibilitando a fixação do homem no campo. Sobre isso Canclini afirma que o trabalho artesanal atua como:

[...]um recurso econômico e ideológico utilizado pelo Estado para limitar o êxodo camponês e a conseqüente entrada nos meios urbanos, de maneira constante, de um volume de força de trabalho que a indústria não é capaz de absorver e que agrava as já preocupantes deficiências habitacionais, sanitárias e educacionais (CANCLINI, 1983, p.73).

É patente que a questão do desemprego vem se constituindo problema mundial, decorrente do intenso processo de reestruturação produtiva ocorrido nas economias nacionais. Pochmann (1999) evidencia que “as medidas de desregulamentação do mercado de trabalho e de flexibilização dos contratos conformam um quadro geral de fogo cruzado contra o trabalho” (p. 67). O avanço das políticas neoliberais acentua as tendências de desemprego, desigualdade social e exclusão, próprias ao processo de desenvolvimento do capitalismo.

No Brasil, por exemplo, a partir dos anos 1990, o apelo cultural do empreendedorismo, e seu viés compulsório com a aplicação de políticas de geração de emprego e renda associadas aos programas de concessão de crédito produtivo popular, vem se acentuando consideravelmente e a produção artesanal tem sido, nos últimos anos, alvo de grandes investimentos.

A justificativa para tal avanço nos investimentos voltados para a promoção da produção do artesanato não se dá ao acaso, ela se encaixa perfeitamente no modelo econômico vigente e pode ser entendida pelo fato de que inovar o patrimônio cultural, além de um investimento social profícuo é uma operação econômica de grande eficácia e a existência de uma imagem nacional que destaque e identifique bons produtos e serviços pode ser utilizada como estratégia para conquista de mercados.

Neste sentido, tem-se que o trabalho artesanal se reproduz em meio às transformações da sociedade industrial e, por isso, não pode ser estudado de forma marginal e isolada, mas como um fenômeno histórico, cultural e socioeconômico integrado que engloba todas as dimensões sociais. Dessa forma, pode-se perceber a presença de diversos fatores que, entrelaçados, se mostram como forças motrizes que correspondem a uma mesma lógica, a da permanência equilibrada do atual sistema de mercado.

Segundo Porto Alegre (1994), o trabalho artesanal no Brasil colonial não tinha relevância para o desenvolvimento econômico, apesar de ocupar um contingente

considerável, especialmente de negros e índios. Esse trabalho garantia a sobrevivência de quem não estava incluído no mercado exportador brasileiro (negros, índios e mestiços livres) e, por isso, escapava ao controle das agremiações do governo.

Mas ainda no período colonial, conforme Pereira (1979), com a expansão dos núcleos populacionais, a atividade artesanal foi, aos poucos, se desenvolvendo e se diversificando. A produção artesanal passou a ser destinada ao suprimento das necessidades locais de aldeias, vilarejos e fazendas. Posteriormente, diz o autor, com o advento da urbanização, o artesanato passa a encontrar mais condições de atuação e aprimoramento. Nesse processo, o fazer artesanal teve grandes contribuições no tocante às suas características estéticas e de produção devido à chegada de mestres vindos de Portugal.

Apesar deste avanço, autores como Pereira (1979) e Yair (1999) ressaltam que a partir do desenvolvimento da industrialização o artesanato deixa de ser considerado um ofício e passa a ser classificado como atividade ligada ao folclore ou à cultura popular, sendo então distanciado da dimensão do trabalho.

## 2. Desenhos da vida e do bordado em Maranguape

### 2.1. Artesanato: contextualização histórica

Para Porto Alegre (1994), os termos *artesão* e *artista* são encontrados no Brasil desde o período colonial e foram evoluindo e se distanciando um do outro. Antes, as duas palavras significavam a mesma coisa e a transformação se estendeu da segunda metade do século XVII à segunda metade do século XIX, onde um juízo de valor foi se formando em relação aos seus significados dando a uma, supremacia sobre a outra. Com a Revolução industrial esta diferenciação foi fortemente acentuada e promovida pela insistência dos pintores e escultores da época que almejavam um determinado *status* na sociedade. Isto, paulatinamente acarretou uma superioridade atribuída aos que praticavam as chamadas “Artes Liberais” sobre aqueles que somente praticavam um “Ofício”.

Desta forma, ficaram estabelecidos os critérios de diferenciação entre artesão e artista: artesão passou a significar o trabalhador manual que desempenha um trabalho com instrumentos rudimentares por sua própria conta. O artista, por sua vez, embora também trabalhe com as mãos, não produz algo utilitário, mas segue um impulso imaginativo o que o leva a produzir algo diferente do que habitualmente é feito (PORTO ALEGRE, 1994).

As diferenciações entre artesanato, artes plásticas e ofícios propriamente ditos foram se alargando, e o artesanato passou a ser associado a concepções cada vez mais excludentes do interesse da sociedade moderna. Um dos principais motivos desse desinteresse se deve aos trabalhos automatizados e fabris que passaram a ser adotados e à valorização da produção em série. Desse modo, segundo Porto Alegre, os trabalhos manuais passaram a ser menos valorizados diante dos novos aparatos técnicos e essa desvalorização se refletiu, obviamente, nas condições econômicas dos artesãos. A respeito disso Porto Alegre afirma que,

À medida que as mãos eram substituídas pelas máquinas, os mestres de ofícios sofriam nova diminuição: as técnicas os despojava da autoridade no conhecimento do trabalho, tirava-lhes a dignidade social que haviam auferido como donos de determinado saber, privava-os de remuneração condizente com a qualidade do que executavam (1994, p. 12).

Logo, os trabalhos manuais e o artesanato entram na categoria de “arte popular”, sendo associados às “criações espontâneas” do povo envoltas numa concepção de “atraso” em relação aos produtos industrializados. Arantes (1990, p. 14), comenta que “embora essa separação entre modalidade de trabalho tenha ocorrido num momento preciso da história e se aprofundado no capitalismo, como decorrência de sua organização interna, tudo se passa como se o “fazer” fosse um ato totalmente desprovido do “saber”.

No Brasil, segundo Porto Alegre (1994), o Nordeste conseguiu conservar por mais tempo um trabalho artesanal bem conceituado, embora sem um retorno financeiro satisfatório. Aqui, para a autora, o ciclo inicial da industrialização não contemplou a atividade artesanal como instituto social ou econômico, nem mesmo na esfera jurídica do trabalho, omitindo-a dos esquemas de estímulos creditícios e dos planos de desenvolvimento global. No entanto, Porto Alegre (1994) ressalta que, do ponto de vista da produção, o artesanato sempre desempenhou um papel crucial para a economia, tanto na zona rural, principalmente em regiões sujeitas a variações climáticas e a conseqüentes períodos de estagnação, quanto na zona urbana, amenizando as tensões sociais e absorvendo um contingente significativo de mão-de-obra excedente do sistema industrial.

Entretanto, de acordo com Santos e Aragão (2006, p. 71), somente a partir de 1950 é que o artesanato passa a ser considerado sob o prisma institucional e começa a ser incluído no planejamento econômico do Brasil. A partir desse período o estado se torna o principal agente de reestruturação e organização da atividade no país e, conforme Porto Alegre (1994), é na região Nordeste que o artesanato se destaca como vocação econômica.

No caso do Ceará, como relata Souza (1994), o próprio processo de organização do espaço, diretamente ligado à pecuária e ao algodão, favoreceu as economias primário-exportadoras, altamente empregadoras de mão-de-obra, a fomentar o surgimento de atividades artesanais e, estas circunstâncias foram responsáveis para a ocupação do interior do Estado.

Atualmente, dentre os estados da região Nordeste, o Ceará é um dos principais centros produtivos de artesanato, possuindo uma estrutura de desenvolvimento e apoio à atividade sendo que um terço de seus municípios trabalha com a tipologia de bordados e rendas. De acordo com a tabela abaixo, as rendas e bordados produzidos no Ceará compreendem 40% em relação ao restante da produção em todo o Nordeste,

TIPOLOGIAS	REGISTROS	% NO ESTADO	% NA REGIÃO
Rendas e Bordados	104	30,3	38,5
Cestarias e Trançados	66	19,2	31,7
Tecelagem	49	14,3	36,3
Cerâmica	32	9,3	19,8
Madeira	30	8,7	21,6
Couro	28	8,2	31,1
Metal	17	5,0	44,7
Outros	16	4,7	22,5
Tecidos	1	0,3	16,6
Pedras	0	0	0
NR	0	0	
<b>TOTAL</b>	<b>343</b>	<b>100%</b>	

FONTE: Banco do Nordeste, 2002 *apud* Filgueiras, 2006.

### **2.1.1. Considerações acerca da produção e comercialização do artesanato no Ceará**

No tocante ao estado do Ceará, Porto Alegre (1994) afirma que a atividade artesanal é um meio de sobrevivência antigo e bastante diferenciado, ligado à agricultura de subsistência. O algodão e a pecuária foram responsáveis pela geração de uma indústria artesanal e doméstica que adquiriu importância significativa na economia cearense em meados do século passado. O processo de ocupação, diretamente ligado a essas culturas, favoreceu as economias primário-exportadoras que, altamente empregadoras de mão-de-obra, cooperaram para o desenvolvimento de atividades artesanais no interior do estado.

No século XIX, os processos de produção e a comercialização do artesanato estavam associados às mulheres. Estas trabalhavam exclusivamente no setor artesanal, enquanto os homens dividiam-no com a criação de gado ou alternavam-no com a agricultura. De acordo com Porto Alegre (1994), a venda era feita pelo próprio produtor, diretamente nas feiras e mercados locais, sendo também comum o trabalho por encomenda; práticas estas comuns até os dias atuais. Porém, com a defasagem dos meios de produção e a expectativa de melhores condições de vida nos centros urbanos, as comunidades produtoras de artesanato foram se desfazendo ao longo do tempo (Idem).

O Ceará sempre se destacou como um dos grandes produtores de artesanato do país (PORTO ALEGRE 1988; SANTOS & ARAGÃO, 2006; FLEURY, 2002). Um estudo realizado pela Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais – FLACSO – em 1996 estimava a existência de mais de um milhão de artesãos em todo o território cearense. Segundo Porto Alegre (1988, p. 05), o trabalho artesanal cearense está estrutural e historicamente integrado à região e às próprias condições econômico-sociais.

A formação do artesão cearense foi fortemente influenciada pelo sistema corporativo implantado durante o período colonial com os colégios e missões implantados pelos padres jesuítas. Estes exerciam certo poder sobre a força de trabalho local, pois eram os responsáveis pelo repasse das “artes e ofícios” de origem portuguesa (LEITE, 1945; PORTO ALEGRE, 1988). Com isso, somente no século XIX, com o fim desse regime corporativo, foi que houve um crescimento da produção artesanal doméstica no Ceará.

Ainda nesse período, conforme aponta Araújo (1998, p. 02), houve uma significativa expansão na estrutura produtiva do Ceará com o crescimento da demanda de algodão para o mercado manufatureiro algodoeiro inglês. Desse modo, a produção do algodão em larga escala, destinada à exportação, favoreceu a constituição de uma renda

monetária e o desenvolvimento do comércio e dos núcleos urbanos. No entanto, a ausência de políticas governamentais de proteção à produção algodoeira e os problemas ocasionados pela seca reforçaram o processo migratório. O resultado disso foi o empobrecimento da economia cearense, consolidando uma estrutura fundiária de minifúndio improdutivo e latifúndio ocioso.

Segundo Santos e Aragão (2006), em razão dessas transformações na economia do Estado, o trabalho artesanal foi se fortalecendo cada vez mais como meio de sobrevivência das camadas mais pobres da população. Para esses autores, a migração exerceu um importante papel na abertura de mercados para os produtos artesanais, pois permitia o intercâmbio de novas técnicas de trabalho. A partir de 1950, com programas de incentivo implantados pelo BNB (Banco do Nordeste Brasileiro) e pela SUDENE (Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste), a produção artesanal do estado começa a ser incentivada; e em 1960, com a revitalização da indústria têxtil no Ceará, a produção artesanal aparece como uma estratégia de manutenção e criação de empregos, passando a ser uma forma de absorção da mão-de-obra excedente do emergente setor industrial (SANTOS; ARAGÃO, 2006, p. 76). Ainda conforme estes autores, a atividade artesanal no Ceará ganhou maior impulso a partir de 1990 quando foi reinaugurada a Central de Artesanato do Ceará – CEART – e uma grande estrutura passou a ser montada pelo governo estadual no intuito de desenvolver novos métodos de apoio às atividades artesanais e aos artistas populares locais.

Atualmente a CEART possui direta ligação com a Secretaria do Trabalho e Desenvolvimento Social– STDS – do governo do estado, e atua com a prestação de serviços voltados para a implementação do artesanato em 87 municípios do Ceará<sup>17</sup>.

A CEART funciona em uma estrutura especial situada atualmente à Avenida Santos Dumont, na área nobre de Fortaleza, composta por uma galeria com peças de diversas tipologias de artesanato expostas à venda pelo Sindicato dos artesãos, além dos setores de cadastramento e “capacitação” dos artesãos. Os programas de capacitação realizados pela CEART são semelhantes aos do SEBRAE, consistem em implementar a produção dos artesãos por meio da inserção de novos métodos de trabalho e da atuação direta de *designers* de moda na criação e produção das peças.

---

<sup>17</sup> Fonte: [www.CEART.com.br](http://www.CEART.com.br), acessado às 23:15h em 07 de Julho de 2008.

Atualmente a comercialização do artesanato no estado é realizada em vários mercados municipais e em feiras que ocorrem nas cidades do interior e na capital. Podemos citar como pólos de comercialização na capital cearense, a CEART, o Mercado Central e a ENCETUR, situados no Centro de Fortaleza, e a Feirinha da Beira-Mar que ocorre todos os dias da semana no calçadão da avenida Beira-mar, também na capital cearense.

Em Maranguape, os bordados podem ser encontrados todos os dias nas lojas de artesanato da cidade e nos pólos de comercialização de Fortaleza, mencionados acima. Entre os artigos comercializados, podemos encontrar peças de vestuário, acessórios e artigos para cama e mesa. Entre os grupos observados durante esta pesquisa (AMA, ASMUI, APAM e o grupo liderado por Dona Maria Joaquina) existe ainda a produção sob encomenda para a CEART e para donos de bares e restaurantes da capital, bem como para compradores de países da Europa.

As bordadeiras que participam de tais grupos, e que fornecem seus artigos para a CEART, dizem não ter problemas com a escassez de encomendas e sim com a demora no recebimento do pagamento, pois os artigos são repassados para esta loja em sistema de consignação, que consiste no recebimento do valor correspondente à peça somente após realizada a sua venda; já as que vendem nas feiras enfrentam a falta de compradores. Há ainda, em quantidade menor, aquelas artesãs que vendem suas peças para outras bordadeiras, e estas, por sua vez, as revendem na Feira da Beira-Mar e no Mercado Central; por último, algumas vendem para os atravessadores de Fortaleza que pagam muito pouco pelos trabalhos ao passo que os revendem a um preço bastante elevado.

Atualmente, o artesanato se mostra como um fator de relevância para a economia do estado, aliado à alta produção da indústria têxtil e de confecções com a finalidade de agregar valor aos produtos. O artesanato também exerce importante papel na sedimentação da moda cearense, uma vez que o apelo cultural faz com que esta se destaque no cenário econômico nacional por meio da identificação e do reconhecimento dos artigos “típicos” do estado.

Deste modo, multiplicam-se os profissionais do ramo do *design*, principalmente aqueles provenientes dos cursos de Estilismo e Moda e Arquitetura, que se dirigem para o interior do estado a serviço de instituições como SEBRAE, CEART e SECULT (Secretaria de Cultura do Ceará) com a finalidade de organizar e “capacitar” grupos produtivos de artesanato para suprir as demandas da capital.

A demanda pelo artesanato produzido no Ceará transcende o setor de confecções passando pelo turismo (quando bares, hotéis e restaurantes fazem questão de artigos artesanais para compor seus ambientes temáticos) e pelo setor mobiliário e de decoração (quando o desenho industrial é aliado a detalhes produzidos artesanalmente para, assim, serem produzidas peças exclusivas de elevado valor comercial).

Assim, o fortalecimento da identidade cultural local, como estratégia de mercado para fortalecimento do turismo, da moda e do campo do *design* e da decoração, passa pela produção do artesanato, intensificando sua demanda e requerendo dele um aprimoramento técnico cada vez mais aliado às novas tecnologias de produção e de desenvolvimento de produtos. Este conjunto de fatores nos ajuda a compreender a proliferação de ações implementadas por meio de políticas públicas ou ações da iniciativa privada voltadas para o incremento da produção artesanal no estado, fato que verificaremos a partir de então por meio do estudo dos grupos de bordadeiras de Maranguape e das intervenções no modo de produzir artesanato pela população local.

### 2.1.2. O bordado em Maranguape

A produção do artesanato em Maranguape é uma prática histórica que acompanha a vida da cidade desde a chegada de seus primeiros fundadores portugueses que trouxeram consigo a prática dos bordados à mão e do *Richelieu*. Ao longo do tempo, a produção do bordado se tornou a atividade mais comum da região, passando a ser alvo de grandes investimentos por parte do governo e de instituições privadas. Hoje a organização do processo produtivo por meio da formatação de cooperativas e associações na região é uma constante.

Antes de começar a apontar sobre as etapas da trajetória que as artesãs de Maranguape vem traçando desde que resolveram trabalhar em grupo, seja em forma de associação ou não, até aos dias de hoje, quando pode-se perceber profundas transformações em seu modo de vida e trabalho, debruçar-me-ei sobre as condições históricas, sociais e geográficas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a configuração atual da produção artesanal no município.

Maranguape integra o século dos descobrimentos, sob o domínio holandês da expedição de Matias Beck de 1649. Todavia, com a expulsão dos holandeses, foram os índios Potiguara que permaneceram donos das terras até o final do século XVIII. Somente no início do século XIX, inicia-se o povoamento lusitano de Maranguape com a concessão de sesmarias pelo governo Português. O nome Maranguape é de origem Tupi e tem como uma de suas versões etimologicamente mais aceitas o significado de “Vale da batalha” (MATOS, 1966).

O município encontra-se ao nordeste do estado do Ceará, localizando-se a 30km de Fortaleza. Anexado à Grande Fortaleza (Região Metropolitana) em 8 de junho de 1973, o município possui uma população de 88.135 habitantes e um PIB de R\$ 5.325 o que representa 1,15% do PIB Estadual e o coloca na sétima posição entre as quinze maiores economias municipais cearenses. Seu território é altamente diferenciado, sendo os principais relevos as serras de Maranguape e Aratanha. Sua economia é baseada na comercialização de produtos agrícolas e na pecuária, sendo também o artesanato atividade

econômica bastante expressiva que faz do município um dos grandes pólos produtivos do Ceará na tipologia de bordado à mão<sup>18</sup>.

De acordo com Matos (1966, p. 32), já na década de 1960 as pessoas que não trabalhavam nas usinas de leite e na agricultura dedicavam-se ao trabalho artesanal. Segundo este autor, em 1962 existiam no município mais de seis mil bordadeiras e, conforme dados colhidos do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), neste ano foram produzidas quase três e meio milhões de peças bordadas, compreendendo camisolas, vestidos, blusas, combinações, toalhas, anáguas etc. (Idem, p. 32). Os relatos sobre a alta produção do bordado em Maranguape confirmam os dados documentais: “Tinha muito, muito mesmo, a gente passava uma casa, na outra era bordado...” (Dona Terezinha, entrevistada em Setembro de 2008).

O bordado surgiu nessa região com o povoamento lusitano, a partir do século XIX, e atualmente compõe o patrimônio histórico e cultural da cidade. A citação abaixo descreve de forma “poética” o contexto cultural e artístico que envolve sua produção no município,

Em tupi-guarani, Maranguape significa “Vale da Batalha” deriva de Maranguab, o Sabedor da Guerra, cacique dos índios potiguaras. Em bom português, quer dizer uma região circundada de sítios e chácaras e que guarda ainda muitas lembranças de um passado de riqueza e ostentação e seus casarões de azulejos portugueses. A influência portuguesa trouxe, dentre outras coisas, o bordado. Tecido nas mãos, linhas sobre o colo, a cidade vai bordando o seu dia-a-dia. Reproduzindo no pano verde da Serra de Maranguape a linha da vida de seus moradores. Suas bordadeiras aprimoram velhos desenhos, inventam novas técnicas e fazem um trabalho reconhecido nacional e internacionalmente. Rico, sofisticado e, sobretudo versátil, o bordado de Maranguape enfeita toalhas, caminhos de mesa, colchas e cortinas, conferindo a cada peça a nobreza e a majestade originais. O município cresceu vendo suas mulheres bordarem a vida enquanto os homens tingiam os bordados. Maranguape é, hoje, a terra do bordado. O seu destino já estava traçado (SEBRAE, 2003, p. 04).

Embora, segundo as artesãs, na atualidade haja um crescente desinteresse dos mais jovens pela atividade, é comum encontrar grupos de mulheres trabalhando nas

---

<sup>18</sup> Dados retirados do *site* do IPECE (Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará), referentes ao ano de 2009. Disponível em [www.ipece.ce.gov.br](http://www.ipece.ce.gov.br). Acessado em 05 de Novembro de 2009. (ver em anexo o mapa do município com a localização das referidas associações e do grupo de Dona Maria Joaquina)

calçadas de suas casas aos fins de tarde, partilhando idéias sobre “pontos” e desenhos; além disso, a presença de bastidores (instrumento utilizado para esticar o tecido enquanto se borda) e linhas em qualquer estabelecimento de comércio da região é outra evidência do papel desempenhado pela atividade na vida das pessoas que vivem em Maranguape.

Segundo dados obtidos a partir documentos históricos sobre o município (MATOS, 1966; AMA, 1988-2003), pude observar que o bordado transcende a esfera das atividades cotidianas para adentrar também os espaços da vida econômica do município. Além da verificação documental, há também dados colhidos a partir de relatos feitos pelas artesãs, ao longo de conversas que tivemos no decorrer desta pesquisa, que evidenciam a importância do artesanato para a vida do município. Desse modo, a história oficial sobre a atividade se cruza com a história contada pelas artesãs que é fundamental para que se perceba a importância do papel do artesanato nessa região. Assim, pode-se dizer que o bordado é como um cenário que ajuda a decorar e a compor a história escrita pelas pessoas mais humildes e também pelas pessoas mais abastadas que vivem no município, pois ele envolve muito das relações sociais vivenciadas em Maranguape.

## 2.2. Entre linhas, bastidores e bonecas – Bordado: da brincadeira infantil à ocupação capaz de gerar renda

Eu comecei a bordar na mão com sete anos de idade...Uma tia minha bordando lá em casa, aí a gente muito menina, quando ela se levantava da máquina a gente ia lá e se sentava, aí fazia lá as *disgraceira* no bordado, quando ela chegava dava uns cascudo na gente, mas foi assim que a gente aprendeu... E quando eu tinha 11 anos, meu pai comprou uma máquina e a gente começou a bordar na máquina pra minha mãe distribuir no interior... Aí foi aonde eu aprendi a trabalhar, bordar, lavar, engomar... (*grifo meu* – Dona Maria Joaquina<sup>19</sup>, 65 anos – entrevistada em 23 de Abril de 2009).

Como foi colocado em outro momento desta dissertação, para que se possa compreender as dimensões das modificações causadas pelas políticas interventoras na atividade das artesãs, a fim de dar aos seus produtos um teor mercadológico “aceitável”, é preciso considerar não só o produto de seu trabalho ou as novas metodologias adotadas para a incrementação do mesmo. É preciso voltar o centro das atenções àquelas que são responsáveis pela produção e que são alvo direto de tais interferências: as artesãs, já que estas são as personagens principais desse processo.

Assim, a apreensão das transformações em seu trabalho também envolve a apreensão de seu modo de vida, de suas experiências e de suas vivências, como coloca Isabel Ferreira Borsoy (2005), e é nisso que nos aprofundaremos a partir de agora.

De acordo com Filgueiras (2006), dentre todos os tipos de artesanato produzidos no Ceará, o bordado é o que representa a maior expansão em todo o estado. Segundo a autora, a atividade de bordar ocupa grande contingente de mão-de-obra feminina e é de caráter doméstico, isto é, “são as donas de casa que têm também a responsabilidade sobre a produção artesanal” (p. 23). Filgueiras afirma, ainda, que a situação mais comum é a utilização de parte dos familiares como ajudantes e aprendizes na produção do artesanato e que esta relação de produção familiar garante a continuidade do saber, habilitando novos artesãos a prosseguirem com os mesmos métodos de trabalho de seus antecessores.

---

<sup>19</sup> D, Maria Joaquina tem 65 anos de idade e reside no distrito de Tabatinga, distante da sede de Maranguape por 15 quilômetros, e lidera um grupo de 42 bordadeiras sem nenhum vínculo institucional há quase 30 anos. Veremos de forma mais detalhada as relações de trabalho neste grupo mais adiante.

No caso das bordadeiras dos grupos observados, esta realidade não é diferente; como foi colocado até aqui, a arte de bordar é vivenciada pelas mulheres desde a sua infância. O aprendizado do bordado inicia-se cedo, elas aprendem o ofício ainda crianças, geralmente ajudando às mães, avós, tias e irmãs.

Para Porto Alegre (1994, p. 63), “[...] quando a arte se reproduz dentro da família, é muito comum que seus membros não se preocupem com outras formas de aprendizado, outros padrões e modelos, carregando assim, por gerações o mesmo ‘estilo’”. De acordo com a autora, podemos considerar o trabalho artesanal como da ordem da “tradição”, por ele ser uma herança transmitida ao longo das gerações, apresentando uma regularidade nos métodos de produção, composição das formas e desenhos, bem como na comercialização (Idem).

Dona Terezinha, 75 anos, nasceu e cresceu no centro de Maranguape, já foi associada à AMA e à APAM, mas atualmente não participa mais, ativamente, de nenhuma dessas associações. Conta que aprendeu a bordar ainda criança, com oito anos de idade, e que largou os estudos para se dedicar ao trabalho, junto com a tia. Desde lá não parou mais de bordar e não conhece outro meio de vida senão este.

Assim como Dona Terezinha, há muitas outras artesãs que vivenciaram essa experiência; o fato da troca dos estudos pelo trabalho é uma constante nos relatos das mesmas. E, diante desses casos, pude perceber que a prática do bordado na vida da maioria dessas mulheres deixa de ser uma atividade recreativa, uma brincadeira infantil, para se tornar meio de vida, muito precocemente, ou seja, ainda na infância. Outro caso ilustrativo é o de Dona Maria Madalena (43 anos), moradora do distrito de Tabatinga e que atualmente participa do grupo de Dona Maria Joaquina. Ela conta que começou a bordar aos 11 anos de idade com sua mãe e que tão logo aprendeu o ofício largou os estudos, na terceira série, para ajudá-la,

Eu comecei a bordar com onze anos, minha mãe me dava pra eu fazer aquelas coisa mais fácil e eu num sabia bordar na mão não, só na máquina (...) Minha mãe brigava pra eu estudar, mas quando eu vi que o bordado dava um dinheirinho eu nunca mais quis ir pro colégio não, mas se fosse hoje eu tinha era estudado porque era melhor né? E também naquele tempo não era fácil como hoje não, o colégio era longe, mas se fosse agora eu num fazia isso não porque hoje o estudo é mais fácil. (Maria Madalena, entrevistada em 23 de Abril de 2009).

Nas conversas que tive com artesãs de diversas localidades de Maranguape pude perceber que suas histórias de vida são bem semelhantes. Visitei pessoas que vivem do bordado em três distritos diferentes de Maranguape, fora a sede do município, (Itapebussu, Tabatinga e Jubaia) e que participam ou já participaram dos grupos mencionados e vi que suas histórias de vida apresentam alguns pontos em comum, como o início do aprendizado, a relação com a escola e a situação econômico-familiar.

O fato de todas as bordadeiras ajudarem na renda familiar desde crianças é, acredito, o ponto mais peculiar de sua relação com a atividade. Apesar de muitas reclamarem da pouca lucratividade e da sazonalidade das encomendas, é do bordado que todas elas tiram o sustento parcial e até total da família, como é o caso de Cristina Alves que também participa do grupo de Dona Maria Joaquina. Cristina tem 44 anos de idade, é mãe de dois filhos adolescentes e diz ter aprendido o ofício com sua mãe, quando a ajudava a bordar para as lojas do Mercado Central ainda durante a infância:

Eu comecei ainda pequena, a minha mãe vendia pros *box* do Mercado Central e toda semana a gente pegava o ônibus na pista e ia lá pra Fortaleza vê se vendia as peça; era mais vestido de criança bordado. Aí com dezesseis anos eu me casei e tive os minino, mas num parei de bordar não, quando eles dormia eu pulava na máquina (Cristina Alves – entrevistada em 25 de Abril de 2009).

Quando perguntei a Cristina se ela estava satisfeita com o dinheiro que conseguia com os bordados ela me respondeu que não porque é insuficiente para suprir suas necessidades materiais (sua renda equivale a duzentos reais por mês); no entanto, atualmente seus dois filhos não trabalham e seu marido está desempregado. Logo, sem se dar conta, é do bordado que Cristina tira todo o sustento de sua família.

De acordo com Richard Sennet (2006), o que diferencia o artesão do trabalhador fabril é o seu domínio de todo o processo de trabalho e, conseqüentemente, a sua capacidade de execução do objeto inteiro. No entanto, a divisão do trabalho entre as bordadeiras contempladas por este estudo é algo que merece atenção, pois muitas delas, principalmente as mais jovens, dizem não dominar certas técnicas de execução ou acabamento do bordado, ficando, assim, responsáveis apenas por etapas do processo. Essa situação impulsionou também a terceirização da mão-de-obra das artesãs para a realização de etapas específicas do processo produtivo do bordado, o que propiciou a formação de

grupos produtivos nos quais as mulheres passaram a dividir as etapas dos processos do trabalho entre si para atender às encomendas feitas a uma artesã que domina todo o processo.

Ora, se uma artesã só sabe bordar e não sabe costurar, ela dificilmente receberá uma encomenda para a realização de uma peça inteira, não apenas por falta de demanda, mas, também, porque ela reconhece suas limitações. Desse modo, as artesãs que dominam todo o processo é que canalizam a clientela e também se tornam referência neste tipo de trabalho e, assim, devido à centralização da demanda, estas acabam por subcontratar a mão-de-obra de outras artesãs para a execução de etapas do processo.

Entre as artesãs entrevistadas, durante a realização desta pesquisa, são poucas as que participam das várias etapas do processo produtivo, até chegar ao comprador final. A grande maioria das mulheres depende do contato ou da influência de outra artesã, que pode ser a presidente da associação ou do grupo informal de que participe, para mediar a venda. Podemos verificar, por meio dos depoimentos, que as mulheres iniciaram no ofício ajudando suas mães a dar conta de encomendas feitas por terceiros e que assim permanecem até hoje.

A minha mãe bordava vestido de criança, era uns vestidim que uma mulher já trazia pronto pra ela bordar, depois a minha mãe morreu e eu fiquei no lugar dela...(Mazé, ex-associada à AMA - entrevistada em 22 de Janeiro de 2008).

A mãe pegava bordado de umas mulher que levava e ía vender lá em Fortaleza. Ela trazia as coisa feita e os material, as linha, e minha mãe só fazia o bordado (...) Quando eu me casei, eu me mudei pra cá e agora trabalho pra Dona Maria Joaquina, eu sei fazer de tudo, mas pra ela eu só faço mais é o matame fino porque só tem três mulhé comigo que sabe fazer (Maria Madalena, 43 anos – participa do grupo de Dona Maria Joaquina. Entrevistada em 17 de Abril de 2009).

Pode-se observar a partir dos depoimentos que a sistematização do trabalho é vivenciada por estas artesãs desde a infância, pois pela experiência, elas perceberam que era importante dividir a atividade com suas mães para, assim, otimizarem a produção e terem um acréscimo na renda familiar. Essa racionalização do modo de produzir o bordado deu origem a alguns grupos informais em Maranguape que, com o tempo, vieram a se transformar nas primeiras associações do município. No próximo capítulo serão

apresentadas as fases da complexificação na organização do trabalho das artesãs depois que os grupos passaram de uma ordem mais doméstica e quase informal de produção para outra mais burocratizada com a formação das primeiras associações de bordadeiras em Maranguape e a posterior atuação de políticas de desenvolvimento empreendidas principalmente pelo SEBRAE e pela CEART.

### **2.3. A primeira associação de bordadeiras de Maranguape: aflúências para uma nova concepção de trabalho/vida**

O potencial da produção de bordado em Maranguape e a popularização de grupos produtivos informais, atraiu a atenção das famílias mais poderosas da região motivando a criação das primeiras indústrias de confecção no município, como a fábrica de confecção Collares e a Export, em 1967<sup>20</sup>.

Essas indústrias baseavam sua produção na confecção de roupas que eram enriquecidas com o bordado à mão ou à máquina e, por isso, era alvo do interesse de grande parte das mulheres da região, uma vez que estas dominavam o ofício e viam na indústria uma garantia de renda fixa. No entanto, a demanda de mão-de-obra sendo superior à quantidade de vagas de emprego nessas empresas, fazia com que as políticas empregatícias fossem desfavoráveis às condições de vida das artesãs, como coloca dona Conceição que atualmente é presidente da APAM (Associação Participativa dos Artesãos de Maranguape)<sup>21</sup>,

Eu trabalhava de costureira e supervisora, era a mais nova de lá. Eu estudava e trabalhava, passei dois anos saindo da fábrica às sete horas da noite aí eu perdia as duas primeiras aulas no colégio. Depois de quatro anos trabalhando eu casei e tive que sair da fábrica porque ela [a dona da empresa] não queria pagar os honorários de casada, porque mulhé casada ganhava mais (Conceição – entrevista concedida em 16 de Setembro de 2008).

---

<sup>20</sup> Segundo depoimentos das artesãs, durante as entrevistas, e Matos (1966), essas foram as primeiras indústrias de confecção fundadas pelas famílias mais abastadas do município.

<sup>21</sup> Esta associação surgiu do cisma ocorrido na AMA (Associação Maranguapense dos Artesãos) em 1992 que será relatado ainda neste capítulo.

Apesar das desfavoráveis condições de trabalho, ser contratada por uma dessas empresas era um desejo comum entre as jovens de Maranguape, pois desenvolveriam algo que sabiam fazer e seriam regularmente remuneradas por isso. As mulheres que não conseguiam se engajar nessas indústrias continuavam realizando seu bordado de maneira autônoma e informal sob encomenda para clientes de Fortaleza e também para algumas das indústrias de confecção que existiam na cidade, é o que conta Dona Terezinha que já foi associada à AMA e à APAM,

Eu trabalhava pras Collare, mas num era lá mesmo de carteira assinada não, elas traziam aqui o monte de peça cortada só pra botar o *Richelieu*, aí a gente fazia (...) num era sempre não, é que tinha tempo que eles não dava conta das encomenda aí trazia pra eu e pra uma ruma de mulhé que sabia bordar (Terezinha , 75 anos - entrevista concedida em 16 de Março de 2009).

No final da década de 1980, mais precisamente em 1987, o governo local também passou a se interessar pelo potencial artesanal encontrado na cidade e então surgiu a proposta de implementação da primeira associação de artesãos de Maranguape: AMA – Associação Maranguapense dos Artesãos.

A iniciativa de reunir as artesãs em uma entidade jurídica não foi um caso inaugurado pelas autoridades políticas do município de Maranguape, mas um reflexo da política de planejamento econômico do artesanato que vinha ocorrendo no Brasil desde a década de 1950, como já foi dito anteriormente. Desse modo, a valorização do artesanato como um setor estratégico para a intervenção de políticas públicas, a fim de impulsionar a vocação econômica do município e também conseguir recursos junto ao governo federal, passou a fazer parte das preocupações do poder público local. Tal fato é recorrente nos depoimentos das artesãs, como abaixo:

Apareceu um pessoal lá em casa dizendo que a gente tinha que formar uma associação porque ia vir uma verba do governo federal e ia ser muito bom pra nós... Aí eu disse: “quer saber de uma coisa eu vou participar dessa associação sim!” (Rosa Ferreira – sócia da APAM. Entrevistada em 22 de Outubro de 2008).

Aqui tinha um cara que tava se candidatando a vereador na época, aí ele juntou todo mundo as mulheres que queriam. Ele queria formar uma associação pra reunir os artesãos e claro que ele queria ganhar também né? (risos) [...] Foi ele que ajeitou as papelada todinha da associação, quando a gente chegou já tava tudo pronto. (Conceição, presidente da APAM, entrevistada em 16 de setembro de 2008)

De acordo com os relatos das artesãs e de funcionários da prefeitura, mais os dados documentais colhidos da Ata de Reuniões da AMA, as articulações para a instalação da primeira associação de artesãos de Maranguape começaram em 1987 e se estenderam pelo período de um ano. Este período foi dedicado a visitas às artesãs e discussões sobre a “importância” de se implantar uma associação no município. Com isso, o então presidente da UNECON (União das Entidades de Maranguape) e candidato a prefeito à época, Marcelo Silva, conseguiu reunir 80 artesãs para dar início ao processo associativo. Em 16 de Janeiro de 1988 foi finalmente inaugurada a AMA – Associação Maranguapense dos Artesãos, como entidade jurídica, como consta da ata de sua fundação:

Associação Maranguapense dos Artesãos – AMA, fundada aos 16 (dezesseis) dias do mês de Janeiro de 1988 na cidade de Maranguape, Estado do Ceará. Entidade jurídica privada iniciada por uma grande força de vontade de trabalhar com a comunidade artesã maranguapense, de início, fomos *acessado* por uma pessoa que muito se integra neste movimento, uma pessoa muito esforçada que na época era o presidente da União das Entidades Maranguapense –UNECOM. O sr.Marcelo Silva que por sua vez deixou-a *após fundada e registrada* nas mãos da presidente *p/* que a diretoria continuasse o movimento. e também *trousse* um órgão do governo muito importante que é o Centro de Apoio a Pequena e Média Empresa do Ceará – CEAG-CE. Com os técnicos do CEAG iniciaram os primeiros passos da AMA. O trabalho de conscientização. (AMA (1990) - Os grifos são referentes a erros de ortografia e pontuação encontrados no texto original.).

Neste trecho da ata pode-se perceber que houve uma forte insistência por parte de entidades vinculadas ao governo municipal (UNECOM) e Estadual (CEAG-CE) em viabilizar a associação. A ênfase no discurso de que a associação traria possibilidades de melhoria de vida para as artesãs fez com que muitas delas aderissem ao movimento. No entanto, os dados de pesquisa mostram que quando essas mulheres se viram diante das atividades burocráticas exigidas para o funcionamento de uma entidade jurídica, como o

estabelecimento de uma hierarquia (instituição dos cargos de presidente, tesoureira, secretária e relatora), a participação constante em reuniões, a redação e a leitura de atas e o cumprimento de horários para atenderem à realização dos primeiros cursos de “capacitação”, estas passaram a vivenciar uma grande dificuldade de adaptação. Isto levou 65 das 80 mulheres que apoiaram inicialmente o movimento a desistir do processo associativo logo no início de suas atividades.

Ao questionar a um dos técnicos do SEBRAE sobre a pouca adesão dos artesãos, de modo geral, à participação em projetos de produção cooperada, apesar da ênfase nas vantagens que estes trariam à sua produção como o aumento da produtividade, acompanhamento técnico e facilidades na angariação de recursos junto aos órgãos de incentivo, obtive a seguinte resposta: “Os artesãos apresentam muitas dificuldades em trabalhar em grupo. Eles não pegam espírito de coletividade muito rapidamente. Isso é um empecilho, pois o artesanato é uma atividade lenta que requer muita gente” (Renata Froz – *Designer* de moda e técnica do SEBRAE, entrevistada em 24 de Agosto de 2007).

Segundo Barroso<sup>22</sup> (2002), uma das características mais marcantes do artesão é seu comportamento individualista, pois acostumado ao trabalho isolado, que na maioria das vezes é realizado em sua própria residência, ele compartilha sua experiência e seus conhecimentos apenas com seus familiares ou algum aprendiz arregimentado na vizinhança. O autor afirma, ainda, que “o maior problema do artesanato doméstico é seu caráter de atividade secundária, complementar, individual, descontinuada e de difícil organização, daí a dificuldade de se promover o produto artesanal agregando-lhe profissionalismo e eficiência” (2002, p. 22).

No entanto, como veremos de forma mais detalhada adiante, o modo de vida das artesãs é indissociado de seu trabalho; na maior parte dos casos, elas vivenciam o trabalho de modo entrelaçado às outras atividades de seu cotidiano, o que torna o fator tempo flexível, à medida que são as próprias artesãs quem decidem sobre seus horários de trabalho e as prioridades em suas atividades domésticas. Desta forma, o fato de a maioria das artesãs “não se adaptar” aos horários acordados pela associação pode indicar algo que está para além da questão da autonomia, isolamento ou individualidade dos artesãos. Neste

---

<sup>22</sup> Barroso é técnico e consultor do SEBRAE com publicações voltadas para a área de implementação da atividade como: *Curso design, identidade cultural e artesanato*. Fortaleza: SEBRAE/ FIEC, 2002. módulos 1e 2.

sentido, afirmar que os artesãs só conseguem trabalhar isolados é, no mínimo, manifestação de uma visão reducionista sobre o trabalho e a vida das mesmas.

A partir dessas considerações, pode-se deduzir que no caso da produção do bordado pelas artesãs que participam dos grupos em questão, foi o costume com o tipo de produção desburocratizada, isto é, sem o estabelecimento de agendas, reuniões, eleições, escrituração de atas, entre outros, que fez com que grande parte das artesãs desistisse de continuar participando da entidade; menos de um ano após sua fundação<sup>23</sup>. A indisposição para tal burocratização do trabalho pode ser vista nos depoimentos das artesãs:

As meninas abusaram desse negócio de ata e de tanta reunião, elas viviam dizendo: vamo acabar com essas reuniões [...] O pessoal já tava acostumado a trabalhar, era só isso que a gente queria, mas era falação demais. (Mazé, ex-sócia da AMA. Entrevistada em 24 de Setembro de 2008).

A gente tinha que cuidar da casa, fazer as coisa, botar menino na escola e depois e buscar, fazer comida: merenda, almoço e janta, e eles queria que a gente passasse o dia nas reunião ou então nos curso [...] os curso era bom porque a gente sempre aprende alguma coisa mais né? Mas...(Marlene<sup>24</sup>, entrevistada em 24 de Setembro de 2008)

Em Maranguape, segundo os relatos das artesãs e os de alguns funcionários antigos da prefeitura, e também com base nas atas de reuniões da AMA, esta entidade iniciou as atividades com o cadastramento e a organização das artesãs de acordo com a tipologia de bordado que produziam e, posteriormente, houve sua conformação como entidade jurídica.

Desse modo, as artesãs que resolveram se tornar sócias (por volta de 80 mulheres), passaram a participar de reuniões e oficinas (chamadas de oficinas de capacitação) regulares e ministradas por técnicos de entidades governamentais. Além disso, havia reuniões constantes para a consulta dos sócios sobre a organização de atividades a serem desenvolvidas, como o recebimento e o repasse de encomendas. Nesse primeiro momento, tudo era levado às reuniões e estas deveriam ser registradas e lavradas em ata. Esses eventos que passaram a fazer parte da vida das artesãs, como elas mesmas

---

<sup>23</sup> AMA (1990).

<sup>24</sup> Marlene já foi sócia tanto da AMA como da APAM, mas desligou-se de ambas, alegando que havia uma forte centralização do poder por parte das respectivas presidentes. Considerações mais detalhadas dos desacordos e as relações hierárquicas nas associações serão apresentadas mais adiante.

colocam (ver citações acima), demandavam muito de seu tempo e requeriam modificações profundas em seu cotidiano. Segundo um dos técnicos do SEBRAE, a necessidade de tais reuniões e cursos de capacitação decorre do seguinte:

Eles têm muita dificuldade com a parte administrativa, não se acostumam com a documentação e não se habitam a anotar seus gastos, encomendas, estoques etc. É preciso investir muitas horas em cursos de associativismo, gestão, cooperativismo para que eles comecem a caminhar sozinhos (Renata Froz – *Designer* de moda e técnica do SEBRAE, trabalhou junto aos artesãos de Maranguape durante o período de 2000 a 2005, entrevistada em 24 de Agosto de 2007).

Este depoimento reafirma o discurso desenvolvido por Barroso, quando ele diz que o artesanato é uma atividade “descontinuada e de difícil organização, daí a dificuldade de se promover o produto artesanal agregando-lhe profissionalismo e eficiência” (2002, p. 22). Assim como Barroso (2002), a maior parte dos técnicos do SEBRAE encarregados de implementar esses novos modos de produção à atividade artesanal acredita que a dificuldade encontrada para a viabilização de associações ou grupos produtivos, se deve à “falta de organização” dos artesãos.

Apesar de “desorganização” ser um argumento recorrente, tal visão não se confirma. É preciso considerar que o artesão sabe organizar seu trabalho e seu tempo, mas de modo diferente; a forma utilizada para a sistematização de fazeres é algo que lhe é próprio, particular. O que torna a organização do artesão em seu trabalho diferente daquela requerida pelos técnicos e que, portanto, faz com que estes digam que ela inexistente, é a autonomia do artesão, muitas vezes não levada em conta durante a aplicação de projetos como este.

Nesse sentido, para as bordadeiras de Maranguape que vivenciavam o trabalho e o lar de forma indissociada, a idéia de formar uma associação foi tida inicialmente como uma iniciativa promissora, algo bom que poderia sim trazer muitos benefícios. No entanto, a exigência de modificações em seu *habitus* advinda da necessidade de uma maior burocratização do trabalho realizado, como acima referido, falou mais alto que a promessa de melhoria das condições de vida, levando 65 artesãs a desistirem do processo associativo.

Como se vê, logo no início de suas atividades como entidade jurídica, a AMA, contava com a participação de 80 artesãs, mas com a desistência de 65 destas pelos motivos mencionados acima, a associação ficou reduzida a apenas 15 sócias que se

comprometeram em dar continuidade ao processo associativo. É interessante notar que para estas 15 artesãs a justificativa da inadaptação às novas exigências da organização do trabalho se tornou inaceitável e, dessa maneira, o comportamento das desistentes passou a ser atribuído ao comodismo ou à preguiça. Esta reação em relação à atitude das desistentes gerou um clima de desaprovação e desconforto explícito, fazendo com que as artesãs que permaneceram no movimento passassem a se referir àquelas que desistiram como “as que não queriam nada”, como se percebe na citação abaixo, retirada da ata de reuniões da AMA:

Com esse trabalho, muitas pessoas se afastaram, *aquelas que realmente não queriam nada*. E com as pessoas que ficaram foi realizado o curso de Treinamento Gerencial Básico com os técnicos do CEAG-CE, um curso ótimo e que foi bem aceito pela associação. (*grifo meu* – AMA (1988, p. 01)).

Desse modo, pode-se observar que o processo de implantação da associação não só acarretou uma reordenação nas relações de trabalho como também rearticulou as relações sócio-afetivas entre as artesãs. A desistência em participar da associação passou a ser vista como algo depreciativo pelas que deram continuidade ao movimento e a escolha por continuar produzindo “à moda antiga” foi, então, relacionada à preguiça e ao comodismo. Assim, enquanto o trabalho no modelo anterior era associado à desorganização e à falta de senso coletivo, pelos técnicos envolvidos no sistema de implementação da associação, continuar participando da mesma passou a denotar o cultivo de um espírito de vanguarda e maior *status* social.

Como a associação foi implementada com esforços do governo local (prefeitura e UNECOM) e apoio de entidades vinculadas ao Estado (CEAG-CE e BNB), a distinção social era definida de acordo com a proximidade que as sócias da associação, principalmente aquelas que pertenciam à diretoria (presidente, tesoureira e secretária), mantinham com as autoridades políticas da região e com os técnicos dos órgãos de fomento vindos de Fortaleza<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Quem conhece a dinâmica das cidades interioranas sabe o quanto é valorizado pela população local o acesso às personalidades públicas da região como prefeitos e vereadores e o quanto é prestigioso para os moradores o fato de ter alguém da família engajada em alguma entidade ligada ao governo municipal. O mesmo sentimento de orgulho e submissão é manifestado quando se trata de uma maior aproximação à um estrangeiro (o técnico de Fortaleza) ou às pessoas abastadas da região. Segundo Shepard Forman (1979), a hierarquia é um dogma fundamental da vida social brasileira que pode ser evidenciada a partir da utilização

Assim, mesmo com os problemas enfrentados e com o déficit de bordadeiras, o empreendimento da associação não esmoreceu. O trabalho continuou intenso, pois as entidades do governo envolvidas no projeto não pararam de investir em treinamentos e em cursos com ênfase no chamado trabalho de conscientização,

Com a nova diretoria e juntamente com os técnicos do CEAG-CE, Ivan, Kátia, Lucas e Alcy, foram realizadas várias reuniões e o trabalho de conscientização para que todos os sócios soubessem da importância de ser ou não um sócio da AMA, as vantagens e também as obrigações. (AMA, 1988, p. 01).

As artesãs que permaneceram na AMA receberam inicialmente um curso de Treinamento Gerencial Básico, ministrado pelos técnicos do CEAG-CE (Centro de Apoio a Pequena e Média Empresa do Ceará). Logo após, iniciou-se uma articulação entre a associação e a entidade ligada à prefeitura municipal, UNECOM (União das Entidades de Maranguape), para a instalação de uma loja no centro da cidade que serviria de ponto de venda para os produtos confeccionados pelas artesãs associadas.

Essa loja foi inaugurada em setembro de 1988, foi denominada Central de Vendas Casa do artesão. A inauguração dessa central de vendas foi amplamente comemorada pelas artesãs associadas à AMA e impulsionou mais ainda a união de esforços para a ampliação da associação. Esses esforços contavam com a participação de um complexo aparato institucional que inicialmente envolvia a prefeitura mais as pequenas entidades locais e depois passou a agregar entidades de maior porte como o BNB (Banco do Nordeste do Brasil) e Governo do estado do Ceará<sup>26</sup>. Desse modo, em um período muito curto de tempo (fundação da associação em Janeiro de 1988 e a inauguração da loja em setembro do mesmo ano), as artesãs passaram a vivenciar um novo modo de trabalho e a se inserir num novo contexto de trocas sociais e simbólicas,

Dada a inauguração, aumentou o conhecimento da AMA, partimos para a luta em busca de feiras. Participamos de feiras em Fortaleza, São

---

de um conjunto de formas de tratamento que definem lugar de um indivíduo no sistema social. Segundo este autor, o poder simbólico atribuído ao outro é legitimado quando os camponeses brasileiros dão um tratamento de 'doutor' a um homem rico ou bem-educado e recebem, por sua vez, o simples tratamento de você (Idem, p. 110).

<sup>26</sup> (AMA, 1988).

Paulo, Curitiba, Gramado, etc. Em Fortaleza participamos da feira na galeria José de Alencar, no Palácio da micro-empresa e no Centro Artesanal Luíza Távora (AMA, 1988, p. 02)

Na feira é muito bom! Agente revê gente que conheceu em outras feiras de outros lugares e conhece mais gente, é muito bom conhecer os tipos de artesanato dos outros, sem falar que é muito bom também viajar e conhecer outros lugares (Janete, atual presidente da AMA. Entrevistada em 12 de Novembro de 2008).

Com o acesso facilitado às feiras, as artesãs passaram a se deslocar de sua cidade natal, situada no interior do estado do Ceará, para adentrarem em novos territórios, estes com características mais complexas, participantes de um sistema de signos globais diferentes daqueles compartilhados na cidade do interior. Passo a passo, a comercialização do artesanato transcendia a porta de casa, estendendo-se da comunidade, dos vizinhos e da família para chegar à capital e adentrar os equipamentos culturais freqüentados pelas elites da urbe. As artesãs que passavam quase todo o tempo em casa, divididas entre as atividades domésticas e a produção do bordado, então começam a partir rumo a outros estados, em busca de metrópoles outras.

É certo que as transformações ocorridas no modo do trabalho destas artesãs a partir da fundação da associação já eram bastante significativas, de forma que as modificações em seu modo de vida já eram sentidas e observadas. Mas, quando se observa as passagens vivenciadas pelas artesãs de Maranguape, por lugares e contextos outros, até então desconhecidos, é que se pode perceber como as trocas culturais foram cruciais para a construção de seu novo olhar em relação ao trabalho realizado. Este, agora apreciado pelos “doutores e doutoras da capital”, passou a ter status de arte.

Essas transformações começaram a configurar um movimento de ajustes e intercambiações de novos saberes sobre aquilo que as artesãs estavam acostumadas a produzir. Observando, dessa forma, as passagens destas artesãs por novas experiências, tem-se que tais eventos podem ser comparados a ritos que marcavam, também, a passagem da concepção que estas tinham do produto de seu trabalho. Este, de fruto de uma atividade caseira, dividida entre afazeres cotidianos passa a ganhar outro sentido, uma vez que se torna objeto de culto das elites. A abertura para essa nova realidade transformou o bordado em objeto que deveria ser minuciosamente trabalhado e comercializado de acordo com seu valor simbólico, ou seja, a um preço definitivamente elevado. Começaram, então, novos

cursos na associação dirigidos ao *design* com a implementação das técnicas voltadas para o desenvolvimento de produto que veremos detalhadamente mais adiante.

Assim, a participação freqüente da AMA em eventos voltados para a comercialização e divulgação das peças produzidas pelas bordadeiras, mais a intensificação das políticas governamentais direcionadas ao desenvolvimento do artesanato foram paulatinamente convergindo para a redefinição das relações de vida e trabalho entre as artesãs.

Como conseqüência desse movimento, aos poucos, outras artesãs foram sendo incorporadas à associação, fazendo com que o grupo permanecesse com uma média de 25 sócias nos anos seguintes. Dessa forma, as afiliações conquistadas pela associação e a participação mais incisiva das artesãs nos assuntos ligados ao fomento do artesanato, fez com que as sócias da AMA adquirissem uma visão de sua atividade como um empreendimento lucrativo. No entanto, este empreendimento deveria ser “garantido” pelo governo ou pelas entidades que se mostrassem dispostas a “apóia-las”, e foi assim que se estabeleceu, a partir de então, uma relação de negociações e trocas entre as artesãs associadas à AMA e as entidades do governo.

Nesse sentido, os trabalhos da AMA foram continuados de forma cada vez mais intensa e, nos anos seguintes, as artesãs iniciaram, como elas mesmas costumam dizer: “a batalha”, para conseguir mais fontes de apoio, provenientes de outros projetos implementados pelo governo, a nível municipal, estadual ou federal. As “conquistas” das artesãs junto aos órgãos de fomento se iniciaram com a aquisição de alguns equipamentos, como uma máquina de datilografia, fichários e cadeiras junto ao BNB, chegando, em 1989, à obtenção de uma quantia de 44.000 cruzeiros em troca da organização de um grupo de produção dentro da associação<sup>27</sup>, o que demandaria uma reformulação direta na forma de produzir o artesanato.

De acordo com as informações obtidas das atas de reuniões da AMA, para a implantação desse grupo de produção seria necessário o seguinte: **a)** a associação ficaria responsável pela aquisição do material necessário para a confecção das peças como tecidos, linhas e agulhas; **b)** cada artesã participante do grupo de produção levaria uma quantidade suficiente de linhas e tecidos para produzir uma dada quantidade de artigos em

---

<sup>27</sup> Informações retiradas da Ata de Reuniões da AMA (1990, p. 02), e confirmadas por relatos orais das artesãs e funcionários da prefeitura de Maranguape.

sua casa e após o período de oito dias, retornaria com as peças prontas e receberia uma quantia em dinheiro pelo trabalho realizado.

Após várias reuniões com os técnicos ligados ao governo do estado, a implantação do grupo de produção foi aprovada em janeiro de 1990. Nessa época a AMA mantinha sua média de 25 sócias e todas resolveram participar deste grupo. Cada artesã recebeu uma ficha que continha campos referentes ao controle da produção como entrada e saída de matéria-prima, produção total, vendas e controle de estoque. Nesse ínterim, outras modificações também foram implementadas como o aumento da taxa mensal paga por cada sócia à AMA e a obrigatoriedade de exposição das peças produzidas por cada membro da associação na Central de Vendas do município, inaugurada no ano anterior.

Passados alguns meses da instalação deste grupo de produção, a associação também assinou um convênio com a Secretaria da Indústria e Comércio do Estado do Ceará (SIC-CE) para o financiamento da construção de um galpão para a realização das atividades do grupo produtivo e em agosto de 1990 a associação recebeu uma nova verba no valor de 32.000 cruzeiros desta entidade para a aquisição de uma mesa para o corte do tecido e modelagem das peças a serem confeccionadas<sup>28</sup>.

Pode-se perceber que, como todas as artesãs associadas à AMA passaram a participar deste grupo de produção, foi inevitável que a associação passasse a se confundir cada vez mais com o mesmo que, por sua vez, foi se sofisticando e passando por profundas mudanças em sua estrutura física que chegou a se aproximar à de uma confecção.

Diante deste quadro, temos que o discurso mantido pelas entidades que visualizavam o artesanato como patrimônio a ser preservado dava às ações empreendidas junto aos artesãos um caráter tipicamente paternalista, com a liberação de verbas e “ajudas” constantes. Desse modo, apesar de os vínculos com tais entidades ter ampliado a capacidade administrativa da associação, com a implantação de cursos voltados para a gestão e o empreendedorismo, possibilitando sua autonomia produtiva e organizacional, os “benefícios” angariados junto ao governo e às referidas entidades, causavam nas artesãs uma aparente sensação de conforto.

Esta situação gerou uma relação pautada no jogo de trocas de interesses, em que todas as necessidades da associação eram levadas ou à prefeitura do município ou aos agentes da Secretaria de Ação Social do Estado, a fim de que estes encontrassem meios de amparar suas necessidades. Em contrapartida, estes órgãos encontravam espaço livre para

---

<sup>28</sup> AMA (1990, p. 04)

interferir na organização do trabalho das artesãs, fato observado quando da implantação do grupo de produção dentro da associação que trouxe consigo inúmeras transformações para o modo de produzir e para o cotidiano das artesãs.

Apesar de estas artesãs terem participado dos treinamentos voltados para o âmbito da gestão, planejamento e empreendedorismo, realizados pelo referido CEAG-CE, o aprendizado obtido com os cursos acabou não tendo uma utilização prática direta para a maioria das associadas, exceto para as que ocupavam os cargos da diretoria da associação.

Dessa forma, na prática, a associação funcionava apenas como uma entidade burocrática que facilitava o diálogo das bordadeiras com as autoridades, o que permitia o acesso a recursos do governo e a participação das artesãs em eventos, e um local para a realização dos cursos e das reuniões. O que se tem, portanto, é o estabelecimento de uma relação de trocas de interesses entre as artesãs e as entidades que tomavam para si a responsabilidade pelo fomento e desenvolvimento de sua atividade, como fica claro no depoimento abaixo:

Ora, depois que o SEBRAE chegou, a vida da gente melhorou muito, as coisa ficaram mais fácil, a gente tinha contato com os cliente, era convidado pras feira e já tinha lugar reservado lá pra colocar nossas coisas. A menina lá do SEBRAE era muito boa pra gente, ela avisava das coisa que ia ter e até arrumava o ônibus com o prefeito pra nós ir. (Janete, atual presidente da AMA – entrevistada em 16 de Março de 2009)

Ao comparar a situação vigente à anterior, as bordadeiras da AMA não encontravam motivos para reclamar. Se antes da associação elas eram apenas donas de casa comuns, mulheres anônimas, agora as mesmas podiam desfrutar do *status* de artistas, alimentado pelo discurso das políticas intervencionistas e pelo reconhecimento dos compradores estrangeiros, ou mesmo da capital, e turistas que pagavam relativamente bem pelo seu trabalho. Além disso, havia ainda a garantia do custeio de transportes, hospedagens e alimentação por parte das entidades, para as artesãs participarem de feiras, fossem no interior do estado ou em outras cidades do Brasil, como atestam depoimentos similares ao abaixo:

Eu cansei de acompanhar a Mazinha pras feira que tinha em Curitiba, Minas Gerais, Brasília... sabe, porque no começo da AMA era a Mazinha que era a presidente e eu ia sempre com ela pra essas feira fora. [...] quem arrumava o ônibus era a prefeitura ou então eles dava as passagem pra gente ir e voltar (Terezinha, entrevistada em 16 de Março de 2009).

Assim, configurava-se uma relação de dependência mútua entre as artesãs e as políticas que visavam o desenvolvimento do setor, e esse quadro de trocas simultâneas dissolvia as resistências por parte das artesãs diante das inovações propostas para a remodelação de seu processo produtivo e, mais tarde, criativo.

De acordo com Canclini (2008a), o relativo consenso que tais intervenções institucionais, estatais ou não, encontram por parte dos integrantes de grupos populares quando se trata da implementação de intervenções em seus fazeres, não só no caso do artesanato, mas também das danças folclóricas, por exemplo, se deve ao fato de que tais intervenções não só exploram economicamente os artesãos, mas também incluem serviços.

As instituições fazem empréstimos financeiros, ensinam a utilizar créditos bancários, sugerem mudanças e técnicas e de estilo para melhorar as vendas, ajudam a realizar um tipo de comercialização cujas regras os artesãos geralmente têm dificuldades de aprender (CANCLINI, 2008a, p. 202).

Para Canclini (2008a), quando a dominação econômica se mescla com intercâmbios de serviços, é compreensível que a conduta prioritária dos artesãos não seja o confronto; estes agem demonstrando uma complexa combinação de papéis sociais: proletários, subordinados, clientes e beneficiários que tratam de aproveitar a concorrência entre as instituições e agências privadas.

Nesse contexto, é latente a concepção de uma ordem “negociada” entre as instituições e os artesãos. De acordo com Canclini (2008a), ao mesmo tempo em que as artesãs afirmam, em espaços ou em rituais específicos, sua identidade originária, elas reformulam seu patrimônio cultural assimilando saberes e costumes que lhes permitem reposicionarem-se em novas relações socioculturais políticas e de trabalho.

Este cenário compõe o quadro necessário para intervenções de cunho mais incisivo no trabalho das artesãs. Fazendo com que este passe de modificações no processo produtivo, “campo do fazer”, para novas e mais profundas interferências, agora no “campo do saber”, ou seja, no processo criativo das artesãs, nos próprios modos de concepção estética e criativa do artesanato, que podemos observar com a chegada do *designer* de moda como ficará claro mais adiante. Mas antes disso, convém refletir sobre as consequências das concessões feitas pelas artesãs da AMA às interferências em seu modo de produzir.

Em 1992, em meio ao aumento da demanda por artigos bordados e à conseqüente intensificação dos trabalhos do grupo produtivo, um novo contingente de 14 artesãs desistiu dos trabalhos junto à AMA. Até o momento desta desistência, a associação contava apenas com 25 sócias. Os motivos da desistência, de acordo com os relatos das artesãs, e com informações obtidas a partir das atas de reuniões da AMA, estavam relacionados à nova estrutura de organização do trabalho no recém-formado grupo de produção que já vinha recebendo a alcunha de “fábrica comunitária” por parte das artesãs.

Conforme os dados documentais e as falas de artesãs que participaram da AMA, na “fábrica comunitária” os trabalhos eram realizados em conjunto, no galpão que havia sido equipado com máquinas, materiais e mesa de corte para atender a demanda que vinha ficando cada vez maior. Dona Terezinha, que acompanhou toda a história da AMA como sócia, diz que com a formação do grupo de produção, posteriormente chamado de “fábrica comunitária”, o trabalho deixou de ser realizado em casa para ser desempenhado na própria associação, onde as artesãs deviam cumprir um certo horário e um cronograma de atividades. Ela relata que: “a gente se reunia lá na associação e fazia os trabalhos todo mundo junto, no mesmo lugar, umas fazia os bordado cheio, outras os matame e assim por diante... E no final do dia a gente voltava pra casa”. (Terezinha, entrevistada em 16 de Março de 2009)

As normas para a implementação do grupo de produção exigiam que todas as artesãs trabalhassem juntas durante determinado período de tempo diário, na sede da associação e, segundo as próprias associadas, esse novo regime de trabalho levava as artesãs a constantes desentendimentos durante a realização dos trabalhos, como coloca Dona Conceição, uma das primeiras a sair da AMA nesse período:

Não, daquele jeito não dava certo, a gente trabalhando tudo junto no galpão não... era muita confusão, eu quebrei muito a cabeça, a gente falava pra fazer de um jeito aí elas fazia de outro, era uma bagunça! Cada qual queria fazer do seu jeito e você sabe que a gente precisa manter um padrão né? (Dona Conceição – Entrevistada em 16 de Setembro de 2008).

Dona Conceição havia sido presidente da AMA durante o ano de 1991, mas por discordar do novo modelo de organização da produção resolveu desistir de participar desta entidade. Além do mais, percebendo o contingente de artesãs que também se desiludiram com a associação, resolveu logo em seguida fundar a APAM – Associação Participativa

dos artesãos de Maranguape, em 1992, reformulando novamente os modos de produção das artesãs. Inicialmente Dona Conceição quis reproduzir o tipo de organização da AMA, mas logo desistiu e as artesãs voltaram a desenvolver seus trabalhos em casa. Desse modo, a associação, que passou a ter como sede a própria residência de Dona Conceição, passou a funcionar como ponto de apoio para o recolhimento dos trabalhos e orientações sobre os mesmos:

No início a gente começou aqui em casa, mas não deu certo e aí a gente combinou de cada qual voltar pra suas casas e fazer o trabalho lá. Agora tudo é muito mais bem-feito! Elas só vêm aqui pra buscar os material e saber das cores, todo o trabalho elas fazem em casa e entregam no dia certo, se for preciso passar o dia todo, o sábado e o domingo trabalhando, a noite toda, todo mundo passa! E entrega a encomenda no dia certo! (Dona Conceição – Entrevistada em 16 de Setembro de 2008).

Não demorou muito para a APAM começar a participar dos sistemas de apoio e receber créditos fornecidos pelas entidades ligadas a órgãos públicos e privados. Afinal, a estrutura do sistema de negociações entre artesãs e tais entidades já estava montada e as artesãs já sabiam a quem podiam recorrer para obter os mesmos benefícios que auferiram na AMA.

A facilidade do acesso aos recursos provenientes do governo municipal, estadual ou federal somada à simplificação dos processos de organização dos artesãos em formato associativo, fez com que as mulheres que trabalhavam com bordado no distrito de Itapebussu, também desenvolvessem o interesse em montar sua própria associação. E, assim, foi criada a ASMUI (Associação dos moradores Unidos de Itapebussu) em 1996, a qual tive oportunidade de conhecer em 2006 e que me despertou o interesse por esta pesquisa.

A partir de então, o município de Maranguape passou a contar com essas três associações que não traziam em sua nomenclatura a especificidade do bordado, embora essa fosse a tipologia artesanal predominante entre as três. Apesar de a APAM ter sido fruto do cisma ocorrido dentro da AMA, e a ASMUI se encontrar um tanto distante, geograficamente, destas duas associações, as artesãs mantinham um interessante contato entre si e sempre buscavam se comunicar para tratar de assuntos referentes aos interesses comuns, como a angariação de recursos para a aquisição de materiais e o aluguel de *stands*

para a participação em feiras. As três associações sempre dividiram o mesmo espaço nesses eventos, pois era o meio mais econômico.

Após apresentar os caminhos trilhados pelas artesãs que se vincularam às associações, para a burocratização do trabalho, e antes de estender a discussão para os rumos que elas continuaram a tomar até a atualidade, considero pertinente apresentar, no tópico seguinte, as condições de trabalho e os modos de vida em um grupo de bordadeiras que trabalha vinculado a uma mulher que o conduz e administra. Ao expor essas relações de trabalho, sem vínculo formal ou associativo, no sentido institucional do termo, pretende-se estabelecer um parâmetro comparativo entre os modos de vida e os conflitos vivenciados nas formas de gerir e produzir o artesanato por estas e aquelas vinculadas às associações já mencionadas.

#### **2.4. O grupo de bordadeiras de Dona Maria Joaquina**

Entre as artesãs que se tornaram referência na produção e comercialização do bordado em Maranguape, encontramos Dona Maria Joaquina. Ela lidera de maneira informal um grupo de bordadeiras no distrito de Tabatinga, distante nove quilômetros da sede de Maranguape. Para melhor exposição da configuração dos agrupamentos de artesãs e da divisão do trabalho na produção do bordado em Maranguape, o caso do grupo de D. Joaquina se mostra bastante profícuo e é sobre ele que nos debruçaremos neste tópico.

Fiquei sabendo da existência de Dona Maria Joaquina e seu grupo de bordadeiras por meio da versão eletrônica de uma matéria do jornal Diário do Nordeste, quando navegava na internet em busca de informações sobre artesanato. A matéria publicada em 12 de dezembro de 2008 e intitulada: “Maranguape borda arte e estilo” situava-se na seção de turismo do jornal e trazia informações sobre a produção do bordado em Maranguape e não só o classificava como produção cultural do município, mas também o colocava como um dos “símbolos da moda cearense”, como pode-se verificar no recorte abaixo,

Com suas mãos hábeis, sozinhas ou em grupos, produzem muito mais que belas peças, em que estético e utilitário se imbricam. Elas produzem obras de arte que emolduram sonhos, a mesa do almoço, o berço da criança, a hora do banho, aquele sono que revigora. Ao ver de perto cada peça, a sensação é de que o colonizador trouxe a cultura, mas, em

Maranguape, o *Richelieu* encontrou mãos e mentes mais que aptas a perpetuá-lo e, mais ainda, reinventá-lo. Acabou tornando-se um dos *símbolos da moda cearense* (grifo meu - Diário do Nordeste, de 12 de Dezembro de 2008).

Ao final desta matéria havia o telefone para contato de Dona Maria Joaquina e sua fotografia com a seguinte legenda,

A bordadeira Maria Joaquina, uma das mais antigas de Maranguape, mostra a peça de Richelieu e comemora as encomendas, muitas delas de turistas estrangeiros (Diário do Nordeste de 12 de dezembro de 2008).

Assim que li a matéria, tratei logo de estabelecer contato com Dona Maria Joaquina na tentativa de conhecer um pouco de sua vivência e de suas experiências com o bordado. Quando saí em busca da casa de Dona Maria Joaquina, no distrito de Tabatinga, a nove quilômetros da sede do município de Maranguape, para fazer a primeira entrevista com ela, confundi o caminho de sua casa e me dirigi ao local onde se encontrava uma senhora franzina que bordava um pequeno pano à mão, na área de sua casa. Quando a avistei pensei que se tratasse da própria Dona Maria Joaquina, mas a mulher logo me disse que ela não era quem eu procurava e logo me apontou a casa da pessoa que eu estava procurando. E, finalmente, chegando à casa da verdadeira Dona Maria Joaquina, fui convidada por sua neta a entrar e a subir um pequeno lance de escadas até encontrar minha futura entrevistada.

A casa de Dona Maria Joaquina não é composta de vãos sucessivos como a de algumas artesãs que fazem parte de seu grupo e que entrevistei nesse mesmo distrito, o que denota sua construção recente. A diferença no cotidiano de Dona Maria Joaquina em relação às outras artesãs que trabalham para ela também é evidenciada pela organização e arquitetura de sua casa; a maioria das casas em Tabatinga ainda possui muito do aspecto colonial, são construídas em vãos que se sucedem uns aos outros e que são conectados por um corredor que se estende da sala até chegar à cozinha. Trarei mais adiante considerações sobre a estrutura das casas e o modo de vida das demais artesãs que trabalham com Dona Maria Joaquina.

A casa fica na Avenida Tabatinga, no ponto mais central deste distrito, ou seja, próximo à pracinha e a estabelecimentos comerciais como mercantil, *lan house*, farmácia e também à igreja. Trata-se de um sobrado bastante simples, mas que, mesmo assim, destoa do restante das casas do local, cuja parte inferior é constituída de sala, quartos e cozinha e a parte superior consiste numa grande sala com um banheiro pequeno, uma televisão, duas mesas grandes com inúmeras sacolas cheias de tecidos sobre as mesmas. Lembro-me de ter ficado surpresa com o tamanho daquele lugar e com a quantidade de panos e tecidos que preenchia quase todo o espaço.

Mas as surpresas não pararam por aí, enquanto eu ía subindo as escadas para encontrar Dona Maria Joaquina, visualizava em minha mente uma senhora magra e serena como a maioria das artesãs que conheço, até cheguei a confundi-la com umas mulheres que estendiam tecidos alvos e bordados sobre as mesas, mas, prontamente, a mesma artesã que pensei ser Dona Maria Joaquina me apontou em direção a uma senhora alta e séria que estava sentada junto a uma máquina de costuras e defronte da televisão.

Dona Maria Joaquina tinha ares de matriarca, todas ali naquela sala pareciam estar inteiramente à sua disposição. Confesso que demorei um pouco para me sentir a vontade com a artesã durante a entrevista, pois ela se mostrava um tanto insegura em me receber, situação que nunca havia presenciado durante o contato com as demais bordadeiras. Entretanto, no decorrer da “conversa”, Dona Maria Joaquina começou a demonstrar mais conforto com a minha presença e passou a narrar os fatos e histórias de sua vida com o bordado.

A bordadeira em questão tem 65 anos de idade e conta que é envolvida com o bordado desde menina. Iniciou-se na atividade ajudando à mãe que não bordava, mas supervisionava, coordenava e distribuía a produção que era realizada por suas irmãs e ajudantes da vizinhança. De acordo com a artesã, sua mãe dirigia um grupo grande de bordadeiras e recebia encomendas de clientes influentes da capital Fortalezense como o magazine Irmãos Ari e Mundica Paula<sup>29</sup>. Mas quando se casou, Dona Maria Joaquina mudou-se para Maranguape e passou a confeccionar sozinha peças de bordado e de cama e mesa para amigas que iam revendê-las em Belém e em outras capitais do Brasil.

---

<sup>29</sup> Irmãos Ari foi um Magazine existente em Fortaleza entre as décadas de 1940 e 1980 e Mundica Paula é uma grife de confecções voltada para o público feminino e que privilegia em seus artigos de vestuário detalhes feitos em bordados ou outras técnicas artesanais. Mundica Paula atua no mercado desde a década de 1980 e é voltada para as classes média e alta da capital

A artesã não mede palavras para contar que sempre viveu do bordado e que comprou o terreno e construiu a atual casa onde mora com a família por meio deste trabalho e sem a ajuda do marido,

Eu arranjei um marido que num tinha nem eira nem beira, ele era morador de um sítio, mas a gente num tinha nada, era tudo do patrão (...) aí eu trabalhava pra comer, pra pagar a luz, pra dar comida aos meus filhos e pra construir o rancho pra eles morar. Passei 12 anos pra construir essa casa, mas aí saí do que era alheio. Eu construí essa casa por meio do bordado. Num foi em cima dessas máquinas aí não, foi em cima de uma daquelas pretinha de pedal. Numa maquininha comum que eu fiz a minha casa e criei meus filho. (Dona Maria Joaquina, 65 anos – entrevista concedida em 23 de Abril de 2009).

Dona Maria Joaquina vive há mais de 30 anos no distrito de Tabatinga e conta com satisfação: "Até hoje eu nunca precisei ir até a calçada para vender um bordado, graças a Deus!"

Por influência de sua tia ela aprendeu a bordar e o exemplo de sua mãe a fez conciliar a organização e o cuidado com a qualidade do resultado final de suas peças e das de suas ajudantes. Foi esse aprendizado herdado que se transformou no principal chamariz de clientes e, conseqüentemente, principal fonte de renda para a artesã.

Deste modo, com o passar dos anos também começaram a surgir as encomendas vindas de empresas de confecção de Fortaleza, como Lelia Costa e Lenita Negrão, que possuem empresas de moda feminina. Também da Simone Jucá que possui uma grande loja de vestidos de noiva em Fortaleza, além de indústrias que trabalhavam e ainda trabalham com o jeans no segmento *sport wear* como Marraket Jeans, Rotativa e Via Direta.

Segundo a artesã, a soma de todas as empresas de que ela recebia encomendas de bordados, constituía um total de 16 clientes. O crescimento da demanda obrigou Dona Maria Joaquina a convidar cada vez mais mulheres da vizinhança para dividir as tarefas e, assim, aos poucos se foi formando o grupo de mais de 30 artesãs que ela coordena hoje:

Depois que eu cheguei aqui, fui trabalhar sozinha costurando na minha casa. Depois de sete anos, quando foram chegando as encomendas dessas firmas, eu tive que ficar botando pessoas e pessoas e hoje eu tenho uma equipe boa de mais de trinta. (Dona Maria Joaquina, 65 anos – entrevista concedida em 23 de Abril de 2009).

Dona Maria Joaquina conta, ainda, que trabalhou durante o ano de 2002 com o estilista Lino Villa Ventura, mas por não conseguir dar conta de suas encomendas e cumprir os prazos de seus desfiles desistiu de auxiliá-lo na confecção de suas peças.

Atualmente, ela não aceita mais encomendas de grandes indústrias como as confecções de Jeans (Marraket, Via Direta e Rotativa), no entanto, ainda trabalha para algumas grifes de Fortaleza como Mundica Paula, Lenita Negrão e Simone Jucá Noivas e confecciona enxovais por encomenda.

Mesmo assim, Dona Maria Joaquina conta com uma equipe de 42 mulheres, com as quais trabalha diretamente e sem nenhum vínculo formal. Ao conversar com algumas dessas bordadeiras que fazem parte do grupo, percebe-se que elas se mostram satisfeitas com o trabalho e com o que recebem pelo que fazem. O ganho, segundo a própria Dona Maria Joaquina “não é muito, mas nunca falta trabalho para ninguém”. Quem participa do grupo de Dona Maria Joaquina recebe uma quantia x por peça produzida, recebendo mais quem borda mais rápido, mas as artesãs com quem conversei não dirigem queixas em relação aos valores e aos prazos de recebimento dos pagamentos. Uma delas chegou a mencionar o seguinte:

Eu tiro pouco porque eu bordo devagar né? A Madalena não, ela borda rápido e faz de tudo, eu só sei fazer ponto cheio e ainda assim, demoro. Quando chego lá na Dona Maria Joaquina ela faz é brigar comigo porque o meu pagamento é o mais pouco (risos) (Cristina Alves – entrevistada em 23 de Abril de 2009).

O depoimento de Marlene deixa claro que bordar em muita quantidade é um dos quesitos não apenas para receber mais, mas também para ser considerada uma boa bordadeira, fato que é revelado quando Cristina diz que a Dona Maria Joaquina “briga” com ela devido o seu pagamento ser o menor dentre as outras artesãs. Mas Cristina parece não se dar conta de que a sua lentidão no processo é prejuízo não só para ela, mas também para Dona Maria Joaquina e que este é o real motivo de suas reclamações. Ao falar de sua relação com as artesãs, Dona Maria Joaquina expõe o seguinte:

Eu faço um trabalho que eu *num arranco o olho de ninguém e nem como o suor do meu pessoal, eu vou morrer tranqüila, eu não vivo às custas do suor de ninguém, aqui nós somos uma família*. Por exemplo, aqui não é carteira assinada, aqui não é firma, aqui não é nada, é a minha

casa. Aí o pessoal não deixa eu ficar parada e eu também sou uma velha que não sei ficar parada e meu marido também vive disso, aí eu vou trabalhar e chamo as pessoas, ou melhor, as pessoas vêm. Eu nunca andei na casa de ninguém chamando pra trabalhar, mas as pessoas precisam e vêm perguntar se tem trabalho; eu preciso delas pra trabalhar e elas também precisam pra trabalhar e isso não é bom? Então nós somos *uma família* e é por isso que eu não quero compromisso com nada. (*grifos meus* – Dona Maria Joaquina, 65 anos – entrevista concedida em 23 de Abril de 2009).

Diante dos depoimentos podemos perceber que a relação de Dona Maria Joaquina com as artesãs do seu grupo é acordada de dependência mútua. Por um lado vemos que as artesãs dependem da influência de Dona Maria Joaquina junto aos clientes, por outro esta depende do restante das artesãs para dar conta das encomendas. Logo, neste caso, também ocorre o estabelecimento de uma ordem negociada entre as artesãs e Dona Maria Joaquina que aparentemente proporciona vantagens e lucros para ambos os lados.

No entanto, todo o processo de distribuição e organização das encomendas é centralizado nas mãos de Dona Maria Joaquina, e, evidentemente, o pagamento pelos trabalhos. Este fato é bastante claro, tanto que ela fez questão de frisar em seu depoimento, apenas aspectos positivos de sua relação com as demais artesãs, procurando salientar a “comunhão” e o “senso de justiça” que diz manter no grupo. Neste sentido, ela procura utilizar constantemente colocações como: “eu num arranco o olho de ninguém”, “nem como o suor do meu pessoal”, “eu vou morrer tranqüila”, “eu não vivo às custas do suor de ninguém”, “aqui nós somos uma família” e ao comentar sobre o modo como organiza as atividades do grupo, expõe o seguinte:

Hoje eu tenho uma equipe boa de mais de 30 pessoas, as pessoas tudo fora, aqui dentro só é essas duas que engoma, aquelas duas acolá que riscam e eu que bordo e costuro. As outras bordam tudo nas casas delas. Dia de sábado, elas vêm, traz as peça que elas levaram no outro sábado e recebe o pagamento e leva novas peça. Aí no próximo sábado, vem de novo, entrega e leva de novo, é assim. Elas só bordam em casa, quando as peça chega aqui é que elas são lavada, engomada e recortada (Dona Maria Joaquina, 65 anos – entrevista concedida em 23 de Abril de 2009).

De acordo com a fala da artesã, as etapas do processo de confecção das peças bordadas estão bem definidas e, de maneira geral, a maioria das artesãs trabalha em suas próprias casas, encerrando o ciclo de atividades no final da semana, ou seja, no sábado quando dão uma pausa na produção para prestarem conta do serviço realizado.

Enquanto as artesãs realizam o trabalho em casa, dividindo-o entre os afazeres domésticos, o cotidiano de Dona Maria Joaquina é diferente. Quando lhe perguntei como fazia para conciliar o trabalho com os bordados ao trabalho doméstico, ela me respondeu que sempre teve alguém encarregada das atividades com a casa. Uma dessas pessoas foi uma sobrinha que criou desde criança e hoje as coisas dessa ordem ficam a cargo das filhas e noras. Logo, Dona Maria Joaquina sempre teve a maior parte de seu tempo tomada pela confecção do bordado, gerenciamento das encomendas, distribuição e organização do trabalho.

Em relação aos possíveis conflitos que ocorrem neste grupo, não há muito o que relatar uma vez que toda a organização e direção da produção estão centralizadas nas mãos de Dona Maria Joaquina. Esta se encarrega de deixar claras as diretrizes para que as artesãs se ocupem apenas da execução dos trabalhos. Desse modo, como não há interferência das demais bordadeiras na gestão do trabalho do grupo e estas se resguardam ao seu papel de executantes do que é solicitado por Dona Maria Joaquina, não há aí muito espaço para conflitos e desentendimentos, diferentemente do que observamos nas associações mencionadas anteriormente.

Para que se possa compreender o modo de vida, a relação com o trabalho e o cotidiano das artesãs que trabalham com a confecção do bordado nos diferentes grupos mencionados neste estudo, passarei, no próximo capítulo, à descrição das etapas elementares da produção do bordado *Richelieu*. Desse modo, o próximo tópico terá como foco o entendimento sobre a maneira como as atividades são distribuídas entre as artesãs, bem como as etapas do processo produtivo e a organização do cotidiano das bordadeiras, tomando como parâmetro as relações de trabalho vivenciadas nas associações e também no grupo de Dona Maria Joaquina.

## 2.5. O processo de trabalho e o cotidiano das artesãs

Após apresentar artesãs que hoje atuam em Maranguape com inserção diferente no processo de trabalho (associações: AMA, ASMUI e APAM, e grupo informal: Dona Maria Joaquina), este capítulo tem por objetivo apresentar a estrutura básica do processo de confecção do bordado que é comum tanto às associações em questão como aos grupos independentes que existem hoje em Maranguape.

O bordado *Richelieu* se caracteriza por ser vazado, ou seja, depois de pronto todo o bordado, algumas partes do mesmo são perfuradas com uma tesoura para ganhar o aspecto vazado, como uma renda, como pode ser observado na imagem abaixo.



Figura 4: centro de mesa feito em Richelieu.

Este é um tipo de bordado com características tradicionais que remontam à Idade Média. Sua origem ainda é desconhecida, no entanto, sabe-se que foi um bordado “inicialmente” muito utilizado como adorno pelo Sr. Cardeal de Richelieu que fazia parte da corte do Rei Luís XIII de França, daí a designação de “Bordado de Richelieu”.

Ele é um trabalho que carece de bastante perícia. A sua confecção, principalmente em tecido de linho, tem requisitos especiais para a perfeição do seu acabamento. Os espaços a recortar que contornam o desenho, no tecido, são elaborados em camadas sucessivas de linha, são chamados de “brides” e formam uma espécie de elo de ligação entre os desenhos.

Esse tipo de bordado, além de ser bastante procurado/apreciado, pode ser aplicado em peças de tecido, compondo fronhas, lençóis, almofadas, toalhas de mesa e também em detalhes de peças de vestuário, conferindo real beleza a qualquer ponto ou local onde seja aplicado. Além disso, o *Richelieu* também é muito utilizado no acabamento de vestidos de noivas.

Quando as artesãs trabalham de modo independente, ou seja, não são ligadas a grupo ou cooperativa de bordado, elas mesmas se encarregam de todo o processo de execução e acabamento das peças. Esse modo de trabalho individualizado obviamente é bem mais demorado do que o trabalho realizado de forma grupal porque neste as artesãs, mesmo que tenham conhecimento de todo o processo, participam apenas de etapas do mesmo, facilitando o trabalho e atendendo as demandas num espaço mais curto de tempo.

Os passos para a confecção do Richelieu são: I. Execução do desenho em papel vegetal; II. Perfuração de todo o contorno do desenho com o alfinete; III. Decalque do desenho no tecido; IV. Seleção das cores do bordado; V. Montagem do tecido no bastidor; VI. Execução do bordado na máquina de costura; VII. Recorte das partes vazadas do desenho; VIII. Acabamento (matame); XIX. Lavagem; X. Secagem; XI. Passagem a ferro. Veremos agora como se dão essas etapas no processo de realização do bordado e como é feita a divisão do trabalho. É importante notar que a sistematização do processo de produção do bordado que será indicada a seguir é comum a todos os grupos em questão.

### **I. Execução do desenho em papel vegetal**

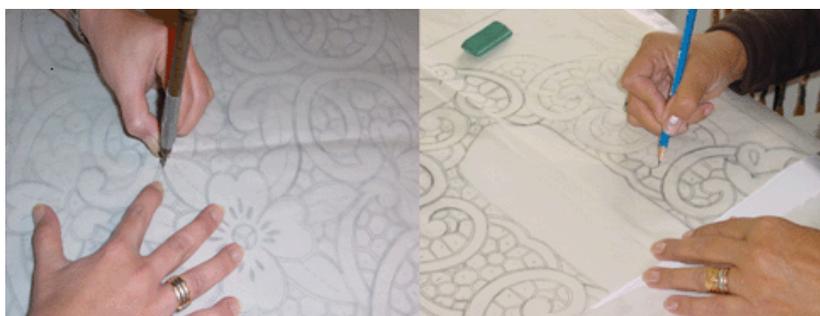


Figura 5: Traçado do desenho do bordado no papel vegetal

A primeira etapa do processo é a elaboração do desenho do bordado de acordo com a área onde ele será aplicado na peça. Neste sentido, antes de tudo deve-se tirar as medidas da área da peça que vai receber o bordado para que o desenho seja feito nas dimensões adequadas.

Utiliza-se o papel vegetal para a execução do desenho porque ele é transparente e resistente. Sua transparência auxilia na visualização da perfeita transposição do desenho para o tecido e sua rigidez permite que o papel não seja danificado durante a perfuração com os alfinetes, permitindo a sua utilização por mais vezes.

## II. Perfuração de todo o contorno do desenho com o alfinete

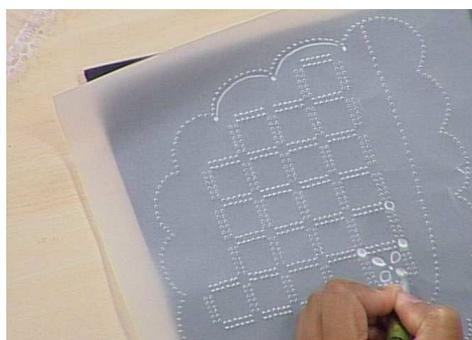


Figura 6: Perfuração do desenho do bordado no papel vegetal.

O ato de pontilhar todo o contorno do desenho no papel vegetal com furos, feitos pela utilização do alfinete, é necessário porque, dessa forma, a tinta atravessa o papel pelos furos e o contorno do desenho é transferido para o tecido sendo realizada, assim, a terceira etapa do processo:

## III. Decalque do desenho no tecido

Para o decalque do desenho no tecido, coloca-se o papel sobre a área do tecido em que se deseja que seja realizado o desenho do bordado, prendendo-o no tecido com alfinetes. Em seguida, passa-se uma mistura feita com sal azedo e tinta sobre o papel para que, pelos furos feitos com o alfinete, o desenho seja transferido para o tecido.

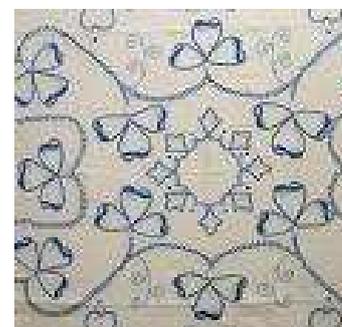


Figura 7: Decalque do desenho.

## IV. Seleção das cores do bordado

Durante as visitas aos grupos de bordado de Maranguape e até durante o acompanhamento do trabalho individual de algumas artesãs, pude perceber que em ambos os casos, a seleção das cores causa muitas dores de cabeça às bordadeiras. É, devido à dificuldade que a maioria das artesãs encontra em harmonizar as cores, conferindo beleza e graciosidade aos de desenhos, que pouco se observa em variação de tonalidades e misturas nos padrões já consagrados de combinação de cores, em diversos tipos de bordados.

O muito colorido e a cores fortes ou fechadas são rejeitadas pela maior parte das artesãs que preferem não ousar e seguem critérios já convencionados entre elas de construção de combinações de cores em suas peças. Desse modo, a maioria trabalha utilizando, no máximo, quatro cores em cada desenho de bordado.

As cores mais comuns utilizadas nos bordados, não só os produzidos nos referidos grupos de Maranguape, mas também pelos diversos grupos de diferentes municípios do Ceará que pude acompanhar durante meus trabalhos de consultoria, são o rosa bebê, o azul bebê, o verde, o vermelho, o lilás e o amarelo ouro. Com isto, sempre há alguma resistência quando o *designer* que eventualmente vá trabalhar com algum desses grupos quer experimentar novas combinações de cores como o marrom, o cinza, o roxo e o laranja, por exemplo.

No entanto, algumas artesãs desenvolveram uma espécie de *feeling* para encontrar diálogos visuais agradáveis e harmoniosos com cores de matizes diferentes. E, dessa forma, elas acabam criando um estilo próprio para os seus trabalhos com o uso de cores padronizadas para a realização dos mesmos. Mas, mesmo assim, quando se quer criar uma nova proposta combinatória de cores ou mesmo inserir uma nova cor no repertório já conhecido, inúmeros testes são realizados. E estes geralmente se fazem por meio da elaboração de peças inteiras a fim de que o resultado geral possa ser visualizado pela artesã, o que gera um dispêndio de tempo e material para a mesma.

Durante a conversa com Dona Maria Joaquina, a mesma me mostrou um teste que fez para a composição das cores do bordado de um conjunto de bandejas. Para chegar ao resultado desejado, ela teve que confeccionar completamente três bandejas, recombinao os contrastes entre as cores de linhas utilizadas, e diz não ter encontrado êxito com o investimento neste trabalho,

As cores tanto ela [referindo-se à nora] bota como eu boto, eu entendo um pouco de cores, eu sei o que dá certo e o que não dá. Eu já cansei de botar essas cores porque essas cores é que fica bonita, não existe outras cores. Aí, um certo dia eu disse “eu vou já mudar” e mudei. Mas quando eu terminei olha só o jeito que ficou, olha que coisa feia. Fui inovar e fiz foi um desastre, então voltei pro *normal* porque as cores não deram certo. Pensei em fazer uma coisa bonita e fiz foi isso. Não tem jeito não, tem que ser essas cores aqui! Num adianta mudar não é besteira! (Maria Joaquina – entrevistada em 23 de Abril de 2009 - grifo meu).

Dona Maria Joaquina e suas ajudantes investiram três vezes mais material e trabalho para a realização de apenas uma bandeja por causa do quesito cor. Além disso, as mesmas chegaram à conclusão de que somente “aquelas cores” com as quais estão acostumadas a trabalhar é que conferem uma estética perfeita a seus bordados. Mais adiante nesta dissertação ver-se-á como a presença do *designer* de moda no processo de elaboração do projeto de produto modifica as relações que envolvem o artesão e seu processo criativo.

## V. Montagem do tecido no bastidor

Para montar o tecido no bastidor, encaixa-se o aro maior por baixo do tecido esticando-o bem e depois se coloca o aro menor sobre o tecido (os aros devem fazer uma espécie de "sanduíche" com o tecido). Deve-se também puxar as laterais para deixar o tecido bem esticado no bastidor.

Quando as artesãs sentem que o tecido ainda não está firme no bastidor elas enrolam o aro maior com uma tira de tecido. E se o tecido for muito fino ou desfiar demais, aplica-se uma entretela colante pelo lado avesso antes de montá-lo no bastidor. Depois se encaixa o bastidor na máquina, observando se o pé calcador da mesma corre livremente por toda a área de costura.



Figura 8: Exemplos do tecido no bastidor.

## VI. Execução do bordado na máquina de costura

Inicia-se o bordado fazendo duas costuras retas, uma sobre a outra, em todo o contorno do desenho. Depois se coloca um cordonê sobre a costura reta, e seleciona-se a largura do ponto adequado, fazendo pontos até que o cordonê fique bem escondido dentro da costura. O acabamento deve coincidir com os pontos iniciais da costura para que fique

imperceptível e ele é feito em todas as partes vazadas do desenho. Em seguida, faz-se um caseado em volta de todo esse contorno do desenho até ele ficar bem preenchido.

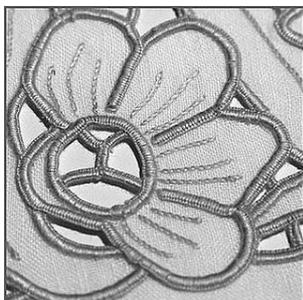


Figura 9: Bordado vazado.



Figura 10: Execução dos vazados no bordado.

### **VII. Recorte das partes vazadas do desenho;**

Como pode ser observado na imagem acima, com uma tesoura curva, pequena e bem afiada, as artesãs recortam as partes vazadas do desenho, bem rente à costura e, como este trabalho é muito delicado, elas vão recortando os desenhos aos poucos, para evitar que o tecido desfie ou deforme.

### **VIII. Acabamento (matame);**

As artesãs chamam de “matame” o modo como é feito o acabamento do bordado. O matame consiste num método que impede que o tecido desfie com o manuseio. No grupo de Dona Maria Joaquina, nem todas as artesãs sabem fazer o tipo de matame chamado de “matame fino” que, segundo as artesãs, é diferente dos outros porque garante a durabilidade da peça e sua aparência de nova por muito tempo,

Aqui o meu bordado é diferente de todo mundo porque em toda parte, o pessoal lava a peça, engoma e recorta o matame. Aqui é diferente, a bordadeira traz a peça e aqui é que é recortado e feito o matame, a prova é tanta que esse processo é difícil que dentro de quarenta e duas pessoas, só tem três que faz. A peça fica para sempre. (Maria Joaquina – entrevistada em 23 de Abril de 2009).

O mesmo cuidado empreendido nessa fase da produção pode ser verificado na APAM,

O matame é a parte mais delicada da peça e tem que ser feito bem feito porque se não a peça se desmancha todinha. Por isso é que ninguém faz os matame só eu e essa cumadi aí, essa sim sabe fazer matame bem-feito! (Dona Conceição, presidente da APAM – entrevistada em 16 de Setembro de 2008).

Este cuidado com o acabamento da peça pelas líderes dos grupos é uma demonstração contundente de como o domínio das etapas do trabalho é distribuído de forma desigual entre as artesãs. Neste caso da confecção do “matame fino” pode-se verificar que para cada grupo que tem em média 40 bordadeiras, apenas duas ou três mulheres o sabem fazer com perfeição.

#### **XIX. Lavagem, X. Secagem, XI. Passagem a ferro.**

Os bordados *Richelieu* devem sempre ser passados a ferro com um pano por cima a fim de evitar que a ponta do ferro possa danificar o mesmo. Depois de pronto o bordado, a peça é lavada e passada. Em todos os grupos, a etapa final, composta pelos processos de lavagem, secagem e passagem a ferro é feita na própria sede da associação sob os olhos da presidente (ou na casa da artesã que lidera o grupo, como no caso do grupo de Dona Maria Joaquina) por, no máximo, três mulheres que são encarregadas apenas disso. Feita esta breve explanação sobre as etapas da produção do bordado *Richelieu*, vejamos como elas se encaixam no cotidiano das artesãs.

Em relação ao modo de vida e ao cotidiano das artesãs dos diferentes grupos, pude observar que as artesãs que são filiadas a grupos informais ou a associações costumam manter em suas próprias casas, máquinas de costura próprias ou emprestadas pela associação ou líder do grupo informal de que participem. Dessa forma, a produção do bordado é feita, em geral, nas casas das artesãs entre os fazeres domésticos e, assim, as sedes das associações acabam funcionando mais como um local para reuniões, distribuição dos trabalhos e laboração das etapas finais da produção como lavagem, passagem e embalagem das peças, como foi visto acima.

Durante a pesquisa, nas visitas aos lares das bordadeiras, pude perceber que todas elas têm em comum a forma de organização de seu dia-a-dia. Este, geralmente é pautado pelas necessidades do bordado que acabam regendo o tempo das mulheres e seus modos de cuidar da casa e dos filhos. De acordo com o volume de encomendas, elas

acabam lançando mão de estratégias para conciliar os afazeres domésticos à confecção do bordado.

Para que se possa apreender as peculiaridades do modo de vida das artesãs que participam deste tipo de divisão do trabalho, limitar-me-ei à exposição de dois casos, especificamente, o de Maria Madalena e o de Cristina Alves. Estas são vizinhas, cunhadas e participam do grupo de Dona Maria Joaquina<sup>30</sup>. Suas casas, assim como a maior parte que existe no distrito de Tabatinga, não são separadas por muros, o que possibilita o contato direto entre os vizinhos e ajuda a compor o cenário contrastante em relação à capital Fortaleza e, até mesmo, em relação à própria sede do município.

Para dar conta da produção e, assim, complementar ou garantir a provisão de seus lares, as mulheres que bordam partilham de um cotidiano intenso. No caso destas, o artesanato não se encaixa no perfil de uma atividade recreativa, um entretenimento ou um lazer reservado às horas vagas. Pelo contrário, muitas vezes o bordado chega a tomar o lugar das atividades domésticas comuns e se torna a principal atividade das donas de casa que têm de arrumar outros métodos para dar conta dos afazeres cotidianos em suas residências.

Como, além de bordadeiras, essas mulheres também são mães e donas de casa, pude observar que algumas estratégias são traçadas para conciliar o cuidado da casa e dos filhos com a realização das encomendas; Uma das principais táticas encontradas pelas artesãs é o posicionamento da máquina de costura. Na maioria das casas que visitei, esta se encontra próxima ou até mesmo dentro do ambiente da cozinha. Outra particularidade que não pode ser deixada de lado é a proximidade de alguma porta ou janela da casa como pode ser observado nas fotografias abaixo:

---

<sup>30</sup> Nesta parte do texto limito-me a apresentar o cotidiano de duas artesãs vinculadas ao grupo informal de Dona Maria Joaquina porque nos capítulos seguintes nossa atenção será voltada exclusivamente para o cotidiano das artesãs que participam das associações e as transformações ocorridas nestas. Entretanto, as observações acerca do cuidado com a família e o dia-a-dia dessas mulheres que apresentarei a partir de agora é bastante próximo do que verifiquei nos outros lares em que estive, fossem as donas de casa bordadeiras vinculadas às associações ou não.



Figura 11: Cristina Alves



Figura 12 Maria Madalena e o filho

Quando cheguei à casa de Maria madalena às 15 horas do dia 24 de maio de 2009, fui recebida por seu marido que se encontrava na sala assistindo televisão. Nesse momento, Maria Madalena não me viu chegar, ela estava na cozinha ao pé de sua máquina confeccionando o bordado em um lençol imenso. Quando passei pelo portão da área da frente e fui adentrando nos cômodos de sua pequena casa, pude perceber o quanto esta era bem limpa e organizada. A primeira coisa que me chamou a atenção foi o piso da mesma, todo em cerâmica colonial muito bem conservada, a qual elogiei e seu marido logo fez questão de salientar a antiguidade do mesmo em tom de piada.

A casa de Maria Madalena é composta de vãos sucessivos, de maneira que para chegar ao final da mesma, ou seja, na cozinha onde a artesã estava, precisa-se passar por todos os quartos que a antecedem. Quando eu estava me aproximando de Maria Madalena um som de procissão se intensificou. É que ela estava ouvindo a transmissão de um programa católico local em um aparelho de som que ficava ao lado de sua máquina de costura. Logo que viu minha aproximação, Maria Madalena tratou de reduzir o volume do aparelho, desligando-o posteriormente, quando lhe comuniquei que desejava fazer uma entrevista.

Durante a entrevista a artesã me revelou que bordava e costurava de tudo e ainda fez a seguinte colocação: "Se a gente trabalhar mesmo dá pra tirar uns 100 reais por semana". Então lhe perguntei o que seria esse "trabalhar mesmo" e ela me respondeu relatando rapidamente o ritmo de suas atividades diárias:

Eu trabalho só até nove horas da noite, mas cinco horas eu já to acordada, aí eu preparo o café dele [do filho] e boto ele pra escola, depois eu volto pra máquina (...) É tudo aqui perto, eu olho a panela, boto a roupa na máquina de lavar e fico fazendo o bordado. Quando é nove horas eu já tô quase caindo de sono, mas eu ainda vou lavar as vasilha antes de dormir. (Maria Madalena, 16 de Abril de 2009)

Maria Madalena vive essa rotina de segunda a sábado. O único dia em que não borda é no domingo, dia reservado para a missa que acontece na igreja ao lado de sua casa, e para a faxina porque, segundo ela: “não dá para limpar a casa direito durante a semana por causa do bordado”. Em relação às outras artesãs do grupo, Maria Madalena é a que consegue atingir o maior nível de renda com o bordado. Além de sua habilidade e agilidade com a máquina de costura, tal fato também se deve ao auxílio de seu marido e sobre isto ela comenta o seguinte: “Quando ele chega três horas do serviço ele me ajuda, ele varre a casa, lava a louça, vai buscar bordado, vai deixar... Quando ele chega, ele ajuda. Tem que ser os dois trabalhando, por que só um né?...”

Observando a demarcação de lugares entre os membros da família de Maria Madalena, na casa onde moram, percebe-se que ela passa quase todas as horas de seu dia no último vão da casa: a cozinha, e lá mesmo cuida dos afazeres diários e do filho único do casal. A máquina de costura está localizada na cozinha, não apenas complementando a paisagem deste ambiente, ao lado da máquina de lavar, geladeira e fogão, mas também porque fica bem em frente à porta que dá para os fundos da casa, possibilitando à Maria Madalena tomar conta do filho que passa grande parte do dia no quintal.

No início deste relato mencionei que fui recebida pelo marido de Maria Madalena. Este se encontrava no primeiro cômodo da pequena casa: a sala principal, composta por um sofá, a estante com alguns objetos, além da TV. Já a cozinha era um ambiente visivelmente menos favorecido em termos de acabamentos e detalhes estéticos, enquanto a sala ainda preserva a cerâmica colonial original e possui paredes mais alvas.

Com essas observações pode-se pensar que a sala seria o lugar de maior prestígio, local destinado à recepção das visitas, expressão da vida social da família, ocupada na maior parte do tempo pelo homem, enquanto que a cozinha seria o lugar de menor destaque, o lugar que fica no fim da casa, o último dos cômodos. A cozinha se mistura à área de serviços, pois comporta também a máquina de lavar. Também pode ser considerada como o local que preserva a intimidade da família, ou seja, é neste lugar que

são preparadas as refeições e, além disso, bem próximo dela está também o banheiro único da casa. Pode-se até dizer, com base na estrutura da casa, que a cozinha seria o local onde é revelada a natureza enquanto a sala revelaria a cultura nas relações da família.

Coloco desta forma porque no âmbito da cozinha e suas adjacências (banheiro e área de serviço) se realizam tarefas relacionadas às necessidades básicas de ordem biológica da família, enquanto que a sala atua na dimensão das necessidades sociais como a recepção de visitas e o convívio com outras pessoas. Dessa forma, esses dois espaços da casa estão também dissociados no plano simbólico, uma vez que a sala deve estar sempre limpa para ser exibida aos outros, o que revela que a mesma está sujeita a regras estabelecidas pelo convívio social enquanto a cozinha e as demais áreas com que se mistura podem ficar menos arrumadas ou limpas, pois nelas são reveladas tudo o que é da ordem do natural: a satisfação das necessidades fisiológicas da família, por exemplo. De acordo com a teoria formulada por Lévi-Strauss, aquilo que se mostra constante na análise da diversidade cultural pode ser considerado como critério para definir o natural. Entretanto, tudo que constitui uma regra reguladora dos comportamentos revela-se como fator cultural. Para o autor, a regra é o que define onde começa cultura. Em “As estruturas elementares do parentesco”, ele tenta situar a fronteira entre o natural e o cultural/social e logo abaixo trago um trecho de uma de suas propostas para isto:

O método mais simples consistiria em isolar uma criança recém-nascida e observar suas reações a diferentes excitações durante as primeiras horas ou os primeiros dias após o seu nascimento. Poder-se-ia, então, supor que as respostas fornecidas nessas condições são de origem psicobiológicas e não dependem de sínteses culturais ulteriores (LEVI-STRAUSS, 1982, p. 42).

Além da demarcação de fronteiras entre natureza e cultura e também entre os sexos envolvidos nesta relação familiar, em que, à primeira vista, é dada ao pai a posição de maior destaque e à mãe a posição subalterna, temos ainda a figura do menino; do filho do casal. Este não se encontra em nenhuma das partes da casa, mas fora dela, ou seja, no quintal. Sob os olhos da mãe, o menino quando não está na escola, brinca no quintal entre as plantas, árvores e galinhas da família. Mas durante a entrevista ele logo se achegou ao lado da mãe e passou o tempo todo querendo responder pela mesma, não deixando de ser constantemente reprimido por ela.

A atitude e a condição do menino na família revelam sua situação de liminaridade, ele parece ter consciência de sua pequenez diante dos adultos, mas, ao mesmo tempo, procura exercer poder por ser filho único e homem. Na foto anterior, pode-

se perceber esta mistura de papéis, uma vez que Maria Madalena apesar de estar em primeiro plano, se esquivava e o filho se sobressai chamando a atenção para si.

Apesar de as hierarquias e os lugares na família desta artesã estarem bem definidos no plano simbólico, na prática percebe-se que a figura central da vida familiar é a própria Maria Madalena, pois apesar de o marido não abrir mão de sua posição de chefe de família, suas atitudes em relação à esposa e seu trabalho deixam transparecer um tanto de reconhecimento e valorização da participação dela no sustento da família ao auxiliá-la nos serviços domésticos. Quando terminei a entrevista com Maria Madalena, seu marido se encontrava ao pé da pia da cozinha estendendo cuidadosamente um pano de enxugar louças.

Neste sentido, um dos fatos interessantes que também ajuda a compreender um pouco do que a atividade de bordar representa para essas mulheres e suas famílias, em termos de trabalho e renda, é o empenho dos maridos no auxílio aos afazeres domésticos. Quanto a este aspecto, o caso de Cristina é bem diferente do de Maria Madalena. Cristina Alves, 44 anos, conta que não tinha o bordado como profissão até o dia em que seu marido ficou desempregado e ela teve que ajudar nas despesas da casa: “Eu num bordava muito não né? Meu marido trabalhava... eu fazia pra mim e pra mãe mesmo, mas aí depois a minha mãe faleceu e eu continuei no ramo dela.” (Cristina Alves, entrevistada em 23 de Abril de 2009).

Atualmente, Cristina é a principal mantenedora de sua casa, uma vez que seu marido está desempregado e seus filhos também não trabalham, no entanto, ninguém a auxilia. Enquanto Maria Madalena conta com o auxílio de seu marido nas tarefas domésticas, Cristina tem que cuidar de todos os afazeres da casa e ainda se encarregar da provisão material básica da família. Desse modo, a artesã tem um cotidiano intenso e em que, muitas vezes, a atividade de bordar toma o lugar dos afazeres mais corriqueiros de uma dona de casa, como varrer o chão, por exemplo:

Aqui nenhum me ajuda não. Eu me acordo cedo, faço a merenda dos minino, o café. No dia que dá tempo de varrer a casa eu varro, mas no dia que não dá...É muito serviço pra fazer e eu sou muito lenta.(...) Eu acordo seis horas e eu bordo até as cinco hora, cinco e meia. Eu me sento na máquina umas sete e meia e me levanto nove e meia pra fazer o almoço, depois quando é umas dez e meia /onze horas eu volto pra máquina de novo, aí, meio dia eu boto o almoço deles, lavo a louça e volto pra máquina. Eu só num fico mais no bordado por causa das muriçoca e também por causa da luz, essa luz aí num dá pra mim não, só

vai com a luz do dia mesmo. (Cristina Alves, entrevistada em 23 de Abril de 2009).

Quando perguntei a Cristina Alves o que ela fazia depois das 17:30 horas, quando parava de bordar, ela me respondeu com veemência, como se reiterasse algo óbvio: “Ora, fazer a janta!”. Pode-se perceber diante dessas breves considerações que o papel social desta artesã como mulher, mãe e esposa está bem demarcado em sua vida familiar e a divisão sexual do trabalho também, pois os homens não se envolvem em nenhuma das atividades de casa e ela parece não se incomodar com essa realidade, pelo contrário, ela acaba por assumi-la e legitimá-la, tomando para si todas as responsabilidades com a casa e colocando a culpa em si mesma por não conseguir realizar uma quantidade maior de bordados,

Lá na Dona Maria eu vou e pego os pano tudo riscado aí eu faço só os cheio, o Richelieu é outras que fazem, aí o pano vai passando de mão em mão até voltar pra Dona Maria Joaquina pra lavar e engomar. Eu presto conta com ela de quinze em quinze dias. Eu num devolvo muito não, a Madalena é mais rápida, mas eu sou mais lenta. (Cristina Alves, entrevistada em 23 de Abril de 2009).

O cotidiano dessas artesãs é completamente preenchido por suas atividades de dona de casa, mãe, esposa e bordadeira. O único dia em que se negam a bordar é o domingo e quando pergunto qual atividade elas costumam reservar para este dia as respostas são as seguintes:

Domingo eu num trabalho, só se for um trabalho avexado pra entregar. No domingo eu vou arrumar a casa porque tem coisa que na semana a gente num faz direito. Eu só saio pra ir pra Igreja, pra missa no domingo, às vezes é às sete horas da manhã ou então as cinco da tarde<sup>31</sup> (Maria Madalena, 43 anos, entrevista em 23 de Abril de 2009).

Mas no domingo eu num bordo não! É folga (risos). No domingo eu fico na cozinha aí e vou arrumar a casa. Minha vontade mesmo era sair, passear por aí. O meu marido num gosta muito de sair não... (Cristina Alves, 44 anos, entrevista em 23 de Abril de 2009).

De acordo com as breves observações sobre o modo de vida dessas artesãs, percebe-se que as mesmas partilham de um cotidiano sem muitas surpresas. Em seus

---

<sup>31</sup> A casa de Imaculada fica do lado da Igreja que ela costuma freqüentar aos domingos.

relatos, Maria Madalena e Cristina Alves afirmam que chegam a passar mais de uma semana sem sair de casa. No entanto, essa realidade doméstica que marca suas vidas e rotinas não é sinônimo de tempo livre ou de lazer.

Segundo Isabel Ferreira Borsoy em sua obra “O modo de vida dos novos operários”, o artesão organiza sua vida sem compartimentar espaços de produção e reprodução, pois ambos fazem parte de um processo único, enquanto o trabalhador fabril vive a cisão trabalho-casa. Para a autora, este precisa estender a racionalidade da produção para “a casa”<sup>32</sup>, compartimentando suas atividades até fora do local de trabalho para que toda a sua vida esteja controlada e regulada a fim de se preservar a eficiência produtiva. Com o artesão ocorre de modo inverso, o trabalho está totalmente imerso na realidade doméstica, não se distinguindo desta. No caso das bordadeiras que participam dos grupos aqui contemplados (associações e grupo informal), mesmo quando o artesanato assume uma função econômica, com o recebimento de encomendas para serem realizadas dentro de um determinado prazo e com a forma de pagamento acertada previamente, o trabalho ocorre durante o “tempo livre”, em casa, sendo as próprias artesãs responsáveis pela organização do tempo e pela quantidade de trabalho que podem realizar. Neste caso é a racionalidade do lar que se estende para o trabalho.

De acordo com Ruth Cardoso, em prefácio à obra de Magnani (2003), o tempo de lazer é similar ao chamado tempo livre. Isto porque nessas horas o trabalhador pode escolher as atividades que deseja desempenhar, diferentemente do tempo de labor onde a prática do trabalhador está relacionada a uma necessidade ou obrigação (2003, p. 15). No caso da produção do bordado pelas personagens desta pesquisa, após a incorporação de valores mais voltados para as necessidades da indústria e do mercado, a definição real do que é tempo livre e tempo de trabalho torna-se confusa, pois a atividade de bordar continua sendo doméstica e adotada no período entre os afazeres domésticos; no entanto, não como um “passa-tempo”, mas para atender aos cronogramas de entrega das encomendas, elaborados pela associação ou pela líder do grupo.

---

<sup>32</sup> Entendendo-se casa para além da habitação, mas como o local extra-produção, onde o homem não é considerado um operário ou colega de sessão, mas um pai, amigo, parente ou irmão, a casa é tomada como um lugar onde se pode compartilhar valores comuns à vivência familiar (conversas, risos, afetos, brigas). Roberto da Matta (2002) apresenta a casa como o lugar onde se descansa e a rua o lugar onde se trabalha. Segundo o autor, na casa, as relações são regidas *naturalmente* pelas hierarquias dos sexos e das idades (pai x mãe, filho x pai) e, embora ambos os domínios (casa e rua) devam ser governados pela hierarquia fundada no respeito que, em muitos contextos, parece reproduzir as relações patrão-empregado, na rua é preciso estar atento para não se violar as hierarquias, muitas vezes não percebidas devido ao afastamento estabelecido nas relações sociais, enquanto que a casa implica maior intimidade e menor afastamento social.

Desta forma, a autonomia das artesãs na utilização de seu tempo decorre de seu modo de vida, e, embora haja por parte do estado um enorme interesse em reorganizar a atividade artesanal, tornando-a mais produtiva e fonte de renda auto-sustentável – esforço diretamente relacionado à conjuntura social moderna de desemprego, êxodo rural e ressignificação do consumo, decorrente do avanço do sistema capitalista de produção, previamente apontada nesta dissertação –, é imprescindível que haja um esforço para que questões referentes ao campo subjetivo, como a cultura e os valores simbólicos embutidos no trabalho dos artesãos, sejam levadas em consideração.

Conforme aponta Borsoy (2005), a categoria “modo de vida” pode ser melhor entendida se considerada como algo que engloba as condições de vida dos trabalhadores, sua vivência no sentido de como conduzem suas vidas de modo geral: individual e socialmente, dentro e fora do trabalho. Não ocultando dessas relações, portanto, a maneira como eles usufruem de aparatos econômicos, sociais e culturais com fins de atender às necessidades do corpo e da fantasia, buscando formas de adaptação ou resistência às condições materiais de vida e aderindo a conjuntos de normas e valores que justifiquem intrinsecamente suas próprias ações, ou seja, construam sentido para elas. Partindo dessa perspectiva, o modo de vida das artesãs não se limita à esfera reprodutiva da vida ou às condições materiais que a viabilizam, mas diz respeito à vida como um todo, e isso engloba, necessariamente, o trabalho, haja vista que o trabalho é “uma forma definida de expressar suas vidas e um modo de vida expressado por parte delas. Assim, a “produção é algo maior e diferente de uma lógica prática de eficiência material, pois possui uma dimensão cultural” (MARX;ENGELS, 1965 *apud* SAHLINS, 2002, p. 168).

De acordo com os relatos coletados durante a pesquisa, de modo geral constata-se que o cotidiano da maior parte das bordadeiras entrevistadas é constituído de um trabalho realizado em casa, nos intervalos dos afazeres domésticos, e sob a encomenda de clientes e atravessadores. Neste sentido, para a maioria das artesãs o “fazer bordado” raramente assume um caráter secundário entre os afazeres domésticos, pelo contrário, vimos que ele pode até fazer parte do cotidiano das artesãs como uma atividade que rege o andamento e a realização dos afazeres domésticos comuns, como o arrumar a casa, lavar roupas e cuidar dos filhos. Desta forma, o trabalho acaba se confundindo com o cotidiano, a vida familiar e os momentos de lazer das artesãs, servindo não só como trabalho e fonte de renda, mas também como meio para a consolidação dos laços sociais e afetivos entre as pessoas da família e da vizinhança. Como afirma Maria Madalena: “Eu nunca bordei nada pra mim, a

única coisa que eu tenho bordada aqui em casa é uma colcha de cama que a Dona Maria Joaquina bordou ela mesma e me deu quando eu fui me casar” (Maria Madalena, 23 de Abril de 2009).

Observou-se anteriormente que, mesmo com o surgimento das primeiras indústrias de confecção em Maranguape, ainda em meados da década de 1960 (MATOS, 1966), quando a produção do bordado por encomenda passava a assumir um caráter mais “profissional”<sup>33</sup> para as artesãs, a produção não era distanciada do modo de vida, pois a lógica do trabalho continuava a mesma. Como esse tipo de encomenda visava suprir uma necessidade extra de produção dessas indústrias, as artesãs recebiam todo o material necessário para a execução do trabalho e o realizavam em suas casas durante o tempo que restava entre os afazeres domésticos.

Sennet (2006), dissertando sobre o estudo de Adam Smith sobre a fábrica de alfinetes, que retrata a realidade vivenciada pelos trabalhadores no auge da divisão social do trabalho, com o Fordismo e Taylorismo, retoma uma de suas principais citações para exemplificar o modo e a concepção de trabalho deste período: “a separação de casa e trabalho é a mais importante de todas as modernas divisões de trabalho”. Entretanto, no decorrer do seu texto, Sennet (2006, p. 66-68) coloca que esta realidade vem sendo cada vez mais substituída por outra que, segundo o mesmo, é uma das características da sociedade atual, marcada pelo regime da acumulação flexível: “o trabalho em casa”<sup>34</sup>.

A transição do fordismo para o modelo de acumulação flexível causou sensíveis transformações no mercado de trabalho como a subcontratação organizada e o surgimento de pequenos negócios. Conseqüentemente, isto implicou na volta de antigos sistemas de trabalho artesanal, doméstico e familiar que, embora reconfigurados, passam a atuar como partes importantes do sistema produtivo, fazendo com que o trabalho em casa seja o “mais flexível dos flexitempos” (SENNET, 2006, p. 68). O autor afirma, ainda, que a sensação

---

<sup>33</sup> Digo que este tipo de relação com o trabalho assumia um caráter mais profissional porque nele as artesãs tinham de cumprir um determinado prazo para a entrega das peças e os valores eram previamente acertados junto ao cliente e, neste caso, as questões do campo dos sentimentos e da afeição eram menos estimuladas.

<sup>34</sup> De acordo com Harvey (1994, p. 131), o modelo fordista apoiava-se nas formas de intervencionismo estatal e na configuração do poder político que davam coerência ao sistema ao manter as noções de uma democracia econômica de massa que era sustentada por um equilíbrio de forças de interesse entre os Estados. A partir de 1960 este modelo começa a entrar em crise, podemos citar entre as causas desta crise, a “elevação do nível da instrução geral e da consciência de si e do coletivo dos trabalhadores, a aspiração universal à realização pessoal e à dignidade no trabalho” (LIPETZ, 1991, p. 42). Nesse período dá-se início ao que Mattoso (1996) chamou de uma nova revolução industrial, as empresas começam a buscar novos modelos de organização e esse processo de reestruturação da produção principiou um novo formato de acumulação chamado de flexível.

de liberdade com esta nova tendência de trabalho em casa é enganosa, pois enquanto o trabalho é fisicamente mais descentralizado, o controle sobre o trabalhador se torna mais direto.

Observando que o cotidiano das artesãs que compõem este estudo, de um modo geral também é constituído por um trabalho realizado em casa, tem-se que tal fato torna mais difícil a demarcação de fronteiras entre o tempo livre e o tempo de trabalho. Diante disto, a situação das bordadeiras em questão se torna complexa, podendo até ser vista sob o prisma do modelo organizacional que se configura a partir da segunda metade do século XX: a acumulação flexível.

O próximo capítulo trará considerações sobre como essa complexificação do fazer artesanal entre as bordadeiras que são vinculadas à AMA, à ASMUI e à APAM transpõe a estrutura organizacional do trabalho e passa a interferir também no processo de criação e desenvolvimento dos produtos artesanais a partir da chegada do SEBRAE, por meio do “Programa SEBRAE de artesanato: Irmãos do Ceará”.

### **3. A participação do SEBRAE – quando o artesanato entra em contato com o *design***

O presente capítulo expõe de forma detalhada os princípios que regem as ações do programa de artesanato “Irmãos do Ceará”, implementado nas associações AMA, ASMUI e APAM durante o ano de 2003, e os seus efeitos nos modos de trabalho e, principalmente, de concepção/criação do artesanato entre as artesãs vinculadas às referidas associações.

As políticas de desenvolvimento do artesanato implementadas pelo SEBRAE (Serviço Brasileiro de Apoio à Micro e Pequena Empresa) junto às artesãs da AMA já ocorriam desde 1993 e com o surgimento das novas entidades ASMUI e APAM, algumas de suas ações, como cursos avulsos<sup>35</sup> de “capacitação”, também se estenderam a estas. Mas foi somente a partir de 2003, por meio do projeto “Irmãos do Ceará”, com a instalação de cursos e oficinas na área de criação e desenvolvimento de produtos, que o artesanato começou a entrar em contato com as ferramentas do *design*. Este projeto fazia parte do “Programa SEBRAE de Artesanato” que atende a grupos de artesãos em todo o território nacional, desde 1997, e que atuou em Maranguape durante o ano de 2003, com ações que visavam diretamente a expansão da produção do bordado e sua adequação mercadológica.

A fim de alcançar tais objetivos, o projeto foi responsável por profundas transformações no modo de vida e no trabalho das artesãs pertencentes às referidas associações, como a contratação de *designers* que passaram a ser responsáveis pela reorganização da produção, desde a criação dos produtos até as metodologias de trabalho, com a inserção de novas técnicas.

O modo de intervenção no artesanato, que vem cada vez mais se popularizando e se sofisticando, se dá pela contratação de *designers* de moda para o acompanhamento das atividades dos artesãos. Só no Ceará o SEBRAE conta com mais de 30 técnicos habilitados na área de *design*, fora aqueles afiliados à CEART que desenvolvem o mesmo tipo de atividade junto aos grupos de artesãos. Esses *designers* são contratados e capacitados pelo SEBRAE para desenvolverem coleções de produtos de vestuário e de cama e mesa a partir das tipologias artesanais predominantes em grupos ou associações já estruturados em

---

<sup>35</sup> Refiro-me a tais cursos como avulsos por estes não pertencerem a nenhum programa específico direcionado ao artesanato. Eles estavam mais ligados ao campo da gestão e empreendedorismo e eram realizados de forma esporádica, quando solicitados por entidades ligadas à prefeitura de Maranguape que apoiavam as artesãs como a UNECOM, responsável pela conformação da AMA como entidade jurídica.

diversas regiões do interior do estado. Este tipo de trabalho é chamado de “*design* em artesanato” e os produtos desenvolvidos são vendidos para lojas especializadas como a CEART ou, sob encomenda, para clientes de diversas partes do Brasil e também do exterior.

Quanto a este aspecto, para Canclini (1983) o que diferencia a aceitação do produto do trabalho de um artesão dos demais tipos de bens que são produzidos pela sociedade capitalista é o apelo comercial que está diretamente ligado à cultura local. Outro fator significativo do interesse pela valorização do artesanato, para o autor, é a relação crescente entre moda e artesanato. Esta é cada vez mais enfatizada em razão dos discursos que buscam agregar ao produto industrializado um valor simbólico ou cultural (Idem). Desse modo, a ênfase no “valor cultural” colocada pela mídia, empresas do setor têxtil e também pelos setores de eventos tem mostrado maior preocupação em explorar aspectos ligados à produção artística e cultural local. Destes aspectos, o artesanato se mostra como elemento de grande potencial, pois seus atributos materiais podem ser “aproveitados” tanto na decoração de ambientes como no incremento de artigos de vestuário.

Tais empresas estão cada vez mais envolvidas em projetos de cooperativas de artesãos, divulgando o artesanato pela promoção de sua ligação com a moda, por meio de eventos ou campanhas publicitárias. Como exemplo desta tendência, pode-se citar o caso da empresa Marles<sup>36</sup>, que lançou uma publicação homenageando artesãos de diferentes regiões do país, cujo título é “*Designers e artesãos: extratos da moda brasileira*”. Em tal publicação estão reunidas imagens do trabalho dos artesãos de diferentes grupos produtivos do Brasil, inclusive da APAM e depoimentos de estilistas que desenvolveram peças de vestuário junto a esses grupos. A publicação busca valorizar a interação dos artesãos com estilistas na elaboração de peças de vestuário que exaltem a arte ou a cultura popular, como é possível verificar nas imagens abaixo, bem como no depoimento de Taís Losso, estilista que participou desta iniciativa da empresa Marles, produzindo artigos de vestuário junto a um grupo de bordadeiras do Maranhão: “Na verdade eu não quero trabalhar só usando a festa do boi, eu quero fazer um trabalho cultural, aprender o que é boi, fazer uma homenagem a essa comunidade.” (BRAGA, 2004, p. 11).

---

<sup>36</sup> A empresa Marles consiste em uma indústria de malharia fundada em 1971 no Bairro do Bom Retiro, em São Paulo.



Figura 13: Modelos criados a partir do artesanato para o projeto da Marles

Como pode-se ver ainda no primeiro capítulo desta dissertação, para Estrada (2004), o *design* brasileiro evoluiu e conquistou mercado, se transformando em ferramenta para a competitividade e inclusão do produto brasileiro no mercado internacional. Definindo de maneira mais precisa o que seja *design* ou projeto de produto, Yair (1999) explica que o sistema tradicional de projeto segue uma seqüência linear de etapas. Pode-se considerar também que o processo para o desenvolvimento de um produto deve ser apresentado dessa forma para facilitar o entendimento de uma estrutura de trabalho e da administração das ações que a sustentam. Por conseguinte, este formato linear pode apresentar-se como um meio didático. Dependendo do ponto de vista, pode-se perceber como as ações que compõem a metodologia de desenvolvimento de produto são ações que funcionam em rede e de forma quase simultânea, sendo que, em cada etapa do projeto, prevalece um conjunto de critérios específicos dirigidos a um objetivo específico. O autor também afirma que a adoção de metodologias de projeto de produtos favorece toda a estrutura do trabalho, integrando engenharia, *design*, vendas e marketing.

A metodologia de desenvolvimento de produtos exposta acima, conforme Yair (1999) ajuda a compreender porque as ações voltadas para a implementação do artesanato em Maranguape, em 2003, após a chegada do SEBRAE, ganharam um novo impulso.

Luiz Carlos Barboza, diretor técnico do SEBRAE<sup>37</sup>, afirma que em 2007 o SEBRAE completou uma década de trabalho com o artesanato e isso se deve ao fato de o

---

<sup>37</sup> Em entrevista publicada na edição comemorativa da revista *Artesanato: um negócio genuinamente brasileiro*, Vol. 1, Março de 2008.

artesanato ser uma atividade que mobiliza milhões de pessoas em todos os estados do país. Nesta entrevista Barboza discorre sobre o trabalho do SEBRAE com o artesanato e sobre a evolução do setor nos últimos anos, afirmando que:

Atuamos com soluções integradas. Em nossos projetos de apoio, executamos ações que contemplem o conjunto das necessidades de cada grupo de artesãos. Para tanto, focamos em diversas áreas como capacitação, acesso à inovação, acesso ao mercado, soluções financeiras, entre outras. Também promovemos uma maior cultura de associativismo. O SEBRAE entende que os artesãos não têm apenas necessidades pontuais e sim um conjunto de necessidades que devem ser trabalhadas de forma integrada para que se alcancem maiores níveis de competitividade.

Ao ser indagado a respeito das condições necessárias para estimular a competitividade do produto artesanal no mercado, Luiz Carlos Barboza afirmou que é fundamental o investimento em tecnologia e inovação, principalmente por meio do *design* (SEBRAE, 2008, p. 09). Como já foi enunciado, o *design* tem sido considerado um dos meios mais eficazes para a valorização do produto nacional no exterior, mas isso requer que ele esteja aliado ao artesanato e a outras manifestações artísticas e culturais às quais são atribuídas a responsabilidade de refletirem a tão almejada “brasilidade”.

Conforme Barroso (2002), diante das mudanças comerciais que ocorrem no mercado global, investir na racionalização e na otimização da produção do artesanato, com a redução de custos e com a melhoria da qualidade, situando o artesanato dentro do mercado de consumo, significa, antes de tudo, procurar entender as modificações no mundo moderno, pois estas fazem crescer a demanda por produtos específicos para necessidades específicas, mas com “identificação cultural e simbólica”. Sobre isto, o autor salienta que:

Para que se possa competir com o mercado externo, e este estando cada vez mais competitivo e globalizado com disputas comerciais acirradas é preciso que se invista mais na diferença. Ou seja, o segredo da competitividade não está na redução dos custos, mas na agregação de valor (BARROSO, 2002, p. 12).

Assim, o artesanato, trabalhado conforme as metodologias de *design*, e atrelado ao turismo e à moda, também se mostra como um fator de grande importância para a agregação de “valor cultural” aos bens e serviços produzidos no Brasil. No entanto, as hibridações entre artesanato e *design* devem ser tratadas com cautela, pois ao contrário do

desenvolvimento de produtos para a indústria, em que o tempo de produção representa aumento na produtividade, no artesanato as considerações sobre este aspecto se mostram bastante delicadas.

Sobre os processos de criação de suas peças, o artesão freqüentemente modifica a sua proposta inicial de produto, seja em função das características físicas da matéria-prima, dos procedimentos construtivos do objeto ou de outro tipo de observação que lhe pode ocorrer. Esta flexibilidade decorre de seu tempo de execução, o que lhe permite realizar avaliações simultâneas à produção.

Essa liberdade observada no decorrer do trabalho do artesão ou do artífice que domina todo o processo de execução de seu trabalho representa o usufruto de um pensamento criativo. Pois, o artesão na maioria das vezes, projeta/concebe mentalmente o objeto e a estrutura metodológica adotada pelo mesmo para a realização da obra segue o ritmo do fazer, ou seja, ao mesmo tempo em que confecciona, ele improvisa processos. Assim, o método de trabalho do artesão é fundamentado no que se pode chamar de “bom senso” ou na experiência. De acordo com Ferreira (2005), é também isso que aproxima o artesão do artista.

Mas para o *designer*, tudo no “objeto” precisa ser antecipado em um projeto. Além de materiais, tecnologias, aspectos econômicos, sistemas de produção, custos, necessidades do usuário, bem como as sensações cognitivas ou simbólicas agregadas ao produto para atrair o consumidor. Ou seja, tudo no *design* é previamente calculado.

Para incorporar os valores do *design* à produção artesanal, a saída encontrada pelos programas de aperfeiçoamento técnico, como no caso do SEBRAE, tem sido a implantação do sistema cooperativo. Segundo Freitas (2006), para os artesãos que optam pelo trabalho cooperado a condição básica é o nivelamento técnico. Nesse caso, a fruição estética e formal observada no trabalho feito por conta própria, aqui não se torna mais tão viável. Daí a insistência dos técnicos e das políticas de desenvolvimento em trabalhar o “espírito associativista” dos artesãos por meio de uma forte carga de cursos técnicos e de capacitação, como visto anteriormente.

Deste modo, a condição básica para a reestruturação do trabalho artesanal, a fim de que este atenda às exigências do mercado e adquira uma base econômica sustentável, é a conformação de grupos produtivos. De acordo com Freitas (2006), todos os artesãos sabem de seu ofício, mas com a realização dos trabalhos de forma grupal, todos ficam informados sobre uma forma, um tipo ou padrão para a execução do produto final. Para a

autora, se os artesãos desejam trabalhar em grupo, se coloca a necessidade de que eles sejam treinados em conjunto, para que todos possam produzir de forma homogênea e, assim, atender aos critérios do mercado. E esse tipo de valor é imediatamente trabalhado, na prática, pelos técnicos responsáveis pelas intervenções na produção artesanal, como verifica-se no depoimento de uma das artesãs que já foram associadas à AMA:

O cliente às vezes tem medo de fazer um pedido grande, mas aí com a gente trabalhando junto, o cliente fica confiante e a gente também sabe que vai dar conta da encomenda, porque artesanato não é empresa, artesanato é gente trabalhando mesmo (Claudia, entrevistada em 22 de Março de 2009).

De acordo com os técnicos envolvidos na implementação do trabalho artesanal, o trabalho isolado dificulta a lucratividade da produção enquanto uma associação ou cooperativa promove uma maior economia com a aquisição de matéria-prima por um preço mais baixo. Desse modo, as entidades privadas ou governamentais que se envolvem com a produção do artesanato, além de promoverem a produção coletiva, enfatizam também a união e a cooperação entre cooperativas já formadas e em atividade, como é o caso das associações de Maranguape. A partir da atuação do SEBRAE, a AMA, a ASMUI e a APAM foram incentivadas a dividirem os trabalhos entre si para aumentar a produtividade e atender a uma demanda maior de pedidos. Conforme o depoimento de Janete, atual presidente da AMA:

Bem, o SEBRAE quase que obrigou a gente a se juntar, porque todo mundo faz a mesma coisa e aí a gente vai se unir pra comprar material...essas coisas. É, o interesse do SEBRAE é que a gente trabalhe todo mundo junto [...] porque aí fica melhor de aumentar os pedidos, mas nem todas as associações pensam desse jeito né? Às vezes uma acaba é fazendo as coisas escondida das outras, ela pega os pedido e não divide com a gente (Janete, presidente da AMA, Setembro de 2008).

Observa-se a partir dessas considerações que o ponto de partida para as intervenções no processo de trabalho dos artesãos de um modo geral é o incentivo ao trabalho em grupo. Além de todas as causas apontadas para a ênfase nesse tipo de organização do trabalho dos artesãos, como economia na obtenção de matérias-primas e maior produtividade, a padronização estética é também um dos principais fatores. No

entanto, segundo os depoimentos, a presença de atitudes individualistas por parte das associações acaba prejudicando o desempenho das atividades.

Quando o SEBRAE passou a atuar junto às associações, em Maranguape, ele procurou atender a todas de uma só vez, fazendo com que as artesãs se reunissem em locais determinados para receberem os treinamentos com os técnicos e compartilharem das novas informações sobre feiras e encomendas. Dessa forma, o acompanhamento do *designer* de moda no desenvolvimento de novos produtos também era realizado de maneira conjunta para, assim, garantir o acesso às informações e idéias a todas as artesãs. Diz Dona Terezinha, ex-sócia da AMA e da APAM que: “No início, a gente se reunia lá na associação e fazia os trabalhos todo mundo junto no mesmo lugar. Também vinha gente pra dar curso e a gente fazia eles lá na associação” (Terezinha, 16 de Março de 2009).

Segundo Barroso (2002), após a conformação da associação ou grupo produtivo, o grande desafio dos programas de desenvolvimento do artesanato é, primeiramente, manter os artesãos em suas atividades, pois estes estão cada vez mais atraídos pela expectativa de melhoria de vida nas cidades. O segundo desafio é adequar a sua produção às mudanças do atual mercado, com atitudes renovadoras que se manifestem em novos produtos, e também em seus processos e métodos.

Assim, em seu manual intitulado: “Curso *design*, identidade cultural e artesanato”, publicado em dois módulos pelo SEBRAE em 2002, Barroso enumera três estratégias para que a criação de um artesanato com “qualidade comercial e cultural” seja viável, são elas: a atualização dos produtos, a informação a respeito da origem do objeto e a elaboração do *mix* de produtos. Esta metodologia formulada por Barroso é largamente aplicada por consultores e *designers* em todo o Ceará.

Metodologias como esta proposta por Barroso e seguida pelos programas intervencionistas do SEBRAE, se tornam a cada dia mais sofisticadas, permeadas por princípios advindos da engenharia de produção e do desenho industrial e acabam envolvendo atores de diversos setores, provenientes não só do campo econômico e industrial, mas também do campo acadêmico. Estes últimos também vêm se dedicando ao desenvolvimento de estudos e pesquisas a fim de incrementar as metodologias de intervenção na produção artesanal. Sobre isto, Ana Luíza Freitas, em sua tese de mestrado da área de Engenharia de Produção intitulada “*Design* e Artesanato: uma experiência de inserção da metodologia de projeto de produto” coloca o seguinte:

Esse novo enfoque, com respeito às peculiaridades simbólicas e culturais do setor artesanal, vem quebrando preconceitos e resistências, e projetos voltados para a produção, *design* e artesanato começam a ser discutidos e iniciados também no meio acadêmico, com o objetivo de realizar estudos que contribuam para o desenvolvimento do setor e para a formação de alunos que optem por atuar nessa área (FREITAS, 2006, p. 18).

Freitas (2006) ressalta a importância do enfoque dado aos aspectos simbólicos e culturais do artesanato e vê de forma positiva a inserção deste tipo de discussão em meio acadêmico. Mas vejamos o que a metodologia formulada por Barroso (2002) nos diz sobre os aspectos culturais e simbólicos do artesanato. Segundo o autor, os passos para se começar uma intervenção eficaz na produção do artesanato local devem ser canalizados para os seguintes aspectos: 1) atualização dos produtos; 2) Utilização de informações sobre a cultura local no objeto e; 3) elaboração do *mix* de produtos. Estes três aspectos são expostos, a seguir, de forma mais detalhada.

***I Atualização dos produtos:*** A atualização dos produtos é a primeira medida para que as peças de artesanato se tornem mercantilizáveis, tanto do ponto de vista formal quanto técnico. Entretanto, o autor salienta a importância de não descaracterizar ou afastar estes artigos de seus valores tradicionais e de sua história local (BARROSO, 2002, p. 10):

sem esquecer que algumas técnicas somente a mão humana pode executar com suas imperfeições e pequenas diferenças. A atualização da produção artesanal pode se dar na substituição de uma matéria-prima que está ficando escassa por outra mais abundante; pela troca de instrumentos de trabalho mais eficazes; pela mudança de técnicas ou de processos mais produtivos; pela alteração da forma, da aparência e da função e por último no modo de apresentar comercialmente os produtos (idem, p.11).

O autor enumera uma série de modificações que contribuem para a inserção do artesanato como produto no mercado, que vão da substituição da matéria-prima à forma de exposição dos produtos. No entanto, a cautela dos responsáveis diretos pela aplicação das medidas intervencionistas é constantemente frisada pelo autor. Barroso (2002) afirma que na aplicação das novas metodologias de trabalho junto aos artesãos não se deve, em momento algum, suprimir a identidade simbólica dos objetos e sua linguagem cultural, ou seja, aquilo que o identifique ou que comunique o mesmo como um bem cultural. Sobre

isto, em entrevista concedida para a elaboração deste estudo, a estilista especializada em *design* em artesanato, Renata Froz, *designer* de moda e técnica do SEBRAE, comenta que:

O *designer* deve ter a sensibilidade para saber qual a cultura produzida no local, por exemplo: numa comunidade que produz bordado você não deve introduzir trançado. Por elementos da cultura local, como desenhos das flores características, azulejos e elementos da arquitetura. Eu já vi uma *designer* introduzir e trabalhar num grupo de bordado uma coleção com motivos utilizando o ursinho panda, meninas superpoderosas e Mickey Mouse. Isso eu não considero artesanato, mas uma atividade manual qualquer pois falta o elemento cultural, apesar de se ter a técnica. (Renata Froz. Entrevistada em Maio de 2007)

O tipo de menção que a *designer* faz em relação à utilização de personagens de desenhos animados (estrangeiros) como elementos componentes das peças de artesanato, demonstra uma espécie de repúdio desta em relação à atitude da outra *designer* que permitiu que as artesãs utilizassem tais elementos em suas peças. Isto decorre do fato de que há uma preocupação latente, por parte da maioria das entidades, em viabilizar o desenvolvimento do artesanato por meio do apelo cultural. A utilização de elementos estrangeiros ou que não pertencem ao cotidiano idealizado que se tem da vida das artesãs faz com que o resultado do trabalho destas perca sua “pureza” e se confunda com os bens produzidos e consumidos em grande escala. Mas devemos levar em consideração que o desejo pela utilização destes elementos, ditos estrangeiros, na elaboração por parte das artesãs dos artigos de artesanato, também reflete seu cotidiano e aquilo que está em seu imaginário. Se ela deseja reproduzir o Mickey Mouse é porque para ela esta imagem, de algum modo, é significativa e também faz parte de seu cotidiano, pois está na TV, na mochila de seu filho e nos elementos decorativos de escolas, lojas, propagandas etc.

Este tipo de cuidado demonstrado pelos agentes e instituições envolvidos nos programas de expansão da produção artesanal decorre da intenção de afirmação da idéia de pureza que é atribuída ao artesão e que, conseqüentemente, deve ser transferido para aquilo que ele produz. Tal atitude não é mantida, pura e simplesmente, pelos motivos ligados à preservação dos valores da cultura local, ela é, em grande parte, orientada pelas próprias exigências de mercado, pois não é somente o potencial estético do artesanato que garante sua demanda, mas, sobretudo, seu potencial cultural. Deste modo, a retirada dos valores que se acredita serem inerentes ao artesanato implicaria diretamente na perda da identidade que se busca afirmar e, provavelmente, o lançaria no *hall* dos objetos e produtos “comuns”,

produzidos, consumidos e descartados pela sociedade capitalista, comprometendo, assim, o seu valor de troca.

Sobre a relação entre identidade e cultura, Canclini (2008b) afirma que na contemporaneidade não há um espaço arbitrariamente definido, monolinguístico e chamado de nação, mas sim um outro tipo transterritorial e multilinguístico, menos estruturado pela lógica do Estado do que pela dos mercados. Assim, se, por um lado a afirmação do artesanato como ícone cultural é capaz de identificar certo grupo ou sociedade, satisfazendo aos interesses econômicos de alguns que buscam dar uma “cara” aos seus produtos, por outro este discurso também cria uma idéia de proteção em relação ao que é tido como fruto da tradição.

Nesse sentido, de acordo com Canclini (2008b, p. 197), a situação do artesanato e do artesanato se mostra como tema central no jogo de interesses que rege a luta pela subsistência material e simbólica em tempos de modernidade. Diante das transformações contemporâneas que relativizaram os fundamentos das identidades nacionais, alguns setores crêem encontrar nas culturas populares a última reserva das tradições, as quais poderiam ser julgadas como essências resistentes à globalização das culturas. Para tais setores a identidade não é algo que possa ser negociado; esta é simplesmente afirmada ou defendida.

Desse modo, Canclini (2008b) afirma que pensar em singularidade quando reconhecemos as trocas e os intercâmbios de saberes entre os povos é, no mínimo, um paradoxo, pois a identidade surge na concepção das ciências sociais como uma construção imaginária que se narra. Os referenciais de identidade hoje se formam em relação direta com repertórios textuais e iconográficos gerados pelos meios eletrônicos de comunicação e com a globalização da vida urbana; o que significa, dentro desse processo, a formação de imagens que se contradizem.

**II. Utilização de informações sobre a cultura local no objeto:** Barroso (2002) explica que para haver adequação do artesanato às exigências do mercado, sem a supressão de suas características intrínsecas, é necessário:

colocar em evidência o seu valor cultural, contando um pouco de sua história, sua gênese e como se foi alterando ao longo do tempo. Esses detalhes é que fazem toda a diferença e isto pode ser conseguido com a simples colocação no produto de uma etiqueta que utilize uma linguagem mais poética e afetiva. Esta intimidade com o produto é o grande diferencial entre o produto industrial despersonalizado e o produto artesanal (2002, p. 13).

Esta estratégia de explicar “um pouco da cultura” de onde a peça foi produzida é uma forma de agregação de valor, pois conhecer a origem é fundamental para realçar a sua relação de pertinência ao meio local onde foi produzida. Conforme Barroso (2002, p.14), “o acréscimo dessas informações nos produtos é importante para que as pessoas possam entender um pouco mais daquilo que estão comprando e deste modo percebam o seu valor intrínseco”. Este valor intrínseco a que se refere o autor corresponde ao valor cultural essencializado no artesanato, que deve ser explicitado por meio de etiquetas informativas. Estas normalmente trazem o nome do artesão que produziu tal peça, a localidade onde vive e as circunstâncias que propiciaram a produção do artigo. Neste caso é esse tipo de valor cultural que faz com que o artesanato seja valorizado comercialmente e não o seu valor de uso.

Kennedy Piau Ferreira (2005, p. 24) coloca que no campo da arte é recorrente querer agregar ao produto artístico outro valor, o “valor simbólico”, uma vez que ele possui uma representação que extrapola seu estatuto de simples mercadoria. Um exemplo deste tipo de informação é o texto colocado no catálogo desenvolvido pelo SEBRAE para divulgação do trabalho e das peças produzidas pelas artesãs das associações de Maranguape. Este relata poeticamente a história e as tradições da cidade:

Em tupi-guarani, Maranguape significa “Vale da atalha”. Deriva de Maranguab, o Sabedor da Guerra, cacique dos índios potiguaras. Em bom português, quer dizer uma região circundada de sítios e chácaras e que guarda ainda muitas lembranças de um passado de riqueza e ostentação e seus casarões de azulejos portugueses. A influência portuguesa trouxe, dentre outras coisas, o bordado. Tecido nas mãos, linhas sobre o colo, a cidade vai bordando o seu dia-a-dia. Reproduzindo no pano verde da Serra de Maranguape a linha da vida de seus moradores. Suas bordadeiras aprimoram velhos desenhos, inventam novas técnicas e fazem um trabalho reconhecido nacional e internacionalmente. Rico, sofisticado e, sobretudo versátil, o bordado de Maranguape enfeita toalhas, caminhos de mesa, colchas e cortinas, conferindo a cada peça a nobreza e a majestade originais. O município cresceu vendo suas mulheres bordarem a vida enquanto os homens tingiam os bordados. Maranguape é, hoje, a terra do bordado. O seu destino já estava traçado (SEBRAE, 2003, p. 04).

Este tipo de estratégia, também foi implantado e é largamente utilizado no projeto de revitalização de Itapajé (município do interior do Ceará que fica a 300 quilômetros de Fortaleza). Nesse projeto foi criada a marca para os produtos, embalagens e

um folder informativo que conta a história de todo o processo do programa e que fala de cada grupo (BRAGA, 2004, p. 51). Esta prática, a afirmação identitária, tem sido um forte recurso discursivo que tem como objetivo não só incrementar práticas economicistas, mas também de justificar as ações desenvolvimentistas sobre o artesanato, empreendidas por entidades como SEBRAE e CEART.

Entretanto, se considerarmos como Sahlins (1997, p. 41) que a cultura é a ordenação da “experiência e da ação humana por meios simbólicos” que se manifestam essencialmente como “valores e significados que não podem ser determinados a partir de propriedades biológicas ou físicas”, o argumento que busca “localizar” a cultura se mostra um tanto limitado, ainda mais hoje em dia, quando não podemos deixar de lado as conseqüências do avanço comunicacional na construção das interações entre sujeitos pertencentes aos mais diferentes tipos de organização social.

Com este argumento, não pretendo descartar o papel do artesanato como item pertencente ao conjunto de objetos que compõem a cultura material de um povo (CHAUÍ, 2006, p. 114), mas apenas colocar em debate as causas reais desse discurso que busca legitimar o artesanato e até outros bens pertencentes à cultura material como elementos capazes de identificar ou localizar no tempo e no espaço um determinado grupo, povo ou “uma certa cultura”.

Neste sentido, pode-se dizer que o fato de etiquetar as peças de artesanato, buscando legitimar sua origem e seu *status* de bem cultural, é mais uma forma de se criar demandas de mercado por meio do apelo cultural desses bens. Canclini (1983) coloca que o artesanato se mostra na atualidade como uma necessidade do capitalismo; por este necessitar de um apelo que seja mais veemente para suas mercadorias, o artesanato atua como meio eficaz de chamar a atenção dos consumidores pelo valor que agrega aos objetos; o valor simbólico ou cultural.

Isto posto, é possível repensar as afirmações, bordado *de* Maranguape ou renda *do* Ceará e perceber que as mesmas, incisivamente afirmadas como manifestações da riqueza cultural *deste* povo, não passam de construções discursivas e até mesmo performativas que buscam legitimar o artesanato como expressão de “singularidade cultural”.

**III.Mix de produtos:** Segundo Barroso (2002), outra medida bastante utilizada atualmente nas indústrias e adaptada à produção artesanal é a elaboração do *mix* de produtos, que

consiste na diversificação dos produtos de uma mesma categoria por meio do acréscimo ou combinação de detalhes e cores diferentes.

Como se sabe, o artesanato é caracterizado por certa perenidade nas formas e nos materiais utilizados para a confecção dos objetos, fazendo com que o mesmo item não varie durante longos períodos. Em virtude disso, Barroso (2002) coloca que o *mix*, reunindo a produção de vários artesãos em modalidades diferentes, mas direcionados para um segmento de mercado, é uma forma de obter uma produção de artigos diversificados. O *mix* de produtos, segundo o autor, promove a interação entre um número maior de artesãos e a diversificação nas formas dos objetos e o que era feito tradicionalmente utilizando-se os mesmos desenhos e formas durante vários anos, passa a ser sazonal. Além disso, o autor diz que este tipo de atitude promove o intercâmbio de saberes e potencialidades que facilitam “a consolidação do artesanato como setor organizado e favorável ao cooperativismo” (BARROSO, 2002, p. 22).

Estas três etapas: a atualização dos produtos, a utilização de informações sobre a cultura local no objeto e a elaboração do *mix* de produtos, são colocadas por Barroso (2002), em seu manual, como fundamentais para a obtenção de um artesanato com “qualidade mercadológica”. Este tipo de metodologia não é uma exclusividade do SEBRAE, mas segue uma tendência que é adotada pelos principais programas de intervenção no artesanato do Brasil (FREITAS, 2006; LIMA, 2006; SAFAR, 2002)

Os tópicos que se seguem apontam como esses critérios observados por Barroso (2002) foram desenvolvidos pelos técnicos do SEBRAE durante a realização do Programa de Desenvolvimento do Artesanato Irmãos do Ceará que atendeu às associações AMA, ASMUI e APAM durante o ano de 2003.

### 3.1. A aplicação das novas metodologias: a atualização dos produtos e a utilização de informações sobre a cultura local no objeto



Figura 14: Bordadeiras produzindo mostruário de cama e mesa em um dos cursos de capacitação realizados em pelo Programa Irmãos do Ceará em Maranguape.

A sistemática anunciada no capítulo anterior por Barroso (2002) como estratégia eficaz para a adequação mercadológica do artesanato e seu desenvolvimento é o modelo adotado pela maioria dos programas envolvidos com a implementação do artesanato no Ceará, independentemente das instituições que os promovam.

Diante disto e do fato que as associações observadas no decorrer desta pesquisa (AMA, ASMUI e APAM) tiveram sua história entremeada por apoios institucionais diversos, inclusive do SEBRAE, desde 1993, a metodologia adotada para a incrementação do trabalho das artesãs durante o Programa de Desenvolvimento do Artesanato Irmãos do Ceará não poderia ser outra senão a indicada por Barroso (2002). Desse modo, durante o ano de 2003 o referido programa atendeu as associações de Maranguape, seguindo de forma criteriosa e calculada a referida metodologia apontada em detalhes no tópico anterior.

Sobre as etapas I e II desta metodologia (respectivamente: atualização dos produtos e utilização de informações sobre a cultura local no objeto), pude observar que as mesmas ocorreram simultaneamente durante a implementação do projeto no decorrer de 2003. Isto se deve ao fato de que a atualização dos produtos requer, primordialmente, que sejam feitas considerações acerca das referências locais a serem enfatizadas na estrutura do produto.

Sobre a incorporação de valores ligados à “cultura local” nas peças de artesanato, Barroso (2002) coloca que é importante desenvolver um processo de coleta de dados da região para o planejamento e o desenvolvimento de novos produtos junto aos artesãos. Esses dados deverão conter elementos do cotidiano dos artesãos e as principais

atividades culturais desenvolvidas. Estas, por sua vez, devem servir de base para a criação e o desenvolvimento de todo o processo criativo de novos produtos. Dessa forma, a aplicação concomitante das etapas I e II se mostra como estratégica para a realização dos objetivos do programa de expansão da produção artesanal.

Os dados de que fala o autor são coletados diretamente com os artesãos por meio do registro de cada um e de conversas em reuniões, realizadas com a participação dos mesmos para que se possa obter um diagnóstico preciso da realidade da região e do que é produzido em matéria de artesanato. Sobre isto, Barroso coloca o seguinte,

Quando se pretende iniciar uma intervenção planejada em uma determinada região, além das pesquisas de demanda e oferta, é necessário também desenvolver um trabalho sistemático de leitura e análise dos elementos mais significativos que configuram esse contexto ambiental. Esta pesquisa por referência cultural tem por objetivo configurar um painel de imagens que, de certa forma, representa uma parcela de identidade dessa região, que portanto deve ser entendida e respeitada. Ao invés deste mosaico de elementos singulares representar uma limitação ao trabalho de *designers* e artistas que decidiram criar novos produtos, representa, ao contrário, um repertório de referências de uso cotidiano, auxiliando o processo criativo. (BARROSO, 2002, p. 25).

De acordo com a coordenadora do programa de artesanato do SEBRAE no período de 2001 a 2006, Diva Mercedes, *apud* Galvão (2006, p. 12) “o que diferencia a aceitação de um trabalho de um artesão em relação aos demais, é traduzido como apelo comercial que não deve se contrapor à cultura local”. Deste modo, o resguardo daquilo que ressalta do valor cultural do artesanato deve ser uma prioridade mantida a qualquer custo, uma vez que este é o diferencial primordial em relação aos outros bens (serializados) produzidos e adquiridos pela sociedade de consumo.

Desse modo, no primeiro momento do processo de intervenções realizadas com as associações de Maranguape (AMA, ASMUI e APAM) durante o programa Irmãos do Ceará, foram feitas reuniões com as artesãs de cada associação de Maranguape, para que, por meio da troca de informações, fosse possível traçar o melhor método para o trabalho a ser desenvolvido. Os *designers* envolvidos no projeto tiveram também o cuidado de incentivar o registro fotográfico dos bens culturais e históricos da cidade, bem como de elementos de sua fauna e flora. Este tipo de registro foi feito para que, posteriormente, essas imagens pudessem ser utilizadas como motivos e temas dos objetos a serem

confeccionados pelos grupos, como se nota abaixo a aplicação do bordado na peça de vestuário, ele procura representar os tons e as formas de pisos e de outros elementos da arquitetura.



Figura 15. Detalhes da arquitetura utilizados no desenho do bordado.

Este acervo fotográfico não foi criado apenas no intuito de estimular a criatividade das artesãs, sua motivação principal é a de reproduzir nos objetos elementos que lembrem as características do local onde as peças foram produzidas. Há nesta aparentemente simples iniciativa a preocupação latente de dar uma identidade cultural aos produtos. Deve-se notar, ainda, que este tipo de “cuidado” é enfatizado pelas entidades e técnicos envolvidos nas políticas intervencionistas não só pelo motivo da preservação dos valores culturais das peças feitas artesanalmente, mas também devido às próprias estratégias de mercado, pois estas se valem do potencial cultural do artesanato para garantir seu valor de troca.

Como visto anteriormente, o processo de confecção de peças em bordado *Richelieu* compreende 11 etapas. A primeira delas consiste na execução do desenho do bordado. No entanto, esta etapa ainda é antecedida por outra, a fase em que se realiza o processo criativo da artesã, momento em que esta calcula mentalmente os primeiros passos para a execução dos desenhos que, na maioria das vezes, ela vai modificando ao longo da execução da peça, fato que pode ser percebido por meio de seus depoimentos:

Os desenhos sou eu quem crio, eu que faço todos os riscos. A gente forma os desenhos, primeiro a gente vai colocando as folhas e depois as rosas e vai criando. E a minha vontade é continuar fazendo... (Terezinha, 75 anos, ex-sócia da AMA e da APAM. Entrevistada em 16 de Março de 2009).

Olha, isso tudo aqui sou eu quem faço, Às vezes as clientes chegam aqui querendo que a gente faça de um jeito, mas eu acabo inventando e elas acham mais bonito quando vêm buscar as peças. Essa blusa aqui não era desse jeito não, fui eu que mudei ela todinha, esse vestido fui eu que coloquei esses apliques. (Janete, 52 anos, atual presidente da AMA. Entrevistada em 16 de Setembro de 2008).

Devido ao caráter de descontinuidade da concepção do objeto a ser confeccionado, a artesã tende a criar durante todos os processos necessários à execução da peça inteira. Entretanto, no caso de um projeto de *design*, todas as etapas do processo e o resultado que se quer da peça depois de pronta devem ser previamente calculados. A intenção mercadológica, neste caso, se torna latente, inviabilizando qualquer tipo de fruição criativa durante a execução dos trabalhos.

Neste sentido, as artesãs são incentivadas pelos técnicos a pensarem em seus produtos antes da confecção, observando as formas, as cores e tudo o que se refira à coerência formal do artigo a ser produzido. É conselho dos técnicos que este momento também seja perpassado pela avaliação dos materiais disponíveis e pela estipulação do tempo de execução dos produtos, de acordo com a quantidade requerida. Pode-se observar com isto que é dado um grande salto em termos de organização e complexificação do trabalho. Mas tudo ocorre aos poucos. Inicialmente, para que a artesãs possam compreender a “necessidade” dessa sistematização, o próprio *designer* se encarrega da criação de algumas peças e faz demonstrações para provar que essa metodologia funciona e é mais eficaz em termos de aproveitamento de recursos, tempo e mão-de-obra. Ao relatar sobre as oficinas de “capacitação”, as artesãs comentam sobre este tipo de prática:

O pessoal vinha pra ensinar corte e costura e outros pontos de bordado, a técnica trazia os desenhos já feitos pra gente bordar e as peças servirem de mostruário para as feiras. Aí a gente recebia as encomenda e fazia aquele mesmo bordado em muita quantidade. Depois, com o tempo, a gente vai vendo as coisas nas novelas, nas revistas e vai sabendo o que tá em gosto pra fazer e aquilo vender. (Mazé, ex-sócia da AMA. Entrevistada em 16 de Março de 2009)

Apesar da ação direta de *designers* de moda no processo de criação e desenvolvimento de produtos durante as intervenções do programa do SEBRAE nas associações, as artesãs sempre demonstram em seus relatos que têm autonomia e segurança para criar novos desenhos e novas combinações de cores. Nesse sentido, percebe-se que apesar das intervenções no processo criativo das bordadeiras, a sua autonomia na

elaboração de novos modelos não se mostra limitada, pelo contrário, depois que elas passam a conhecer alguns dos métodos de pesquisa para a realização de criações novas, o fruto do trabalho é avaliado pelas mesmas como sendo mais belos, vendáveis e fáceis de executar.

Renata Froz, *designer* de moda que acompanhou durante cinco anos os trabalhos realizados pelas artesãs das associações de Maranguape, diz o seguinte: “quando se entra num grupo, se sente a carência de informação. Quando você desenha uma flor, eles acham o máximo”. O depoimento da estilista ratifica a idéia de que os cursos e treinamentos ministrados durante as ações de implementação da atividade eram bem-vindos pelas artesãs. Fato que é comprovado pela frequência destas nos mesmos e pelas solicitações ou reclamações quando tais cursos demoravam a ser oferecidos, como fica claro nos depoimentos abaixo:

Eu sempre fui muito metida, tudo o que aparecia eu me metia no meio. Por isso que eu participei das associações. O pessoal vinha pra ensinar corte e costura e outros pontos de bordado, a técnica trazia os desenhos já feitos pra gente bordar e as peças servirem de mostruário para as feiras. Aí a gente recebia as encomenda e fazia aquele mesmo bordado em muita quantidade. Mas sou eu quem risco e crio os meus desenhos, eu gosto de fazer, mas se o cliente pedir a gente vai fazendo do jeito que ele quer (Dona Terezinha, ex-sócia da AMA e da APAM. Entrevistada e 16 de Março de 2009).

A gente acha difícil no começo, mas depois que pega a prática faz mais de vinte rosa dessa. Eu nunca pensei que ia aprender outra coisa além do ponto cruz. Eu só não gosto é das cores, acho muito extravagante, mas o povo chique acha tão lindo, ave Maria! (Rosa Ferreira, sócia da APAM. Entrevistada em 22 de Outubro de 2002).

O contato com as novas técnicas de criação e desenvolvimento de produtos fez com que as artesãs despertassem um olhar diferente em relação ao seu trabalho. E o aprendizado de novas técnicas de criação e produção do bordado despertou nelas a necessidade de se adequarem e exporem seus produtos de acordo com a nova visão que tinham deles, a visão de mercado, e uma das maneiras de realçar essa valorização dos seus produtos era valorizar a participação do *designer* entre os processos de realização das peças. Contraditório ou não, este é um fato que pude verificar nas três associações contempladas na pesquisa. Um dos exemplos está no relato abaixo de um trecho da

conversa entre uma artesã e uma “cliente de Fortaleza” que escolhia algumas peças na associação:

Olhe, nós vamos estar na FEART dia dez de Outubro, é uma feira internacional do artesanato, é muito importante, apareça por lá, nós vamos expor a nossa nova coleção que foi desenhada pela Renatinha (estilista). A gente comprou um *stand* e vamos estar todos os dias as três presidentes das três associações. (Janete, presidente da AMA – Entrevistada em 16 Setembro de 2008)

Outra colocação interessante é a de Raquel, ex-presidente da ASMUI:

Ora, agora tá uma maravilha! O SEBRAE tá ajudando a gente e essas peça tão linda, eu num sabia que ia fica assim não! A gente vai levar pro desfile e vai vender que nem água se Deus quiser! Ainda mais porque foi feita pelo estilista famoso num é mesmo! (Raquel, então presidente da ASMUI, colocação feita em 05 de Agosto de 2006).

As reformas porque passaram as associações em seus modos de trabalho também contribuíram para a iniciação das artesãs em uma nova realidade. As artesãs passaram a enfatizar não só o aspecto mercadológico de seus produtos como qualidade, preço, acabamento e exclusividade, mas também o fato de estes refletirem aspectos inerentes ao sistema capitalista de produção, como a participação do *designer* de moda nos processos de produção das peças.

O papel do *designer*, quando ele passa a atuar junto a grupos de artesãos como os que estamos estudando, muitas vezes transcende a esfera profissional, tornando a sua relação com o trabalho que realiza e com aquele que é realizado pelos artesãos bastante complexa. Deste modo, é pertinente que se abra um parêntese nesta discussão para comentar sobre o papel desempenhado pelo *designer* na produção do artesanato e, ainda, buscar perceber as nuances de seu relacionamento não somente com os produtos que ajuda a desenvolver, mas também com os produtores com os quais passa a conviver.

### 3.1.1. O “envolvimento” do *designer* de moda

As estratégias e métodos adotados para a adequação do artesanato às exigências de mercado são aplicados pelos *designers* que trabalham diretamente com as associações. É o *designer* que vai estar em contato constante com a artesã para, assim, trabalhar o artesanato a fim de que este atenda às expectativas da sociedade de consumo.



Figura 16. *Designer* de moda ministrando curso de bordado à mão.

Contratados para acompanhar os trabalhos dos artesãos, os designers de moda que atuam pelo SEBRAE e CEART se deparam com o desafio de tornar o artesanato um produto mercadológico, mas sem alterar o ‘sentido de pureza’ que se quer do mesmo. Dessa forma, o *designer* se torna um elemento de fundamental importância durante a implantação desses projetos, pois dele depende a elaboração dos estudos que promovam a diversificação e a revalorização econômica das peças de artesanato, sem deixar que estas percam sua identidade cultural local. Sobre isso Renata Froz diz que “o *designer* deve ter a sensibilidade para saber qual a cultura produzida no local, por exemplo: numa comunidade que produz bordado você não deve introduzir trançado.

É um trabalho que me realiza, além de contribuir para a afirmação da cultura local das comunidades com as quais trabalho, também é importante na geração de renda. Criei, com a cooperativa Cara do Sertão, uma coleção com base na paisagem da região. Sempre tive em mente que antes do produto vem a história e a cultura do lugar. Nós, os *designers*, atuamos como interlocutores entre a comunidade e o mercado, se não levar isso em conta, cria-se um produto sem personalidade ou identidade<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Depoimento do estilista Ronaldo Fraga em entrevista para o site: [www.megaartesanal.com.br](http://www.megaartesanal.com.br), consultado em 12 de Dezembro de 2008.

Além da cautela imanente em relação às características simbólicas do artesanato, pode-se perceber pelos depoimentos dos estilistas que há a manifestação de certo sentimento de carinho pelo trabalho realizado. Esta sensibilidade é gerada pelo constante contato estabelecido com as artesãs. Trabalhando diretamente com elas e passando a fazer parte de seu cotidiano, o profissional de *design* passa a participar não apenas de um ambiente de trabalho, mas do próprio ambiente de vida das artesãs.

Em uma das vezes em que estive no grupo de Itapebussu para acompanhar os trabalhos que estavam sendo realizados para o desfile do estilista Maurício Marques, tive que passar o dia inteiro neste local com mais três estilistas. Chegando a hora almoço, não havia restaurante por perto de onde estávamos e uma das artesãs, sensibilizada com nossa situação, rapidamente improvisou um almoço para toda a equipe e fomos convidados a nos acomodar em sua cozinha à volta de uma mesa redonda que trazia como cardápio do dia: arroz, feijão, mortadela e ovos fritos acompanhados de suco de caju. Enquanto fazíamos a refeição, a artesã não saía de perto do fogão, preparando mais ovos e mais fatias de mortadela, sempre muito preocupada com a qualidade e a quantidade do que nos servia. Enquanto isso, seu filho e seu pai esperavam na sala a sua vez de serem servidos.

Envolver-se com o artesanato, embora com o objetivo de incutir no mesmo técnicas e usos do *design*, é se envolver com a vida doméstica das artesãs. Por mais que se busque dar um caráter burocrático e sistematizado ao trabalho pela pressão da adequação comercial, é praticamente impossível não perceber e sentir as nuances do modo de vida das artesãs. Diz Renata Froz:

Quando eu entrei na faculdade, tinha a pretensão de ser uma *designer* têxtil, mas não me identificava com a indústria. Daí me encontrei no artesanato. Eu sou apaixonada por artesanato, amo os artesãos, acho que quem trabalha com as mãos tem esse dom de ser especial [...] Mesmo que o projeto em Canaã tenha terminado eu vou continuar desenvolvendo os produtos para elas de graça mesmo, elas são muito dedicadas e motivadas, não posso abandonar minhas artesãs... (Renata Froz, *designer* de moda e técnica do SEBRAE, Entrevistada em Agosto de 2007).

O depoimento da técnica do SEBRAE deixa transparecer o entusiasmo não só seu em relação ao grupo que estava acompanhando, mas também o deste em relação ao projeto e às ações que estavam sendo empreendidas. Tal fato fez com que Renata levasse para o campo pessoal sua relação com as artesãs. Logo, diante das colocações da *designer*, não fica difícil compreender porque o envolvimento entre *designers* e artesãos deságua num

comprometimento, muitas vezes afetivo, e que também pode gerar um sentimento de responsabilidade dos estilistas em relação aos mesmos que transcende o campo profissional.

No entanto, apesar de existir este tipo de envolvimento entre os *designers* e os grupos de artesãos, muitas vezes os técnicos contratados para a realização das oficinas de “capacitação”, buscam a concretização de seu trabalho, neste momento dando apenas um sentido instrumental e racionalizado para suas ações, não levando em consideração as condições de vida e o modo de trabalhar das artesãs, como podemos perceber no relato de uma das técnicas da CEART retirado do texto de Santos e Aragão (2006):

A comercialização do artesanato ainda é uma coisa meio complicada, pela própria bateria de trabalho e pelos compradores que geralmente querem as coisas em mesma quantidade, mesmo modelo e mesmo tamanho. E isso pra gente conseguir deles (artesãos)... e os prazos também para entregarem... – Ah porque o menino tava doente, o marido foi num sei pra onde... – A gente tá tentando romper isso aí, mas é meio complicado. A CEART aqui tenta abrir caminho, ela é para o estado a vitrine do artesanato que se faz (SANTOS; ARAGÃO, 2006, p. 85).

Pode-se notar no depoimento que a técnica está muito mais preocupada com o cumprimento dos prazos e com a imagem da CEART como “vitrine do artesanato do estado” do que propriamente com os produtores. A estes, ela se dirige em tom de deboche ao reproduzir suas justificativas pela não realização dos trabalhos da maneira exigida.

Segundo Santos e Aragão (2006), a racionalização do trabalho artesanal no Ceará, promovida, sobretudo, pelas entidades que assistem o setor, consolida-se na medida em que o artesão necessita, primordialmente, do fruto de seu trabalho para sobreviver. Desse modo, mesmo quando há intervenções em que os técnicos demonstram pouca sensibilidade em relação aos modos de vida das artesãs, as intervenções de instituições como a CEART e o SEBRAE, de fato, não encontram muitas dificuldades de “aceitação” por parte das artesãs.

Nos casos estudados no decorrer desta pesquisa, não encontramos por parte dos *designers* ou técnicos encarregados da aplicação das novas metodologias de produção, nenhuma atitude de aspereza em relação às dificuldades enfrentadas pelas bordadeiras durante o processo de implementação dos novos modos de trabalho. Quanto à adesão das artesãs aos cursos dirigidos à implementação de sua atividade, também não percebi nenhuma resistência. Desta maneira, a aplicação da metodologia de Barroso (2002) seguiu livremente seu curso entre as associações de Maranguape.

No capítulo a seguir veremos o desfecho das intervenções do SEBRAE e os rumos tomados pelas associações depois da conclusão da intervenções do programa Irmãos do Ceará em Maranguape.

### 3.2. A conclusão das intervenções do SEBRAE e suas conseqüências para as associações

O capítulo anterior abordou a aplicação das primeiras etapas da metodologia formulada por Barroso (2002) na AMA, ASMUI e APAM: a “atualização dos produtos” e a “utilização de informações sobre a cultura local no objeto”. Nesta fase da implantação do projeto Irmãos do Ceará nas associações, foram contempladas as etapas de criação e desenvolvimento de produtos junto aos artesãos com a intervenção direta do *designer* de moda – quando as artesãs passaram a ter uma noção mais mercadológica de seus produtos, buscando atualizá-los de acordo com os padrões da moda apresentados pelas novelas e revistas que elas passaram a seguir, sem desvinculá-lo dos elementos que são tidos como representação da cultura material local como arquitetura, fauna e flora.

Agora o presente capítulo pauta-se na explanação sobre as atividades desenvolvidas na terceira e última etapa deste processo de incrementação da produção do bordado nos grupos de Maranguape que corresponde, de acordo com a metodologia de Barroso (2002), à “elaboração do *mix* de produtos” (Ver capítulo 3).

Esta fase da atuação do Programa do SEBRAE entre as referidas associações culminou com a publicação do catálogo: “Bordado de Maranguape: artesanato do Brasil”, no final de 2003.



Figura 17: Catálogo desenvolvido para a divulgação dos artigos produzidos pelas artesãs das três associações de Maranguape.

Este catálogo foi publicado em português e inglês e tinha por finalidade a divulgação do trabalho realizado pelas artesãs das associações AMA, ASMUI e APAM, no Brasil e no exterior. Ele foi elaborado por uma equipe de programação visual contratada pelo SEBRAE e é composto basicamente de fotografias das peças produzidas pelas artesãs durante a atuação do projeto Irmãos do Ceará junto às associações. Cada fotografia das peças presente neste catálogo é acompanhada de legendas nos dois referidos idiomas que informam o leitor sobre a matéria-prima utilizada para a sua confecção, o código de referência das mesmas e o nome da artesã responsável, acompanhado pelo seu endereço e telefone.

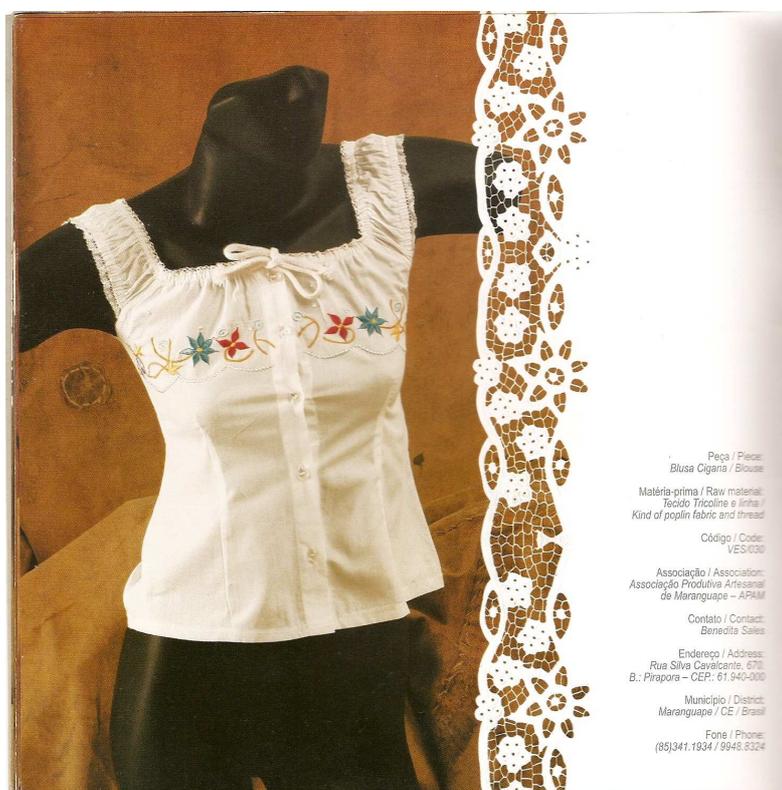


Figura 18: Detalhe do interior do catálogo: a fotografia da peça, sua descrição e os dados das artesãs responsáveis pela confecção nos dois idiomas.

Observando o entusiasmo manifestado pelas artesãs, pode-se perceber que a elaboração deste catálogo representou para as mesmas a condensação de todos os esforços empreendidos entre artesãs e entidades ao longo dos anos, e a recompensa por eles. Ao falar de seu trabalho e tecer considerações sobre sua caminhada como artesã, Dona Conceição, atual presidente da APAM, retira o referido catálogo de uma gaveta e afirma repetidamente: “a gente tem até catálogo”:

Ah, a gente já lutou muito, eu mesma fui uma que lutei muito com o bordado, mas valeu a pena, taí a gente tem catálogo e tudo [...] A gente tem foto, a gente tem catálogo pros cliente... (Conceição, atual presidente da APAM. Entrevista concedida em 16 de Setembro de 2008)

O lançamento deste catálogo que desde então é preservado não só por Dona Conceição, mas também pelas demais presidentes das outras associações: AMA e ASMUI, é considerado pelas artesãs como um marco do processo de organização de seu trabalho. Mas o que parece a concretização de um sonho, cultivado desde 1989 pelos primeiros incentivadores da expansão do artesanato em Maranguape (quando surge a AMA), também marca o ápice de um processo cheio de percalços e incongruências.

Como relatou a maioria das artesãs com quem conversei, após o lançamento deste catálogo parecia estar claro para todos os agentes e interventores que a cadeia produtiva do bordado nessas três associações já estava pronta para ganhar mercado e competir com bens artesanais produzidos em outros lugares. Para os técnicos do SEBRAE, para as artesãs e também para os representantes do governo local, a estrutura para a chegada do “progresso” estava montada e, desse modo, esperava-se ansiosamente pelos montantes de encomendas vindas de vários cantos do país como também dos Estados Unidos, Europa, Portugal e Espanha, principalmente. E, de fato, tais encomendas chegaram e foram recebidas com festa pelas artesãs associadas e também por aquelas que até então não estavam formalmente cadastradas em alguma das associações, pois foram requisitadas mais artesãs das redondezas para dar conta do volume de trabalho que chegava após a divulgação dos catálogos.

Esses catálogos foram enviados pra São Paulo, pra Brasília, Minas... teve uns que foram até pra Portugal. Ave Maria! Depois que eles saíram a gente recebia encomenda de toda parte. E, além disso, também aumentaram as feiras, a gente era chamada pra participar de feira em Curitiba, em São Paulo...Nessa época era bom, tinha tanto trabalho pra fazer, tinha vez que a gente chegava a ganhar três mil reais num dia de feira (Janete, presidente da AMA. Entrevistada em 26 de Setembro de 2008)

Ao longo dos anos em que as associações foram se conformando, as artesãs aprendiam a produzir de modo padronizado, a cumprir cronogramas, a manusear contas bancárias, correios e meios de comunicação diversos. E é certo que essas experiências somadas às intervenções do SEBRAE trouxeram novo fôlego à atividade, o que fez com

que os trabalhos corresse bem durante os anos de 2003 e 2004. Entretanto, após o encerramento do projeto Irmãos do Ceará em Maranguape, as coisas começaram a mudar.

Quando o programa Irmãos do Ceará encerrou suas atividades, tudo o que foi transmitido às bordadeiras pelos técnicos na teoria passou a ser vivenciado na prática (e, desta vez, sem o auxílio do *designer* ou técnico, pois estes se foram junto com as intervenções) e os problemas decorrentes da racionalização do trabalho começam a aparecer.

O aumento da demanda por peças bordadas, a desestruturação dos laços de solidariedade entre as artesãs e, conseqüentemente, entre as associações, fizeram com que a cadeia produtiva de trabalho que havia sido montada começasse a desmoronar. De acordo com as observações e com os dados colhidos durante a pesquisa, pôde-se notar que a ênfase na unidade e na solidariedade, tema que embalava os discursos e as ações empreendidas nas associações, pelo SEBRAE e por entidades vinculadas ao governo, havia perdido consistência em todos os âmbitos da vida e das relações entre as artesãs.

Com a complexificação do trabalho e a solidificação das associações, os vínculos socioafetivos entre as artesãs foram, pouco a pouco, dando lugar aos vínculos burocráticos. Ou seja, no plano institucional, as associações mantinham um estreito relacionamento entre si, entretanto, as ações que antes eram orientadas pela vontade de crescer em conjunto, passaram a ser orientadas pela racionalidade e pelo senso de oportunidade individual. Desse modo, não demorou muito para que a estrutura que vinha sendo montada ao longo de mais de 20 anos e que recebera recente injeção de ânimo com as ações do programa do SEBRAE viesse a ruir, como fica claro no depoimento de Janete:

Bem, o que aconteceu foi que depois que o SEBRAE saiu, todo mundo começou a fazer as coisa do seu jeito. Acontecia o seguinte: uma pessoa via o catálogo aí fazia o pedido de um dos modelo que tinha sido feito no meu grupo, só que como o catálogo era de todo mundo junto, acontecia que a pessoa às vezes errava e falava com gente do outro grupo né? Aí, em vez de ela [refere-se à presidente da APAM] repassar o recado pra mim, pra eu fazer a encomenda porque aquele desenho e aquele bordado a gente aqui é que sabia fazer, não, ela pegava, copiava o modelo e ía fazer a encomenda no lugar da gente. Tem cabimento um negócio desse?! Ela podia chegar e dizer: “olha Janete, pediro esse teu modelo, é muita peça, bora fazer junta?” Mas não! Ela pegava a encomenda todinha pra ela, aí como ela num sabia o risco do desenho e nem como era que tinha sido feito o bordado, a encomenda saía sem prestar e aí o que acontecia? Todo mundo perdia aquele cliente! [...] olhe, teve dia que a Meiriane ía apanhando numa feira lá em Curitiba. Ela saiu daqui com as peça do grupo pra expor nessa dita feira e o povo lá queria tomar as peça dela,

quando viram que ela era daqui de Maranguape. Ficaram puxando as coisa dela, esculhambando e chamando a gente de ladrona. Aí, ela ligou pra mim morta de nervosa dizendo que o povo queria tomar as peça da gente, mas eu disse a ela que num entregasse não (...) O que tinha acontecido era que a dita lá de Itapebussu [refere-se à presidente da ASMUI] recebeu uma encomenda grande, de quase dez mil reais, comeu o dinheiro e não entregou as peça. Mas eles [refere-se aos clientes enganados] não entendia, porque achava que os grupo tudo era uma coisa só, eles viro no catálogo né? Aí a Meire teve que vim simhora correndo e nem ficou pro resto da feira. (Janete, presidente da AMA, Junho de 2008).

A partir do relato de Janete percebe-se que as artesãs que antes participavam unidas de feiras e dividiam o mesmo espaço nesses eventos, passaram a agir de forma competitiva e individualista diante do volume de encomendas que chegava após a divulgação dos catálogos demonstrativos de seus produtos.

Segundo os depoimentos, em razão de tal comportamento por parte das presidentes dos grupos, todas as demais artesãs da AMA, da APAM e da ASMUI passaram a enfrentar inúmeras dificuldades. A manutenção dessas atitudes individualistas prejudicou o desempenho dos grupos em dois aspectos primordiais para a obtenção de êxito na comercialização dos produtos: a padronização e o cumprimento dos prazos. Isto fez com que toda a estrutura montada durante a atuação do programa do SEBRAE viesse a solapar num curto período de tempo.

A artesã Janete, na presidência da AMA desde 1994, diz que o SEBRAE, desde o início de suas intervenções, insistiu sempre para que os grupos produzissem e comercializassem seus produtos de forma conjunta, pois esse modelo organizacional trazia maiores benefícios para as artesãs no que se refere ao aumento da demanda e, conseqüentemente, maior quantidade de trabalhos a serem realizados e também economia na aquisição de matéria-prima. De fato esta era uma política de trabalho muito incentivada pelo SEBRAE, como já foi observado nas citações retiradas do manual de Barroso (2002) e também pelos depoimentos dos técnicos ligados a esta instituição.

A ênfase no aspecto comunitário sempre foi uma constante nas palestras dos executivos do SEBRAE e também pelos técnicos durante cursos ministrados às artesãs no período do projeto. Por isto durante a realização do projeto Irmãos do Ceará, as associações procuravam dividir as encomendas recebidas e os espaços nas feiras e em outros eventos promovidos pelo SEBRAE e pela CEART. Elas também se mantiveram unidas na realização de todo o tipo de atividade; desde a participação nos cursos e reuniões, chegando

até a dividir trabalhos e encomendas. Mas, após o afastamento do SEBRAE, com o encerramento do projeto, as coisas acabaram tomando os rumos como verificado nos depoimentos transcritos acima.

Diante deste cenário de competitividade, as encomendas começaram a diminuir e o trabalho foi ficando escasso, o que gerou uma nova situação de descrença por parte das artesãs filiadas aos grupos. Estas passaram a se queixar das desigualdades hierárquicas, pois a organização e a gestão das associações estava cada vez mais centralizada nas mãos das presidentes, e da má distribuição dos trabalhos. É recorrente nos depoimentos a afirmação que associação em Maranguape só existia “no nome” e que, na realidade, algumas mulheres desfrutavam de maiores privilégios que outras, como podemos observar nos trechos abaixo:

Ela [refere-se à presidente de uma das associações citadas neste trabalho] pegou um monte de dinheiro de projeto pra associação, dizia que ia montar um escritório, comprar material, mas ficou tudo pra ela, as artesãs não tinham direito a nada, ela é que acabou ficando com tudo. Dizia que era uma associação, mas num era não, parecia que ela era que era a dona de tudo... (Tânia, ex-sócia da AMA e da APAM. Entrevistada em 16 de Março de 2009).

Teve um tempo desse que eu tava querendo formar uma associação pra gente, a gente chegou até a se reunir lá na casa da minha filha e a estilista trouxe uns técnicos do SEBRAE pra dar curso pra gente. Quem tava na frente era a Clara, mas depois que ela saiu, as coisas não continuaram, a gente já tava procurando um nome pra associação, mas não deu certo (Cláudia, ex-sócia da AMA e da APAM. Entrevistada em 16 de Março de 2009).

Como se pode notar é profundo o descontentamento em relação à má distribuição dos recursos e bens conseguidos pelas associações. A idéia de que as “benesses” do processo associativo só eram compartilhadas por “algumas”, ficando a maioria das sócias de fora, é muito presente entre as artesãs que desistiram do processo associativo e também das que ainda mantêm seus nomes inscritos nos documentos das entidades. Estas últimas, mesmo não acreditando na idéia de igualdade entre os membros das associações, continuam fazendo parte do quadro de sócios, pois dessa forma podem participar livremente dos cursos advindos com os programas dos governos e também porque acreditam que se mantendo como associadas têm menores chances de serem excluídas da partilha do trabalho, no caso do recebimento de uma grande encomenda, como podemos ver nos depoimentos abaixo:

Um bucado de gente saiu da associação, mas tem um outro pessoal que ainda tem o nome lá, eu num tirei o meu não, de vez em quando a Conceição vem atrás da gente pra dá conta dos bordado e aí é mais uma coisinha pra nós né! (Rosa Ferreira - entrevistada em 22 de Outubro de 2009).

Vixe! Era gente demais, era mais de trinta mulhé só pra bordar, fora as que lavava e engomava. Mas o negócio parece que num deu certo não sabe, teve muita gente que cresceu o olho e outras que num gostaram e acabou-se que saiu uma reca de boradeira, agora elas bordam pra fora, mas num querem nem saber mais desse negócio de associação. [...] eu ainda tô porque a gente precisa né minha fia... fazer o quê, num pode ter orgulho nessas horas não, aqui acolá quando ela (presidente da associação) se lembra de mim ela manda umas peça pra cá pra eu fazer....(Mazé, ex-sócia da AMA, entrevistada em 23 de Março de 2009)

Diante deste cenário, está claro que no lugar de uma prática associativa e colaborativa, como pregavam os técnicos do SEBRAE, instalou-se uma ordem negociada entre as artesãs.

Em razão das questões expostas acima pelas artesãs, as associações de bordadeiras de Maranguape permanecem atualmente com o quadro de membros necessário à sua manutenção institucional e, assim, elas perduram como entidades jurídicas, mas, na realidade, seu funcionamento não mais se dá como o de praxe ou do modo esperado quando se pensa em uma associação. Não há mais reuniões para as tomadas de decisões relacionadas ao grupo, não há mais escritura de atas e não há mais eleições para os cargos de direção. Assim, as ações estão ainda mais centralizadas nas mãos de algumas pessoas que não só passaram a tomar todas as decisões por conta própria, mas que também passaram a se responsabilizar pelas questões burocráticas da “associação”.

Este quadro, comum entre as associações que ainda existem em Maranguape na atualidade (AMA e APAM)<sup>39</sup>, não se deu da noite para o dia. É preciso atentar aos fatos que ocorreram ainda no início da implantação da AMA e que contribuíram para a conformação do mesmo. Naquele momento, as artesãs se depararam com o “empecilho” da “inadaptação” ao novo modo de trabalho e às formas de burocratização que a associação exigia, que eram justamente formadas pelo conjunto de obrigações com as quais as artesãs se recusavam a compactuar: a escritura e leitura de atas, reuniões constantes e a hierarquização com a nomeação de determinadas pessoas para determinados cargos ou

---

<sup>39</sup> De acordo com os depoimentos colhidos durante a pesquisa, a Associação dos Moradores Unidos de Itapebussu – ASMUI, desfez-se em 2007 (ver capítulo 4).

funções dentro da associação. Assim, a rejeição a essa nova estrutura organizacional não impediu que as associações continuassem a ser formadas. No entanto, estas ganharam, pouco a pouco, características singulares e, aparentemente, mais cômodas para a grande maioria das artesãs, como coloca Dona Conceição, atual presidente da APAM:

Ah todo mundo pegou abuso daquele negócio de ata e reunião, hoje elas vêm aqui pegam os bordado e vão todas pra suas casas. Todo mundo trabalha melhor assim, tem menos dor de cabeça...(Dona Conceição, presidente da APAM desde sua fundação em 1992. Entrevistada em 16 de Setembro de 2008).

A peculiaridade deste formato de associação que parecia cômodo e eficiente para a maioria das artesãs, mais tarde, se tornou seu “calcanhar de Aquiles”. Hoje, as associações que ainda existem (AMA e APAM) são conhecidas em todo o município de Maranguape como pequenas empresas, pois cada uma se encontra centralizada nas mãos de uma só pessoa. Entretanto, certamente não se imaginava que a situação chegaria a este nível e que o “improviso administrativo” passaria de benefício a empecilho para a continuidade dos trabalhos e a solidificação dos grupos.

Desse modo, a atual situação da produção entre as bordadeiras que participaram das associações no seu período de prosperidade é bastante crítica. Não se comenta outra coisa entre as artesãs senão sobre a estagnação da produção devido à escassez de encomendas, sem falar na indignação das mesmas em relação ao malogro das associações que, segundo parte delas, só teria servido de meio para a acumulação de algumas pessoas, como verifica-se nos depoimentos abaixo:

Ela [refere-se à presidente da APAM] pegou um monte de dinheiro de projeto pra associação, dizia que ia montar um escritório, comprar material, mas ficou tudo pra ela, as artesãs não tinham direito a nada, ela é que acabou ficando com tudo. Dizia que era uma associação, mas num era não, parecia que ela era que era a dona de tudo... A gente fez empréstimo pra comprar as máquinas, e todo mundo ficou devendo ao banco. A parte do abatimento que a gente teve, porque a compra foi de muita máquina de uma vez, ficou pra associação, ou seja, pra ela. Ela que lucrava, nós num ficava com nada. (Tânia, ex-sócia da AMA e da APAM. Entrevistada em 16 de Março de 2009).

Só ela [refere-se à presidente da APAM] que foi pra frente, só deu pra ela. Aqui num tem mais quem faça bordado pra vender. Ela formou um grupo de muitas mulheres, mas tudo só foi pra ela (Cláudia, ex-sócia da AMA. Entrevistada em 22 de Março de 2009).

Ah, a associação era pra ser de todo mundo, mas a Janete tomou conta... O galpão da AMA foi dado pela prefeitura, mas ela botou foi a nora pra morar lá. Um dia desses a mulhé da prefeitura queria pegá as máquina de volta porque num tinha mais ninguém na associação, mas ela bateu o pé e não devolveu não, ficou com tudo: o galpão, as máquina. Tudo. (Dona Terezinha, ex-sócia da AMA e da APAM. Entrevistada em 16 de Março de 2009).

Como exposto anteriormente, no início, as intenções que motivavam o crescimento das associações correspondiam àquelas que movem toda iniciativa cooperativista, ou seja, os ânimos e os interesses voltados para o crescimento do grupo. No entanto, a falta de disposição por parte da maioria das artesãs com os negócios burocráticos fez com que as associações perdessem força como tais, deixando boa parte das sócias à margem das negociações diretas, mas mantendo seus cadastros que são utilizados como meios para angariar recursos junto a programas do governo e de organizações privadas como o SEBRAE e bancos.

Durante o processo de implantação e consolidação das associações de bordado em Maranguape, as políticas públicas voltadas para o fomento e o desenvolvimento das mesmas, foram consistentes. Tais políticas partiam ora da prefeitura local, ora do SEBRAE, ora de outras entidades e ganhavam consistência quando somadas a recursos provenientes do governo federal e/ou estadual.

No entanto, atualmente não se vêem mais iniciativas de fomento para as entidades, nem da parte da prefeitura local, nem da parte do governo do estado. Para participarem de feiras e outros eventos, as artesãs não contam mais com o apoio institucional que tinham antes. Elas, se querem, participam de tais eventos por conta própria. É individualmente e, no máximo, em parceria com algumas outras mulheres que, na maioria das vezes, são parentes ou amigas próximas que ainda insistem nos trabalhos. Dessa forma, a associação não se mostra mais como um meio de se conseguir os benefícios de outrora, como os transportes para a locomoção das artesãs durante os eventos na capital ou o aluguel de *stands* para exporem seus produtos.

Devido a isto, muitas artesãs deixam de participar de feiras que ocorrem fora da cidade de Maranguape. Muitas delas relatam que, mesmo quando o *stand* para a exposição de seus produtos nas feiras é cedido de graça, elas são impedidas de participar das mesmas pela falta de dinheiro para pagar o transporte ou pela inviabilidade de irem de ônibus, pois tais eventos vão, na maioria das vezes, até as 22:30 horas. Considerando, ainda, que a

maioria das artesãs não mora no centro do município, mas nos distritos, a falta de transporte se mostra, de fato, como a dificuldade principal para o acesso às feiras e eventos promovidos pela Secretaria de Cultura do estado (SECULT) e pela CEART que são realizados periodicamente na capital fortalezense.

Diante disto, percebe-se que após o período de prosperidade do processo associativo, vieram os tempos de escassez e dificuldades para quase todas as artesãs. Aquelas que ainda mantêm as encomendas de clientes antigos permanecem na prática do bordado que, mesmo diminuta, é constante. Entretanto, a maioria das artesãs se queixa por não possuir encomendas e por não acreditar mais nas associações como meio de garantia de trabalho. Diante desse cenário tem-se que a crise na produção do bordado entre as referidas associações adveio de uma série de fatores que se conjugaram de modo a agravá-la: o esfacelamento das associações seguido da descrença no processo associativo pela maioria das artesãs e também pelo afastamento das políticas interventoras.

Ao questionar uma funcionária da prefeitura que atualmente é a responsável pela loja de artesanato que fica no centro de Maranguape, denominada Maranguarte, antiga Casa do Artesão, sobre a suspensão dos projetos de desenvolvimento dirigidos ao artesanato no município ela expôs o seguinte:

O SEBRAE dava assistência aos artesãos, mas acabou porque os artesãos já estavam num nível muito avançado. Para voltar a participar aqui no município, incentivando o artesanato, o SEBRAE só volta se as associações formarem uma cooperativa só. Porque as associações que ainda existem não funcionam como associações, mas como micro-empresas, não há mais parceria, mas umas mandando e outras obedecendo (Vânia Campos, entrevistada em 25 de Setembro de 2008).

O quadro colocado por Vânia sobre a situação das associações de artesanato de Maranguape na atualidade, demonstra o conflito atual vivenciado pelas artesãs em sua relação com o trabalho. Nota-se que esta situação está clara não só para as artesãs que há muito vinham reclamando das desigualdades que se formavam dentro das associações, mas também para as entidades que tomavam para si a responsabilidade de desenvolver a atividade local sob a prerrogativa de que esta fosse uma marca da cultura do município. Em razão disto, o SEBRAE não pretende mais atuar com intervenções na produção do bordado em Maranguape sob a prerrogativa de que esta não atende mais aos requisitos necessários às intervenções do Programa Brasileiro de Artesanato, que consiste em ações de desenvolvimento que não acarretam nenhum ônus para os artesãos. Segundo Vânia, como

as associações passaram a ser enquadradas na categoria de micro-empresas, as intervenções não poderão ser mediadas pelo programa de artesanato, mas pelos departamentos específicos de organização e gestão voltados para micro e pequenas empresas do SEBRAE. Isto não poderá ocorrer sem despesas para aqueles que quiserem contratar tais serviços, no caso, as presidentes das associações que se transformaram em micro-empresárias do bordado.

Já em relação ao recuo das iniciativas da prefeitura de Maranguape ao fomento e incentivo à produção das artesãs, Vânia coloca que isso não se deve à complexificação da organização da atividade ou ao esfacelamento das associações, mas diz respeito à falta de contrapartida por parte das artesãs em relação às “benesses” que a prefeitura sempre lhes concedera,

A prefeitura investiu muito nessas associações, o SEBRAE não veio para cá de graça não, mas foi um convênio que a prefeitura fez. A prefeitura disponibilizava ônibus, combustível, motorista e alimentação para elas participarem dos eventos fora. A prefeitura alugava *stand* e organizava feirinhas para a comercialização do artesanato. Essa loja aqui foi toda feita pela prefeitura, mas as artesãs não traziam material e a loja ficava vazia. Na época, o prefeito construiu o galpão da AMA e cedeu as máquinas pra elas trabalharem, mas ficou tudo com uma artesã só, parece que ela tá morando lá. E com isso tudo, elas só diziam que prefeitura não fazia nada pelas associações e hoje está do jeito que está. (Vânia Campos, entrevistada em 25 de Setembro de 2008).

Como se pode perceber, a loja que foi inaugurada logo depois da formação da AMA, hoje se encontra sob o controle da prefeitura. Não há artesãs trabalhando nessa loja que hoje não se chama mais Casa do Artesão, mas Maranguarte: espaço do artesão de Maranguape. Dessa forma, o que havia sido conquistado com o movimento de organização institucional das artesãs durante a conformação da Associação Maranguapense dos Artesãos, em 1989, foi perdido ou atualmente se encontra nas mãos de poucos.

Esta loja que está situada no centro da cidade de Maranguape, foi construída originalmente pela prefeitura com o intuito de divulgar os trabalhos realizados pelos artesãos de Maranguape e também de atuar como atrativo turístico. Os funcionários da prefeitura que hoje se encontram na direção desta loja, dizem que a mesma está aberta para receber trabalhos de todos os artesãos do município, mas possuem apenas 50 profissionais cadastrados. Estes abastecem regularmente a loja com suas peças sob consignação, onde prestam conta dos artigos vendidos a cada 15 dias. Além da instalação na praça da cidade, a

Maranguarte: espaço do artesão de Maranguape também possui uma filial no Y-Park: Complexo Turístico Ypioca, que fica em um distrito próximo à sede do município.

As artesãs que atualmente fornecem seus trabalhos para a loja dizem que continuam fazendo-o porque a cada 15 dias têm a esperança de receberem algum dinheiro, o que seria mais improvável se não se arriscassem ao menos a expor suas peças na loja, pois esta é o meio mais fácil de divulgação e comercialização de seus trabalhos. Já as artesãs que se recusam a colocar suas peças à venda na loja, alegam que as pessoas que a gerenciam atualmente não se interessam por vender as peças de todas as artesãs e privilegiam aquelas que são “artesãs comadres” – aquelas que possuem algum laço ou vínculo com as pessoas que cuidam dos negócios da loja.

Pode-se perceber que este discurso está envolto em algo mais que descrença, mas em uma indignação que se derramou sobre as artesãs em razão dos fatos ocorridos ao longo da história de busca pelo desenvolvimento do seu trabalho. O descrédito e a dúvida em relação às instituições que ainda vigoram no município é latente entre a maioria das artesãs o que faz com que elas sintam vontade de trabalhar novamente em grupo, mas não encontrem motivação para isso.

## **4. A situação atual do modo de vida das artesãs**

Conheceu-se ao longo do presente texto os aspectos decisivos da caminhada das artesãs em direção à racionalização de seu trabalho. Por meio da observação do empreendimento de políticas de desenvolvimento na atividade artesanal das mulheres que decidiram ou foram incentivadas a trabalhar em grupo, acompanhou-se a formação das primeiras associações de Maranguape (AMA, ASMUI e APAM), bem como seus momentos de glória, seus momentos de crise e até mesmo seus fracassos.

De acordo com os dados colhidos durante a pesquisa, pode-se acompanhar, também, a trajetória das artesãs durante a implementação e a consolidação do processo associativo, as modificações em seus modos de vida e trabalho e os percalços enfrentados pelas mesmas. Passada esta etapa da pesquisa, pretendo no presente capítulo trazer considerações sobre a forma como as artesãs percebem essa experiência hoje. Busco, principalmente por meio de depoimentos das bordadeiras e da observação de seu cotidiano, compreender quais foram as implicações dessas experiências em seu modo de vida atual e na maneira como elas percebem e organizam seu trabalho.

No tópico a seguir são apresentados os relatos de cinco mulheres que têm em comum a experiência com o processo associativo, mas que encontraram formas diferentes de vivenciá-las.

### **4.1. Relatos de uma experiência de vida e trabalho**

Das três associações que existiam em Maranguape, hoje apenas existem a AMA e a APAM. De acordo com os depoimentos colhidos durante a pesquisa, a Associação dos Moradores Unidos de Itapebussu – ASMUI desfez-se em 2007 em razão das faltas nas prestações de contas entre a presidente da associação e as artesãs associadas e devido ao não cumprimento dos compromissos firmados com clientes de diversas partes do Brasil. Tais irregularidades na administração desta entidade, de acordo com os relatos, acabaram gerando muitas dívidas financeiras e aumentando a descrença e a indignação de todos os sócios em relação à presidente da ASMUI. Segundo depoimentos colhidos na vizinhança onde ficava a associação, em razão de tais circunstâncias a então presidente da ASMUI, de nome Raquel, acabou se mudando de Itapebussu e indo morar em Fortaleza no final de 2007 sem deixar nenhum meio de comunicação. Sobre isso, as artesãs dizem o seguinte:

O que tinha acontecido era que a dita lá de Itapebussu [refere-se à presidente da ASMUI] recebeu uma encomenda grande, de quase dez mil reais, comeu o dinheiro e não entregou as peça. (Janete, presidente da AMA, Junho de 2008).

Foi um negócio que houve com um cliente dela, parece que ele deu uma parte do dinheiro adiantado das encomenda e a Raquel não entregou as encomenda e as sócias do grupo ficaram tudo revoltada com a Raquel, aí como ela não tinha apoio da família, nem do marido e nem de ninguém, ela acabou indo embora pra Fortaleza sem deixar vestígio de nada. Hoje ninguém sabe dar notícia dela. As menina que trabalhavam com a Raquel passaram pro grupo da Odete, esta tem um grupo bom lá em Itapebussu e também fornece mercadoria pra “Maranguarte” (loja de artesanato situada no centro da cidade). O grupo ASMUI fechou, mas as artesãs continuaram engajadas no trabalho, mas em outro grupo. (Sandra – ex-sócia da ASMUI - entrevistada em 29 de Junho de 2009).

De acordo com o depoimento de Sandra, mesmo com o fechamento da ASMUI, as mulheres que trabalhavam nesta associação acabaram se engajando em outro grupo, entretanto este grupo ao qual se filiaram não está formalizado como associação ou cooperativa, trata-se de um grupo informal de bordadeiras liderado por uma mulher que dirige e organiza o trabalho. O fato de as artesãs que eram associadas à ASMUI não terem dado continuidade aos trabalhos na própria associação após o desaparecimento da presidente revela o descontentamento ou o declínio da simpatia que estas um dia sentiram pelo processo associativo. A própria Sandra, ex-sócia da ASMUI, montou um grupo de bordadeiras na localidade onde mora (Jubaia, a 15 quilômetros da sede do município) e conta que não pretende mais lidar com associação, pois:

Aqui é o grupo Margarida, mas recebe este nome pra CEART saber, porque a nossa marca é um margarida que nós bordamos muito nas peças e que também vende muito. O grupo hoje tem umas 10 bordadeira só na Jubaia, mas se nós juntar as que tem espalhada nas outras localidades dá umas 30. Elas vem aqui buscar os trabalho ou então manda alguém buscar de bicicleta. Sou eu que tomo conta da produção de todo mundo, que vejo se está tudo bem-feito e que repasso as encomenda dos cliente, dá pra todo mundo tirar um salário por mês, quando tem bastante encomenda, mas a gente tem que trabalhar né? Tem dias que eu só saio daqui umas 10 horas da noite, eu e outras meninas que me ajudam aqui com o acabamento. [...] A gente não tem etiqueta não, é a CEART que bota as etiqueta com o nome e o telefone do grupo e os outros cliente leva as peça sem etiqueta mesmo.[...] Aqui o grupo não é associação, não é registrado nem nada, mas como a ASMUI acabou eu fiquei sócia da AMA porque quando aparece as coisas, os eventos, eu levo as coisas da gente também e aí a gente enche o canto e vende todo mundo junto. Eu não tenho vontade de formar uma

associação, eu já fiz curso de associação e de cooperativa e acho a cooperativa melhor, porque na associação tem que entrar com o dinheiro de todo mundo e na cooperativa só um tem que ter o dinheiro, na associação todo mundo quer fazer do seu jeito e aí vira bagunça porque até que todo mundo se entenda a gente já perdeu o tempo de ta é fazendo as encomenda.

Percebe-se pelo depoimento de Sandra, o tipo de desenvoltura que ela tem com o trabalho. A artesã demonstra muita experiência e habilidade na organização e na liderança do grupo. Entretanto, a bordadeira que lidera e distribui os trabalhos em um grupo de quase 30 mulheres ainda permanece vinculada a uma das associações, a AMA, e diz não se interessar em formalizar o seu grupo, neste caso até o nome do grupo: “Margarida”, não é oficializado, sendo este atribuído pela CEART apenas para mantê-lo em seus registros.

Quando a artesã comenta que prefere a cooperativa porque “só um tem que ter o dinheiro” é o mesmo que dizer que, por isso, só esta pessoa tem o direito de gerir a organização, diferentemente da associação, onde “todo mundo quer fazer do seu jeito”, causando grande perda de tempo no cumprimento dos trabalhos.

Pode-se dizer que a agudeza de Sandra para os negócios é mais um dos frutos da iniciativa do SEBRAE e da CEART junto à AMA, à ASMUI e à APAM. Ela acompanhou o processo de implantação da ASMUI como sócia desta associação e também fez os cursos referentes a implantação do projeto Irmãos do Ceará pelo SEBRE e ainda outros por iniciativa da CEART. Ela conta em seus depoimentos que aprendeu a bordar ainda pequena para ajudar a mãe e as tias com as encomendas e que havia ficado sem trabalhar com bordados depois que casou, mas com a chegada dos cursos da CEART e do SEBRAE em 2003 as coisas mudaram,

Na época, a minha mãe junto com as minhas tias fazia os bordado pra uma mulhé que vinha e trazia os pano tudo pronto só pra elas bordar. Aí quando eu aprendi a fazer eu comecei a pegar as encomenda dessa mulhé também, ela trazia pra todo mundo aqui; aqui tinha e ainda tem muita bordadeira. [...] Mas quando eu me casei passei um tempo parada, mais de 20 anos, os minino tudo pequeno, não deixava eu fazer nada. Passei uns 20 ano sem bordar, mas depois que a CEART veio nós desenterramo os defunto velho; as máquina velha que tava tudo guardada debaixo das coisa. Aí a gente começou a fazer os cursos e formamos um grupo que era junto com a ASMUI, depois a gente começou a sair e a conhecer muita gente e as coisas começaram a mudar, o SEBRAE e a CEART começaram a ajudar a gente.

Com o fechamento da ASMUI em 2007, a maioria das artesãs se dispersou, algumas deixaram de bordar, outras se filiaram a grupos informais e Sandra resolveu montar e gerenciar os trabalhos de um grupo de mulheres, como já mencionado acima. Esse grupo hoje funciona no distrito de Jubaia e os depoimentos de Sandra revelam como é o seu modo de vida hoje – seis anos após a finalização dos projetos e dos investimentos do governo local na atividade das bordadeiras:

Quando eu resolvi botar o grupo eu tive que batalhar muito, mas a minha família toda me ajudou. O meu sogro deu essa casa pra ser a sede, ela tava alugada, tinha um pessoal morando aí, mas ele me deu pra eu botar as máquina e ele não cobra aluguel não, ele foi muito bom nesse começo. Aqui a gente faz o risco, corta, lava, engoma, passa e coloca as peças no saquinho prontas pra entregar pro cliente. A gente não tem etiqueta não, é a CEART que bota as etiqueta com o nome e o telefone do grupo e os outros cliente leva as peça sem etiqueta mesmo. [...]Tem uma senhora que fica aqui comigo. Eu acordo seis horas, faço o café e coloco o feijão no fogo, porque a dona de casa faz isso né? E aí eu venho pra cá e fico até onze horas, porque a gente sai pra ir pra casa almoçar, aqui a gente almoça cedo (risos). Depois a gente volta uma hora e fica até cinco ou cinco e meia da tarde. Se precisar entregar encomenda a gente fica até dez horas da noite. Isso é de segunda à sábado, no domingo aparece às vezes uns passeio e a gente vai porque é bom né? No domingo também eu vou à missa de manhã e arrumo a casa toda, porque na semana ela fica toda revirada, eu só digo assim: “fecha a porta do quarto menino pra ninguém ver essa bagunça!” (risos). No domingo é dia de lavar a roupa também. A minha filha mais nova me ajuda muito é ela que cuida da casa comigo pra eu poder ficar aqui lutando com o bordado. Quando é preciso ir deixar encomenda na CEART eu vou ou então o meu marido vai. Ele tem umas viagens pra Fortaleza e aí ele vai deixar. Ele também me ajuda indo comprar a matéria-prima, eu acho é bom porque é uns pacote pesado, pois a gente só compra de muito. E ele já sabe o que é tudim, ele sabe as linhas, os tecidos, aí ele vai. Às vezes ele vai só, às vezes eu vou com ele.

No caso das artesãs, a família é uma peça fundamental para que elas obtenham êxito no seu ofício e dêem continuidade a ele. É possível perceber no caso de Sandra muitas semelhanças com o de Maria Madalena, citado no início deste texto. Em ambos os casos as artesãs não abriram mão de seu papel de dona de casa, mas conseguem compartilhá-lo com o restante da família para poder conciliá-lo com seus afazeres de bordadeira. Em se tratando, ainda, das experiências de Sandra com o bordado e seu aprendizado por meio dos cursos advindos com os projetos do SEBRAE e o apoio da CEART, tem-se que sua relação familiar sofreu um grande impacto depois que esta deixou de ser apenas dona de casa para se dedicar ao bordado, tomando este como um ofício para si:

Na minha família mudou muita coisa mesmo: meu marido deixou de ser autoritário. Ele mudou pra melhor, passou a me valorizar mais. E olhe que pra eu começar a trabalhar com isso foi duro! Meu marido nunca me deixou trabalhar fora e quando veio o curso aqui para Maranguape foi o maior trabalho pra eu fazer o curso. Precisou vim uma mulher aqui quase se ajoelhar nos pés dele pra ele deixar eu fazer. Aí foi que ele deixou e eu passei uma semana todinha indo lá pro centro fazer o curso, era o dia todim, de manhã e de tarde, aí eu tinha que ficar lá né? Porque aqui é muito longe pra eu voltar. Foi aí o começo de tudo... Daí eu comecei a ir pras feira e vender os trabalho. Quando eu comecei a sair e a aumentar meu conhecimento de clientes e o povo começou a vir bater aqui atrás das coisa, ele começou a ver: “essa mulhé vai pra frente...”[...] Ora, ele mudou pra melhor, ele hoje me valoriza e me ajuda, antes ele num era assim não... Mas quando ele começou a ver que eu num dependia mais dele e que agora tinha o meu dinheirim ele ficou com medo de ficar na mão (risos). Ele gosta do meu trabalho, um dia desses eu fiquei besta quando ele disse que tava até pensando um dia desses em ele sair pra Fortaleza pra vender as peças!

Como se pode ver, Sandra parece muito feliz e realizada com o trabalho que realiza e o reconhecimento de seus familiares; depois de ver os primeiros frutos de seu empenho, seu marido começou a demonstrar interesse e a apoiar sua atividade e isso tornou o trabalho ainda mais gratificante para a artesã. Quando pergunto à Sandra sobre o que o bordado representa para sua vida e sobre sua avaliação das experiências com os cursos do SEBRAE e da CEART ela responde prontamente:

Hoje eu dou nota dez para o meu trabalho, tem muita gente que diz que meu trabalho tem qualidade. A própria Raquel dizia muito assim: “Olha Sandra você está de parabéns! Começou um dia desses e já ta passando da gente, seu trabalho tem muita qualidade!” [...] O que mudou depois que eu fiz esses cursos pelo SEBRAE e pela CEART foi que hoje eu sei de tudo e antes eu só entendia do bordado. Nas rodadas de negócio do SEBRAE eu sempre vou da cursos de bordado e de acabamento. Eu também já fui com a Renatinha Froz pra Redenção passar uma semana lá com ela dando curso porque ela entende dos desenho e se a peça está boa ou ruim e eu entendo de fazer o bordado né?

Depois que começou a participar dos trabalhos com a ASMUI, Sandra teve acesso aos cursos do projeto do SEBRAE e também aqueles que ocorriam via CEART no centro de Maranguape. Mesmo com o malogro da ASMUI, vê-se que Sandra está colhendo os frutos das experiências que adquiriu ainda naquele período e parece estar bastante satisfeita com isto. Hoje ela divide o trabalho com um grupo razoável de bordadeiras e as conseqüências disso foram além do âmbito do trabalho, mas envolveram as relações sociais

desta artesã em todos os campos da sua vida, haja vista a mudança na sua relação com o marido que, segundo a artesã, deixou de ser autoritário e passou a valorizá-la mais.

Entretanto, este é apenas um dos poucos exemplos de superação e sobrevivência ao fracasso total de uma das associações: a ASMUI. Para a maioria das artesãs, o trabalho em grupo não apresenta perspectiva de crescimento e muitas delas voltaram a realizar trabalhos para atravessadores e para as “empresárias do bordado” que existem na região. Há, ainda, outros casos que falam mais de mágoa e indignação do que de esperança quando se trata do malogro dos empreendimentos associativistas, como coloca Dona Mazé:

Hoje eu não quero mais participar de nenhuma associação dessas não. No início era até bom, tinha trabalho pra gente, mas de um tempo pra cá elas querem que a gente trabalhe, mas não pagam direito. A gente faz um monte de trabalho e quando chega o dia de pagar ela dizem que não têm dinheiro pra nós e você sabe que a gente que é artesão a gente precisa né? (Dona Mazé, ex-sócia da AMA, entrevistada em 22 de Setembro de 2008).

Outro caso de decepção e revolta manifesta é o de Tânia. Ela tem 35 anos, é bordadeira desde criança, casada, tem dois filhos pequenos e mora numa casa simples na sede do município de Maranguape. Ela conta que participou das iniciativas de formação das associações desde a adolescência, junto com a mãe, e que hoje não pensa mais em associações, nem em fazer nada do tipo porque, segundo ela, o ganho é pouco e não compensa o trabalho, como podemos observar em seu depoimento, abaixo:

Eu comecei a bordar com os curso mesmo. A minha mãe começou a ir e eu ia com ela pra ver se aprendia alguma coisa e aprendi sim, eu aprendi a cortar, a costurar e a bordar, até ajudo minha mãe com umas encomenda que ela pega com uma mulher aí de Fortaleza. Mas eu bordo assim sabe, aqui e acolá, pra um e pra outro....pra mim mesmo eu não quero mais saber dessa coisa de associação não! Dá muita dor de cabeça. Eu já fui da AMA e da APAM, nenhuma deram certo, as presidente só queriam saber de tirar o delas e a gente nada. Tinha que ter outro pessoal que quisesse e que fosse bom...[...] A Conceição dizia que era associação, mas não era, porque a gente pegava os trabalhos e entregava pra ela. Ela era tudo na associação: presidente, tesoureira, secretária. Ela fazia tudo sozinha e quando precisava era que ela vinha atrás da gente, se era uma associação, as coisa era pra ser de todo mundo[...] A mãe ia pras feiras com a Conceição, ela ia pras feiras da CEART e do SEBRAE, mas só quem tem o poder é as presidente da associação.

Quando perguntei à Tânia por que ela não se candidatou a presidente da associação na época que era associada e ela me respondeu de um salto: “Não! Eu não! Deus me livre, o povo é muito ruim de lidar e eu num quero essa responsabilidade pra mim não!”

A fala de Tânia deixa transparecer um dos principais motivos do declínio das associações de Maranguape: o fato de a grande maioria das mulheres reclamarem do controle das presidentes, mas não tomarem para si as responsabilidades com a administração das associações. Este tipo de comportamento, comum à maioria das bordadeiras vinculadas à AMA, à ASMUI e à APAM revela que estas se sentiam mais confortáveis apenas prestando o serviço de bordar, sem se comprometerem com as tarefas burocráticas ou administrativas que uma associação requer. É por isso que muitas delas atualmente optam por vender seus trabalhos a atravessadores ou a outras mulheres que mantêm para si uma produção de bordados, arregimentando de maneira informal o seu trabalho, mesmo que seja a um valor muito inferior ao real.

Nestas circunstâncias, sem o controle sobre o escoamento de sua produção, o trabalho por vezes é volumoso, mas a satisfação das bordadeiras se torna pequena, pois estas agora conhecem o valor atribuído ao trabalho pelo consumidor final, sabem por quanto suas peças serão vendidas por esses atravessadores e, conseqüentemente, elas também sabem o quanto são exploradas, seja pelas empresárias do bordado, seja pelos atravessadores. Sobre esta realidade Tânia comenta:

As associação praticamente não existe mais, o que tem é essas pessoas que ficaram com tudo e que já tem o povo certo delas pra dar conta dos trabalhos. Como eu não quero mais nem saber de nada disso, acabo é fazendo alguns trabalhos que a mãe arruma com um pessoal aí de fora, mas o ganho é muito pouco viu, eles pagam mixaria por um bordado, a CEART pagava mais e os cliente que a gente conseguia nas feira também. [...] Nos cursos os técnicos diziam que era pra gente dá um preço pra cada coisa que a gente fazia e juntar tudo no final da peça pronta e aí a peça ficava com o preço que ela vale mesmo. E o bordado, só o bordado sozinho era o que era mais caro na peça, fora o pano né! Mas esse povo aí que pede pra gente fazer os bordado, além de pagar só pra gente bordar, ainda querem pagar uma merrequinha... Mas a gente precisa né! Eu tenho dois filho pra criar, quando aparece uma coisa assim a gente tem que fazer, fazê o quê.

Após essas considerações tecidas pela artesã, perguntei a Tânia como está o seu cotidiano atualmente e se essas experiências com as associações e os cursos que fez mudaram ou acrescentaram alguma coisa para sua vida, e ela expôs o seguinte:

Mudar sempre muda né. Eu aprendi umas coisas nos cursos e hoje eu ajudo a minha mãe numas coisinhas que ela arruma aqui e acolá, e fora isso, foi bom naquela época porque a gente ia muito pras feira e era bom, ia todo mundo junto no ônibus da prefeitura. Era pra trabalhar, cansava a gente, mas só em ir pra outro canto vê aquele monte de gente olhando nossas coisa e comprando... aquele povo chique! A gente se sentia importante (risos)[...] Hoje num tem mais nada disso... eu fico aqui em casa cuidando dos menino e das coisas e a minha mãe fica lá na casa dela também, ela ta pelejando pra se aposentar, qualquer hora sai aí o aposento dela e as coisa melhora [...] Meu marido trabalha na Hope<sup>40</sup>[...] Aqui em casa mora eu ele uma irmã minha e meus dois filho, ele (o marido) não me ajuda com nada aqui em casa não, não precisa.

Tânia hoje é essencialmente dona de casa e borda de vez em quando para ajudar a mãe quando esta recebe alguma encomenda. Ela diz que não pode se comprometer com nenhum outro tipo de atividade fora de casa pelo fato de seu marido trabalhar e seus filhos serem pequenos, dessa forma, apesar das experiências adquiridas em relação à atividade de bordar, ela não mostra interesse nisso e parece satisfeita em apenas cumprir as funções de mãe e esposa.

Por ter sido bastante referida nas colocações de Tânia, considero oportuno trazer as considerações de Dona Terezinha, sua mãe, que participou junto com ela de todo o processo que foi exposto até aqui.

Dona Terezinha atualmente tem 75 anos de idade e mora numa pequena casa à margem da CE-060, em Maranguape, com um casal de filhos, uma nora e dois netos pequenos. Sua casa é muito simples, ainda em tijolo cru e chão de cimento queimado. Por detrás do muro baixo, inacabado e complementado com uma cerca de arames e um jardim, sempre encontrei a figura de Dona Terezinha, sentada ao pé da porta da frente, em meio a um monte sacolas abarrotadas de retalhos e outros panos... Complementando esta paisagem, logo ali próximo da artesã, a sua velha máquina de costura *singer* com pedal. Esta é a cena que presenciei na maior parte das vezes em que me aproximava da casa de Dona Terezinha e que ainda permanece viva em minha memória. Esta artesã me marcou por seu jeito sereno de ser e sua delicadeza. Apesar de toda a simplicidade, em todas as vezes que estive em sua casa, Dona Terezinha sempre procurou me oferecer a sua melhor

---

<sup>40</sup> Hope é uma marca de *lingeries* e que possui uma de suas fábricas instaladas em Maranguape.

cadeira e o melhor refresco que tivesse em sua geladeira e depois desse curto ritual de recepção iniciávamos nossas conversas.

Ao contrário do que possa parecer, Dona Terezinha tem uma posição muito diferente da filha quando se trata das experiências com as associações. Em um tom mais sereno e uma atitude mais positiva que a da filha, Dona Terezinha conta como foi a participação nas mesmas:

Eu comecei a bordar com oito anos de idade, eu deixei de estudar pra ajudar a minha tia com o bordado, era eu que fazia o risco, o bordado, era eu que lavava e fazia os acabamento das peça. A gente fazia as peça e levava pra Fortaleza pra ir vender lá no mercado central. [...]Logo no começo quem começou esse negócio de ajudar os artesão de Maranguape foi o prefeito Pedro Câmara, era ele que trazia os curso pra gente fazer. Nesse tempo ainda não tinha associação, a gente sabia que ia vir os cursos e aí participava. Ele trouxe uma técnica de São Paulo e aí eu fui fazer o curso de costura e a minha filha foi fazer o de bordado.[...] Eu sempre fui muito metida, tudo o que aparecia eu me metia no meio, por isso que eu participei das associações. O pessoal da CEART vinha pra ensinar corte e costura e outros pontos de bordado, a técnica trazia os desenhos já feitos pra gente bordar e as peças servirem de mostruário para as feiras. Aí a gente recebia as encomenda e fazia aquele mesmo bordado em muita quantidade.

Quando questionada sobre o porque de sua participação em duas associações e as causas de sua desistência, ela me respondeu o seguinte:

Eu comecei na AMA, no início da AMA a gente se reunia lá na associação e fazia os trabalhos todo mundo junto no mesmo lugar. Também vinha gente pra dar curso e a gente fazia eles lá na associação. Aquele terreno e o galpão da associação foi doado pela prefeitura, assim como também as máquina. A presidente nessa época era a Mazinha, mas a Lurdinha pegou depois que já tava tudo pronto.[...] Eu cheguei a viajar muito com a Mazinha pras feira fora, ora a gente ia pra levar as peça, passava de 15 dias viajando, era muito bom, nas feira eu era a primeira a expor as coisas, eu chegava no local antes de todo mundo pra pegar lugar. Mas com o tempo, as coisa começaram a mudar, toda reunião era uma confusão maior que a outra e o pessoal começou a sair.[...]Teve um ano que a Conceição foi eleita presidente, mas teve um pessoal que tava se queixando, então ela resolveu sair da associação e nisso, um monte de mulhé saíram junto, nisso ela resolveu montar outra associação com esse pessoal que saiu e aí começou a APAM.[...] Eu também saí e fui pra APAM, mas o que acontece aqui é que o governo ajuda as associação, mas elas em vez de chamar a gente pra trabalhar, porque nós participamos de tudo desde o início, elas chamam outras pessoas novas. A associação quando recebe dinheiro do governo não ajuda a gente. A gente começou a associação tudo junto, mas do meio pro fim elas foram

colocando gente que tinha mais condição, em vez de dar a mão pra gente que começou tudo desde o início.[...] Olha, eu e um monte de gente saiu da AMA porque a Lurdinha se apossou de tudo lá, ficou tudo pra ela, a casa, as máquina e o terreno. Tudo quem começou foi a Mazinha e a Lurdinha pegou tudo depois que já tava pronto. Aquele terreno e o galpão da associação foi doado pela prefeitura assim como também as máquina, um tempo desses a prefeitura tava querendo as máquinas de volta, mas a Lurdinha disse que não ia dar e ficou por isso mesmo. Olha, tem muita gente revoltada com a Lurdinha por causa disso, ainda mais porque tem é gente dela morando lá na associação, o filho dela mais a mulhé [...] No caso da Conceição (presidente da APAM) é que ela recebia muita coisa do governo e a gente só tinha prejuízo. Ela recebeu uma verba grande do banco, mas nada foi dividido com a gente, ninguém sabe o que foi que ela fez com esse dinheiro e ainda tem é muita bordadeira pagando as prestação de umas máquina de costura que foi feito o empréstimo no nome da gente [...]O governo ajuda as associação, mas elas em vez de chamar a gente pra trabalhar, porque nós participamos de tudo desde o início, elas chamam outras pessoas novas.[...] a gente começou a associação tudo junto, mas do meio pro fim elas foram colocando gente que tinha mais condição, em vez de dar a mão pra gente que começou tudo desde o início.

Apesar de sua longa história de vivência com o bordado e mesmo depois de ter acompanhado e sentido de perto todos os efeitos, fossem bons ou maus, da luta daquelas mulheres e sua esperança em poder tirar o sustento daquilo que sabiam fazer de melhor, Dona Terezinha parece não guardar mágoas dos aspectos negativos dessa jornada e revela que ainda quer viver do bordado e trilhar novos caminhos com aquilo que ficou de bom dessas experiências:

A gente aprendeu muito com os cursos e tudo o que a gente aprende é bom né? A associação a gente perdeu, mas aquilo que a gente aprendeu, isso ninguém tira da gente. Os técnico traziam os desenho tudo pronto e a gente fazia aquilo em grande quantidade, mas esses desenho aqui sou eu quem crio, eu que faço todos os riscos. A gente forma os desenhos, primeiro a gente vai colocando as folhas e depois as rosas e vai criando. E a minha vontade é continuar fazendo... Agora eu estou parada, mas pretendo ir em frente. Eu já tenho mais de 60 anos, mas num quero ficar sem fazer nada não, eu vou atrás das coisas, porque a gente tem que sobreviver né? Meu marido se foi muito cedo e aí eu tive que cuidar de todos os filhos sozinha, eu tinha que me virar de todo jeito e ainda é assim...[...] eu acordo 5h e arrumo umas coisinha aqui, faço o café e vou pra máquina, eu fico inventando coisa... e de vez em quando aparece um cliente antigo querendo que eu faça algum bordado e aí eu faço, eu sei costurar também e tem uma mulhé que tem uma confecção dali e traz as peça cortada só pra eu montar, ela vem deixar e vem buscar aqui, toda semana é quase certo, principalmente no fim do ano.

Atualmente, o cotidiano de Dona Terezinha é esse, uma vida simples de senhora matriarca da família e que cuida de filhos e netos. Apesar de não precisar se preocupar com os serviços domésticos, pois estes ficam a cargo da filha e da nora, Dona Terezinha sempre está procurando algo para fazer, se não é com seus panos no meio da sala, é na cozinha. O cotidiano dessa artesã é comum ao da grande maioria das mulheres que participaram com ela de todo o movimento para a criação e desenvolvimento das associações em Maranguape. Independentemente dos sentimentos, se positivos ou negativos em relação às associações e ao que foi realizado com a aplicação do programa do SEBRAE, a maioria das mulheres atualmente participa de um modo de vida semelhante ao de Dona Terezinha: são donas de casa e bordadeiras sazonais, dividindo os trabalhos que porventura chegam às suas mãos com o cuidado da casa e dos filhos.

Mas o que ocorre com as mulheres que permanecem ainda hoje como presidentes da AMA e da APAM, respectivamente, Janete e Conceição? Como essas mulheres vivem e quais os seus sentimentos em relação a essas experiências e, principalmente, em relação a essa imagem negativa que deixaram junto às demais bordadeiras? Começemos por Janete, presidente da AMA.

Janete tem 52 anos, é casada, mãe de dois filhos e tem uma neta pequena. Janete passa os dias na sede da associação AMA, esta não possui cômodos; trata-se de um pequeno galpão com dois banheiros e uma área de serviço. O terreno foi doado pela prefeitura e o galpão foi construído com apoios financeiros do Banco do Nordeste, ainda em 1990. Este espaço oferece uma boa estrutura de trabalho; nele existem duas mesas grandes para o corte dos tecidos e também para a confecção das modelagens das peças, há ainda cinco máquinas de costura industriais. Com todo este aparato e mais uma série de outros elementos que dão suporte a uma produção como água, energia, lâmpadas apropriadas, tesouras, alfinetes, modelagens e tecidos, Janete conta que não encontra quem queira retomar os trabalhos ali:

Eu queria muito retomar a associação com aquele movimento de antes porque hoje eu trabalho praticamente sozinha, as meninas não querem mais trabalhar aqui. Eu acho que se começasse tudo de novo, do zero, a gente podia melhorar porque é com o erro que a gente aprende né? Agora a gente tem mais experiência, falta é gente que tenha vontade de liderar o movimento de novo.

Janete se queixa da falta de motivação das demais artesãs e fala da dificuldade em encontrar pessoas que queiram liderar e dar um novo impulso à associação. Diante disto, perguntei por que ela mesma não retoma o movimento de que fala e Janete responde o seguinte: “Mas tem que ser gente nova, porque se for a gente [pausa] elas não vão querer [nova pausa] elas não vão dar crédito”.

Meio sem jeito a artesã revela que não conta mais com o respaldo que possuía antes e que, pelo contrário, com ela na frente da associação o restante das bordadeiras irá continuar desacreditando no movimento. Desse modo, sem ter quem a ajude nos trabalhos, Janete não pode receber grandes encomendas, além disso, ela não borda, atém-se apenas à modelagem e à montagem das peças. Sobre isto ela diz que sabe bordar, mas não gosta porque acha o processo muito lento e não tem paciência para concluir uma peça: “Não eu não bordo de jeito nenhum! Quem risca e borda é a Meire [sua nora] porque ela não sabe costurar. Eu até sei bordar, mas não tenho paciência pra encher aquele desenho todinho...”

Mesmo com a falta de interesse de Janete para o bordado e do desuso do espaço de trabalho que foi conquistado com tanto esforço pelas demais artesãs no início do movimento associativista, o que faz Janete insistir com a entidade, segundo diz, é o fato de as pessoas de fora de Maranguape, ou seja, os clientes conquistados ao longo dos anos não saberem que as coisas se encontram dessa forma. Para todos os efeitos, a AMA ainda existe como entidade jurídica, seu telefone de contato é o mesmo, seu endereço é o mesmo e sua presidente é a mesma. Assim, Janete continua recebendo convites para participar de feiras junto com as sócias e as encomendas ainda aparecem e nesse caso ela pede ajuda ao grupo de Sandra para dar conta dos pedidos, dependendo de seu volume.

Nas vezes em que estive na sede da AMA, conversando com Janete, ela me mostrou diversos artigos, entre conjuntos de cama, mesa e vestuário, que ainda são resquícios dos trabalhos feitos quando o grupo estava reunido. Assim, no caso de uma feira, Janete reúne todo o material que possui na associação e junta com aqueles que são produzidos pelo grupo de Sandra e as duas vão juntas representar a AMA nas feiras, fato este que pude constatar na última Feirart<sup>41</sup>, realizada em Outubro de 2008.

Apesar das poucas encomendas, Janete passa todos os dias na sede da associação, indo para lá até aos domingos. Seu marido é aposentado e quase sempre passa lá o dia todo com ela e a ajuda a trancar as portas e os portões da sede da AMA no final da

---

<sup>41</sup> A Feirart é um evento realizado pela CEART em parceria com o Governo do Estado a fim de promover e divulgar o artesanato produzido pelos artesãos cearenses em diversas localidades do estado. Esta Feirart que menciono no texto trazia o título Feirart 2008: artesanato cearense é beleza e tradição.

tarde quando retornam para sua casa. Janete conta que mora num sítio na serra e que seu marido a traz e a leva de volta para casa todos os dias de moto. Sobre o seu modo de vida atual ela expõe que:

Eu passo o dia todo aqui, às vezes eu almoço por aqui mesmo e às vezes não. Eu acordo cedo, umas seis horas, arrumo umas coisinha lá por casa, merendo e venho com o Matias na moto dele[...] a nossa casa é longe, é lá no meio da serra, num vai nem ônibus lá, por isso tem que ter um transporte[...] A minha vida é aqui, é aqui que eu gosto de tá, às vezes a Meire vem pra cá com a minha neta e passa um tempinho comigo[...] eu também tenho que vir porque de vez em quando chega uns cliente sem avisar. Volta e meia tem um aí na porta, mas quando eu num tô a vizinha aqui anota os recado [...] eu fico aqui até umas cinco e meia, depois eu vou pra casa. Quando eu chego lá eu tomo banho preparo a janta e assisto as novela. Eu não levo trabalho pra lá não, o que eu tiver de fazer eu faço aqui na associação.

O modo de vida de Janete é bem diferente do das outras artesãs, o seu trabalho não é mediado pelas atividades domésticas, pelo contrário, a artesã não apenas separa as horas de dona de casa das horas de costureira, mas também o espaço. Deste modo, apesar de gozar do *status* institucional de líder das bordadeiras, Janete apresenta um perfil muito distante do das que são bordadeiras de fato, primeiro porque ela nem gosta de bordar, segundo porque estabelece por conta própria a divisão trabalho/casa, o que demonstra um tino muito mais burocrático para o ofício, coisa que não foi possível perceber entre a maioria das demais artesãs.

Na última vez em que conversamos, ela estava montando 40 blusas para uma cliente de Pernambuco. Janete estava prestando o mesmo serviço que as facções, ou seja, encarregando-se apenas da etapa de montar artigos de vestuário já trazidos cortados e com todo o material necessário para sua finalização:

Aqui eu recebo de tudo, eu monto, eu corto, eu risco, eu recebo encomenda de bordado. Eu não dispenso trabalho não. Quando tem muita coisa eu chamo a Sandra e ela leva uma parte pra fazer lá na Jubaia ou então ela vem pra cá me ajudar. Trabalho tem, eu preciso é de gente que queira vir me ajudar.

Quando fala do modo de seu trabalho hoje na “associação”, ou seja, sem o apoio das próprias sócias da AMA, Janete sempre deixa transparecer algo sobre a indisposição das demais artesãs para o trabalho na associação, mas pode-se desvelar algumas das causas de tal recusa do grupo em voltar ao trabalho na associação pelos

depoimentos já observados ao longo desta dissertação e também por meio de declarações da própria Janete,

Elas não querem por causa de muita coisa que aconteceu no passado, mas o povo tem que ver que de tudo que acontece a gente tira uma coisa boa, fica a experiência... Naquele tempo a gente errou muito, a gente teve que errar muito pra aprender, mas agora a gente já sabe como é que tem que ser e não vai errar mais[...]Agora era que tava bom de começar com o projeto da associação tudo de novo porque o grupo ta maduro. Eu já tentei fazer umas reunião aqui de novo, mas elas num vem não, só vem quatro ou cinco... Eu chamei a Conceição também pra gente juntar os trabalho dos grupo porque assim é mais força pra gente, mas ela não quer... Eu tenho fé em Deus que um dia a gente vai voltar pro sucesso de novo.

Pelo que se pode observar da situação atual da AMA e pelos relatos das demais artesãs, não pude ter uma determinação precisa desses “erros do passado” a que Janete se refere, mas algumas pistas foram dadas pelas bordadeiras em seus depoimentos ao longo do texto e pelos desabafos de Janete em suas falas. Entretanto, esta atitude de virar as costas para a associação demonstrada por quase todas as artesãs que participaram do processo não diz respeito apenas às atitudes de Janete, mas também é fruto de falhas de comunicação e de conflitos ideológicos que eram travados no cotidiano da associação como demonstram os trechos de depoimentos abaixo,

Eu aprendi nos curso que era pra todo mundo da associação falar o que achava das coisas, mas se a gente dissesse desse tantim assim tinha gente que saía de cara feia pro nosso lado. Aqui as pessoas num pode falar, se for o caso de uma reunião (Dona Terezinha, ex-sócia da AMA e da APAM).

Eu não achei que melhorasse não, na época que eu trabalhei lá eu quebrei muito a cabeça... tinha mais gente e o pessoal já tava acostumado a fazer do jeito que eles queriam...(Conceição, atual presidente da APAM)

Tinha dia de reunião que era só confusão, o pior é que era muita conversinha, mas o povo que botava lenha na fogueira nem aparecia nas reunião e aí ficava todo mundo pensando o que queria das coisa ( Rosa Ferreira, sócia da APAM).

Era falatório demais meu povo! Eu queria saber era de trabalhar, num era de saber de fofoca, nem de briga de ninguém não! (Tânia, ex-sócia da AMA e da APAM).

Outro indício lançado pelos depoimentos refere-se à falta de entendimento e de diálogo entre as artesãs como algo comum na AMA, o que já era de se esperar, pois quando se tem uma proposta de grupo em que todos tem direito de opinar ou de criticar os trabalhos, a maioria procura fazer valer sua posição e/ou opinião. Não quero com isso abrandar a parcela de responsabilidade que é atribuída pelas artesãs à Janete pelo fracasso da associação, apenas estou procurando levantar outras questões que possam também ter sua parcela de importância neste caso. Entretanto, o mesmo não se aplica para o caso da APAM, pois este grupo já iniciou com outra proposta de organização e direção para a realização dos trabalhos: tinha a proposta de acabar com as reuniões e a de centralizar a organização nas mãos de uma só pessoa, como veremos adiante.

Em 1992 por causa de uma discussão durante a eleição para presidente da AMA, Dona Conceição resolveu se desligar da associação levando consigo a metade das sócias dessa entidade (ver capítulo 2.3). Depois disso, a artesã resolveu montar uma nova associação, a APAM, com uma proposta de funcionamento bem diferente daquela que era seguida na AMA, como visto anteriormente,

Ah, todo mundo pegou abuso daquele negócio de ata e reunião, hoje elas vêm aqui pegam os bordado e vão todas pra suas casas. Todo mundo trabalha melhor assim, tem menos dor de cabeça [...] (Dona Conceição, presidente da APAM – entrevistada em 16 de Setembro de 2008)

Sob a prerrogativa de acabar com os desentendimentos no grupo, Dona Conceição resolveu começar a APAM abolindo de imediato as reuniões e a escrituração de atas o que lhe conferia plenos poderes para decidir e gerir o grupo sem consultá-lo. Seguindo seu novo modelo de associação, Conceição também tentou iniciar a produção de forma conjunta, em sua própria casa, para, assim, controlar a produção de perto. Entretanto, teve logo que mudar de tática e sugerir que as artesãs continuassem a trabalhar da forma tradicional, ou seja, em suas casas,

Nós começamos aqui em casa mesmo, aqui ficava cheio de bordadeira. Eu dava merenda e almoço pra elas, mas começou a ficar muito pesado pra mim, não compensava e [...] Não, aqui não dava certo, a gente trabalhando tudo junto era muita confusão, eu quebrei muito a cabeça, a gente falava pra fazer de um jeito aí elas fazia de outro, era uma bagunça, cada qual queria fazer do seu jeito e você sabe que a gente precisa manter

um padrão né? Aí a gente combinou de cada qual voltar pra suas casas e fazer o trabalho lá, agora tudo é muito mais bem-feito! Elas só vem aqui pra buscar os material e saber das cores. Todo o trabalho elas fazem em casa e entregam no dia certo. Se for preciso passar o dia todo, o sábado e o domingo trabalhando, a noite toda, todo mundo passa! E entrega a encomenda no dia certo![...] Ah todo mundo pegou abuso daquele negócio de ata e reunião, hoje elas vêm aqui pegam os bordado e vão todas pra suas casas. Todo mundo trabalha melhor assim, tem menos dor de cabeça [...]

Com um número de sócias igual ao da AMA, cerca de 14 mulheres, a APAM começou a participar de programas e incentivos do governo voltados para a produção de artesanato e, com o passar do tempo, conseguiu apoios financeiros e materiais de trabalho para a associação, como as máquinas de costura que foram compradas com pagamento parcelado no nome de cada artesã e que hoje são patrimônio da associação, para revolta e desalento das bordadeiras que ainda pagam a dívida (ver capítulo 3.2). Com plenos poderes sobre a associação e de posse desse aparato técnico, Conceição fez crescer o patrimônio da APAM o que, na realidade, foi se tornando cada vez mais o seu patrimônio pessoal, principalmente depois do apoio dado pelo SEBRAE às associações de Maranguape.

Mesmo com a crise, que veio logo após a finalização do projeto do SEBRAE realizado em 2003, a APAM conseguiu se manter com um quadro razoável de artesãs, a maioria não sendo as mesmas sócias do início da fundação da associação, mas outras bordadeiras que prestam seus serviços a Conceição de maneira informal, sem serem sócias.

O que marca a diferença entre os estados atuais da AMA e da APAM é que, enquanto Janete não tem aptidão para bordar, Conceição é bordadeira desde a infância e domina todas as etapas de produção do bordado, até mesmo a costura, além disso, sua irmã e sua filha também sabem bordar. Deste modo, elas três conseguiram atender as encomendas quando algumas sócias da entidade desistiram de participar dos trabalhos na APAM. Outra questão importante é a influência de Conceição em Maranguape. Ela é uma das moradoras mais antigas do município e sua família é uma das mais antigas de lá também. Logo, essa rede de contatos ajuda quando ela precisa de outras bordadeiras para substituir as desistentes.

Do ponto de vista institucional, hoje o quadro de sócias da APAM é o mesmo que consta nos registros da associação, entretanto, na prática a maioria dessas bordadeiras estão afastadas e o trabalho é feito por outras que ingressaram depois. Daí o descontentamento de Dona Terezinha quando comenta que “elas em vez de chamar a gente

pra trabalhar, porque nós participamos de tudo desde o início, elas chamam outras pessoas novas”. Desse modo, o trabalho na associação de Dona Conceição continua com bastante fôlego e com fortes indícios de expansão. Todas as vezes em que estive lá a artesã comentava com alegria que iria inaugurar uma loja. Vejamos a comemoração da artesã no depoimento abaixo:

É, graças a Deus encomenda nunca falta aqui pra gente não. A gente tem cliente de todo canto que você pode imaginar até de Las Vegas nos Estados Unidos...também tem uns cliente da França e de Portugal que encomendam o nosso bordado[...] Também vem gente de todo tipo aqui, teve uns estudante que vieram aqui pra eu bordar um desenho numa bota e num chapéu[...] pois é minha filha, aparece de tudo pra gente fazer (risos)[...] Aqui é bom, mas gora a gente vai abrir uma loja lá no Feira Center<sup>42</sup>, mas quando tiver o dia certo a gente te avisa.

Satisfeita com a boa aceitação de seus produtos e com a demanda crescente, Conceição vê a possibilidade de expandir os negócios. Entretanto, tal expansão não envolve os interesses da associação, mas apenas os planos pessoais da artesã, o que fica claro quando lhe pergunto se a loja levará o nome da associação e ela me responde:

Não, essa loja não tem nada a ver com a associação, é uma coisa nossa, minha e da Mirela [sua filha], foi ela que teve a idéia de alugar esse box lá no Feira Center...O nome lá vai ser CEIÇA MODA'S, tirado do meu nome, tudo coisa da Mirela....

Conceição afirma que a loja que inaugurará em breve não tem nada a ver com a associação, entretanto este empreendimento só está sendo vislumbrado pela artesã graças aos resultados obtidos com as iniciativas e apoios de bancos, do governo local e do SEBRAE à APAM, como pode ser observado ao longo do estudo. Mas a artesã dirige para si todos os méritos pelo bom andamento dos trabalhos e o volume de encomendas que, segundo a mesma, faz com que “todo mundo tenha trabalho garantido”:

Eu sempre fui esperta pra trabalhar, eu nunca fugi do trabalho não. Enquanto muita gente aí ficava de conversa, eu ia atrás das coisa, dos projeto do governo, dos banco. É por isso que a gente tá aqui até hoje e é por isso que muita gente fala mal, mas cada um tem que olhar pro seu né e num ficar se incomodando com o que os outro fala. Aqui, eu e a Mirela

---

<sup>42</sup> Trata-se de um espaço em Maracanaú, município vizinho a Maranguape, voltado para a comercialização de confecções. Neste espaço cada micro-empresário adquire uma sala (box) e paga uma taxa de manutenção mensal para comercializarem seus produtos.

participamo dos curso tudo do SEBRAE e a gente procurou fazer de tudo... a gente conquistou muita coisa mesmo, já veio tanta gente me entrevistar aqui, eu até já passei na televisão, no jornal, e tudo...

Ao falar do seu empenho em conseguir apoios para a APAM, Conceição não deixa de mencionar a participação de sua filha durante esse processo:

Hoje eu só faço os bordado e os matame, é a Mirela que inventa os modelo e faz os risco do bordado... Eu até que invento os modelo, mas é ela que gosta desse negócio de criar, ela é muito criativa, diz ela que quer muito fazer um curso desse de estilista, porque ela gosta mesmo é dessas coisa, mas a bixinha num tem tempo... ela passa o dia inteiro aqui lutando com esses bordado e à noite já tá morta de cansada. Ela sabe até cortar as peça, é ela que modela e que também faz as combinação de cor pro bordado. Quem toma de conta de tudo aqui sou só eu e ela.

Mirela é filha única de Dona Conceição e hoje tem 28 anos. Ela conta que desde pequena está envolvida com os trabalhos da mãe, fala que cresceu dentro da associação vendo aquele “entra e sai de bordados” e começou a tomar gosto pela coisa. Desta maneira, quando o projeto do SEBRAE contemplou as associações de Maranguape, Mirela já estava crescida e participou ativamente dos cursos e do desenvolvimento dos trabalhos junto aos *designers* e técnicos que vinham ministrar os cursos e acompanhar o andamento dos trabalhos nas associações. Assim, nasceu o gosto pela criação e a vontade de fazer um curso superior na área de criação de moda, como ela coloca abaixo:

Eu gosto mesmo é de criar, eu adoro ver revista e a primeira coisa que eu vejo na televisão é a roupa das atrizes... eu vejo uma coisa e copio igual, eu também sei desenhar, eu posso tirar um desenho da onde você quiser. Um dia desses veio uma cliente aqui querendo que a gente fizesse um bordado num desenho que ninguém sabia fazer e aí eu mexi um pouco no desenho e modifiquei umas coisas de lugar e saiu mais bonito do que o que ela trouxe de modelo, todo mundo adorou![...] Eu já tenho 28 anos, estou noiva e sempre quis fazer um curso mesmo só de criação de roupas, mas as coisas aqui não param, sou eu pra tudo, hoje sou eu que tomo conta de toda a produção, eu que faço a combinação de cores, vejo o material e repasso os trabalho pras bordadeiras. Também sou eu que administro e cuido do dinheiro, mas eu queria um dia ficar só com a parte de inventar os modelos.[...] Meu namorado e eu estamos fazendo um *site* pra loja e também pra vender as peças pela internet, já tem umas coisas lá no meu *orkut*, mas o *site* daqui a pouco fica pronto.

Diante dessas considerações, percebe-se que a influência da filha de Conceição é um fator determinante para o bom desenvolvimento do trabalho que realizam, mesmo que este não envolva diretamente as demais artesãs. Para o bem ou para o mal, Mirela é uma peça chave para o sucesso dos negócios de sua mãe e uma das causas de sua expansão, haja vista que partiu dela a idéia de abrir uma loja. Com a experiência adquirida ao longo desses anos, mais a sua criatividade, a moça é capaz de dar cara nova aos produtos produzidos pelas artesãs, inventando novos desenhos, novas combinações de cores e ajustando os interesses dos clientes às condições de produção do grupo. Além disso, há a preocupação da jovem em utilizar outros meios fáceis e modernos para a divulgação dos produtos, como a internet. Outro fator determinante é o tipo de vida que levam, quase que totalmente imersa no trabalho.

No tocante ao cotidiano, o de Dona Conceição e o de sua filha são bastante parecidos. As duas tem uma vida quase inteiramente voltada para o trabalho e isso também é fundamental para o desdobramento dado às suas atividades com o bordado. Dona Conceição é viúva e tem um casal de filhos: Mirela e Caio. Caio passa o dia na sede da associação com a mãe e a irmã. É um rapaz forte e muito inteligente, ele ajuda as duas no ir buscar e deixar recados e na entrega de encomendas ali por perto da sede. Mirela é adulta, tem 28 anos de idade, mora com a mãe e ainda não tem filhos, por isso pode se dedicar inteiramente ao trabalho com os bordados durante o dia. Quanto ao seu cotidiano, Dona Conceição expõe o seguinte:

Sete e meia, oito horas da manhã eu já tô aqui, quando é com um pedaço a Francisca chega e nós passa o dia, só pára na hora do almoço, às vezes a gente almoça aqui, outras vezes cada qual em sua casa, depende...A Mirela chega um pouco mais tarde porque ela fica cuidando das coisa lá em casa [...] eu só me levanto da máquina quando é pra fazer um cafezim, porque tem que ter né...

Na sala da casa onde é a sede da APAM, há cinco máquinas de costura e uma sala anexa onde fica uma mesa grande para o corte dos tecidos e elas trabalham diariamente neste local: Dona Conceição, Mirela e Francisca, a melhor bordadeira, como comentam as primeiras e que permanece ali junto com elas porque “ela sabe fazer matame como ninguém”, diz dona Conceição. Pelo volume de sacolas, tecidos e pedaços de panos bordados e amontoados uns sobre os outros mais o barulho das máquinas funcionando, o ambiente possui um aspecto bagunçado e caótico. Entretanto, aquele é um tipo de ordem já

estabelecida para as coisas. Prova disto é o fato de todas as mulheres detectarem com muita agilidade onde se encontram as peças que procuravam para me mostrar, durante a nossa conversa.

Com isso pode-se considerar que cotidiano dessas duas artesãs, mãe e filha, é bastante peculiar, e o SEBRAE não está errado quando diz que seu modo de trabalho não se enquadra mais na categoria de associação, mas na de microempresa. De fato, Conceição e sua filha têm espírito de empresárias e pode-se considerá-las como um exemplo das empresárias do bordado de Maranguape, assim como Dona Joaquina, cujo caso foi relatado no início desta dissertação. Seu cotidiano é diferente do das demais artesãs que não gerenciam nenhum grupo, mas que prestam seus serviços a algum deles. Essas mulheres, Conceição e sua filha, não passam o dia em seus lares, dividindo-se entre os bordados e a vida doméstica, mas na sede da APAM<sup>43</sup>, organizando e distribuindo as tarefas para as demais artesãs. Estas apenas passam lá e pegam o serviço para realizá-lo em suas casas e, para estas sim, o bordado vai se misturar ao cotidiano de mãe, esposa e dona de casa.

Foram expostos até aqui, por meio dos relatos de algumas das artesãs com quem mantive contato durante a pesquisa, alguns dos desdobramentos do processo associativo e da participação das mesmas no projeto empreendido pelo SEBRAE e nos cursos ministrados pelos técnicos da CEART. Meu objetivo era perceber justamente as nuances das conseqüências das intervenções dos programas de desenvolvimento do governo ou de entidades privadas, não só no ambiente macro dos grupos de bordado, mas, principalmente, na vida pessoal das artesãs e em seu convívio social e familiar. Neste sentido, foram trazidos ao longo do capítulo diferentes modos de vida e também os diferentes significados que a atividade de bordar passou a ter para as mesmas.

Entre esses sentimentos em relação ao trabalho/bordado, pode-se perceber comportamentos resistentes em relação à burocratização e a presença quase unânime do desejo de desburocratização, ou seja, aquele desejo de fazer o bordado à moda de sempre, à moda de suas mães, avós, tias.... E esse desejo de continuarem em suas casas, bordando sem compromisso com a estrutura maior da cadeia produtiva, mas apenas com a própria atividade: a de bordar, foi, também, uma das causas da falência das associações.

Comparando a forma como as artesãs do grupo de D. Joaquina vêem o trabalho que realizam com a forma que as artesãs que passaram pela experiência com as associações

---

<sup>43</sup> A sede da APAM ocupa a sala de uma grande casa que fica no centro de Maranguape e que pertence a uma irmã de Conceição.

o vêem, pude perceber que estas últimas possuem uma dimensão maior do valor que é dado ao produto de seu trabalho pelo consumidor final. Estas acompanharam de perto o escoamento de sua produção e foram ensinadas a comercializar suas peças, dando atenção não apenas ao seu acabamento ou qualidade estética, mas também procurando agregar ainda mais valor às mesmas. Fato este que não foi verificado entre as artesãs que trabalham no grupo de Dona Maria Joaquina.

De posse desse tipo de conhecimento, as artesãs que passaram pelos treinamentos e cursos proporcionados pela dinâmica da associação, se desfizeram do sentimento de gratidão que outrora sentiam por aqueles que contratavam seus serviços e dominavam o contato com os clientes (os atravessadores ou as empresárias do bordado), passando a entender o quanto ficavam à margem do ganho real que seu trabalho proporcionava a tais pessoas, como se percebe quando retomamos uma das falas de Tânia que já foi sócia tanto da AMA quanto da APAM,

Nos cursos os técnicos diziam que era pra gente dá um preço pra cada coisa que a gente fazia e juntar tudo no final da peça pronta e aí a peça ficava com o preço que ela vale mesmo. E o bordado, só o bordado sozinho era o que era mais caro na peça, fora o pano né!? Mas esse povo aí que pede pra gente fazer os bordado, além de pagar só pra gente bordar, ainda querem pagar uma merrequinha... Mas a gente precisa né!? Eu tenho dois filho pra criar, quando aparece uma coisa assim a gente tem que fazer, fazê o quê (Tânia, entrevistada em 23 de Setembro de 2008).

Quanto a este tipo de percepção sobre o valor do bordado, adquirido pelas artesãs que vivenciaram a experiência do trabalho nas associações, tem-se que ele não foi demonstrado pelas artesãs que trabalham apenas para grupos informais cujas tarefas são centralizadas em uma pessoa que detém o contato dos clientes e domina a fase de comercialização dos artigos. Neste caso, as artesãs tendem a agir com certa subserviência e respeito pela pessoa que lhes proporciona o trabalho garantido. Mesmo que o ganho seja pouco, as artesãs alimentam uma espécie de gratidão pela oportunidade oferecida, o que pude observar nas falas das artesãs que trabalham com Dona Maria Joaquina, uma delas, Madalena, comenta que:

A Dona Maria Joaquina é muito boa pra gente, faz dez anos que eu bordo pra ela e nunca atrasa não, a gente tem aquele dinheirim certo todo sábado e é bom né, dá pra comprar as coisa pra dentro de casa [...] eu tiro uns cem

reais por semana e eu acho muito bom né! (Maria Madalena, participante do grupo informal de Dona Maria Joaquina)

A partir dessas observações expostas ao longo da dissertação e dos depoimentos das artesãs, tanto daquelas que participam de grupos informais, como o de Dona Maria Joaquina, como das que já foram ou são vinculadas a alguma das associações, percebe-se que o tipo de relação com o trabalho vivenciado pelas artesãs desses grupos em comparação àquele que é desenvolvido pelas artesãs que participaram de cursos voltados para a racionalização do trabalho, com a inserção do *design* e das diversas medidas observadas ao longo do texto, é bem diferente.

Além disso, também foi observado que apesar de as associações permanecerem como instituições jurídicas, elas não funcionam na prática como associações de modo que uma delas, a ASMUI, fechou ainda em 2007. Mas o *site* da prefeitura de Maranguape ainda divulga a existência e a atividade dessas associações, inclusive da ASMUI.

Se acessarmos o endereço eletrônico do município constataremos a presença das três associações AMA, ASMUI e APAM, com seus respectivos endereços e telefones para contato, bem como a quantidade de membros associados em cada entidade. Ou seja, mesmo sabendo que as associações existem apenas no papel e que beneficiam a poucos, o governo local continua reafirmando a presença das três associações e a sua atividade no município. Desse modo, está claro que os dados encontrados no *site* do município não condizem com a realidade da produção do artesanato local, pelo contrário, se mostram bastante defasados para não dizer até manipulados. Por exemplo, ocorre a presença da ASMUI no *site* do município como se esta estivesse em pleno funcionamento, entretanto o seu endereço é omitido nas informações do mesmo e o telefone que o *site* atribui à ASMUI é o da Maranguarte: espaço do artesão de Maranguape, loja que hoje está sob direção da prefeitura.

Diante disso, pode-se inferir, a partir dos dados coletados na pesquisa, que a insistência na divulgação do bordado como uma das peculiaridades do município se deve à preocupação das autoridades locais em mantê-lo como um dos ícones da cultura local, servindo para a diferenciação do município em relação a outras cidades do Ceará. Este fato é decorrente de uma tendência que remonta ao final do século passado, quando o turismo passou a ser considerado um meio de incremento da economia local em diversas cidades do estado. Desse modo, o artesanato como ícone da cidade de Maranguape é associado às

belezas naturais da região (relevos e matas) formando o “pacote identitário” do município que também funciona como atrativo turístico.

Em minhas buscas na internet por dados que pudessem revelar novidades para a pesquisa, encontrei inúmeras matérias de jornal, principalmente do Diário do Nordeste, que traziam notícias sobre o artesanato produzido em Maranguape, e pude perceber que estas sempre buscavam enquadrá-lo no rol das belezas naturais do município que eram exibidas como atrativo para passeios, férias e veraneios. Desta forma, diante de tais matérias referentes ao bordado, vi que estas quando não aparecem no caderno de arte e cultura, vêm sempre no caderno de turismo desse jornal, buscando associar o bordado a eventos ou a equipamentos turísticos, como é o caso da divulgação da instalação de uma casa rústica no Complexo turístico Ypioca (Y-Park)<sup>44</sup>. Esta casa foi construída no referido complexo turístico e denominada de “réplica das casas das bordadeiras de Maranguape”, como pode ser observado na foto retirada da versão eletrônica do jornal, com a respectiva legenda, apresentada a seguir.



Figura 19: Réplica de uma típica “Casa das Bordadeiras”.

Fonte: [www.diariodonordeste.com.br](http://www.diariodonordeste.com.br)



Figura 20: Complexo Turístico Ypioca.

Fonte: [www.diariodonordeste.com.br](http://www.diariodonordeste.com.br)

Esta matéria que compõe uma das pautas do caderno de turismo do jornal cearense Diário do Nordeste<sup>45</sup> expressa a ênfase dada à manutenção da imagem do bordado como um diferencial e atrativo do município de Maranguape. Este fato também é um exemplo do apelo midiático atual que se faz em relação aos bens culturais que são tidos

---

<sup>44</sup> Espaço de lazer e turismo situado numa fazenda que fica em um distrito próximo ao centro de Maranguape.

<sup>45</sup> Ver: [www.diariodonordeste.com.br](http://www.diariodonordeste.com.br)

como elementos capazes de revelar a identidade de certo local ou cidade. Como notou-se em alguns momentos do texto, este fenômeno é uma constante na sociedade capitalista moderna e o caso de Maranguape, é uma representação dessa tendência que, de acordo com Sahlins (1997), Canclini (2008b), De Certeau (2008) e tantos outros autores voltados aos estudos sobre a dimensão cultural da vida social, atinge a todos os países em desenvolvimento.

Confesso que os últimos fatos mencionados acima inquietaram-me sobremaneira, eles me fizeram parar para pensar sobre quais seriam as reais motivações de se montar uma casa dentro de um complexo turístico e dizer que ela é uma réplica das casas das bordadeiras de Maranguape, quando se sabe que este tipo de habitação não é nem de perto parecida com as moradias da maioria das bordadeiras que entrevistei durante a pesquisa e das quais trago algumas descrições bastante ilustrativas e distintas dessa que é retratada acima no capítulo 2.

Ao contrário da imagem que esta casa montada no Y-Park sugere, o modo de vida das artesãs e, conseqüentemente, seus lares não são tão pequenos, tão rústicos e nem tão humildes assim. Há aí uma representação romantizada do modo de vida das artesãs, coisa que não se observa na prática, pois estas possuem geladeiras, televisores e casas feitas de alvenaria, a maioria bem simples, mas não tão pequenas rústicas como a figurada no complexo turístico. Nesta tendência, as vidas das bordadeiras de Maranguape são constantemente utilizadas como apelo turístico e passam a servir de elementos para visitação e/ou decoração. Disto decorre a necessidade de se manter discursos como este transcrito abaixo, retirado de uma matéria de jornal e que fala do bordado produzido em Maranguape:

Ao conferir as obras de arte em *Richelieu*, o comprador se encanta. A resistência criativa se sobrepõe e assegura à bordadeira sua sobrevivência e a de sua família. A vida delas segue, novos desenhos vão surgindo. É a arte em *Richelieu* em permanente mutação, sem perder a essência e a delicadeza. Com suas mãos hábeis, sozinhas ou em grupos, produzem muito mais que belas peças, em que estético e utilitário se imbricam. Elas produzem obras de arte que emolduram sonhos, a mesa do almoço, o berço da criança, a hora do banho, aquele sono que revigora. Ao ver de perto cada peça, a sensação é de que o colonizador trouxe a cultura, mas, em Maranguape, o *Richelieu* encontrou mãos e mentes mais que aptas a perpetuá-lo e, mais ainda, reinventá-lo. Acabou tornando-se um dos símbolos da moda cearense.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Especial Para Turismo, Jornal Diário do Nordeste, em 12 de Dezembro de 2008, disponível em [www.diariodonordeste.com.br](http://www.diariodonordeste.com.br), acessado em 15 de Dezembro de 2008.

Apesar dos belos discursos que volta e meia preenchem espaços específicos nas diversas mídias do estado, como pode ser observado no fragmento da matéria publicada pelo Diário do Nordeste, a fim de reafirmar a força do artesanato para a delimitação das características culturais locais pelos motivos já mencionados ao longo da dissertação, os conflitos e as dificuldades enfrentadas pelas artesãs para sobreviverem de seu trabalho é uma constante e devem ser levados em conta.

## CONCLUSÕES

Nos primeiros encontros com as bordadeiras, eu não tinha plena certeza do sentido de minha presença ali. Em minha mente, tratava-se apenas de mais um trabalho que envolveria o *design*, em que eu teria que ensinar algumas pessoas a criar e a desenvolver produtos simples de executar e, principalmente, vendáveis. Mas não foi tão simples assim... O que parecia simples se tornou denso, preocupante, inquietante, nebuloso e interessantemente instigante, levando-me a buscar por conhecer mais sobre o novo universo em que estava mergulhando. Desta forma, foi que esta dissertação de mestrado se realizou.

Por meio dos textos que compõem este volume procurei expor minhas inquietações sobre um fenômeno que se expande silenciosamente e que muda a vida de muitas pessoas: a transformação de peças de artesanato em artigos de moda, em bens de luxo e em produtos de *design*. Entretanto, meus questionamentos não estavam centrados nas questões técnicas que envolvem o *design* em si e nem na reprodução do artesanato propriamente, mas nas questões simbólicas que envolvem tais relações.

Assim, ao longo desta dissertação tentei focar o olhar sobre as vivências e as trocas entre as artesãs e as novas situações que envolviam seu trabalho e, conseqüentemente, seu modo de vida como um todo. Busquei, portanto, trazer à tona, mais do que o estudo sobre a implementação de uma política pública, e sim sobre as formas como iniciativas como esta podem atingir a vida e as expectativas das pessoas envolvidas, modificando seus hábitos, seus modos de ver aquilo que produzem e seus modos de viver. Entretanto, todo o caminho trilhado a fim de alcançar a este objetivo não pôde deixar de ser transpassado por outras questões como a apropriação comercial e simbólica do artesanato pela sociedade atual que, por si, já evoca novos debates e posicionamentos acerca de fatores como cultura, identidade, mercado etc.

Nesse sentido, o percurso traçado até aqui iniciou-se pelas idéias e interrogações de estudiosos sobre as questões que envolvem o artesanato, a cultura, a tradição e a modernidade. Tal caminho metodológico foi desenvolvido no intuito de entender em que medida o artesanato se situa no jogo das relações sociais que envolvem a produção e o consumo na era contemporânea e a forma como, em alguns contextos, ele é concebido como artigo de luxo e diferenciador social. Com isto, pude concluir que um dos

principais meios de inclusão do artesanato nessas categorias que envolvem a sua valorização como bem de troca é linguagem da publicidade de moda.

Além disso, a fase inicial da dissertação contemplou as relações que envolvem as mudanças no mundo do trabalho com o advento da modernidade e da implementação da divisão social do trabalho, colocando-as como causas da redefinição do papel do artesão na sociedade. Logo após, foi realizada uma breve explanação sobre as definições de *design* e suas principais características e viu-se que os critérios utilizados no *design* para o desenvolvimento de produtos se diferenciam daqueles utilizados pelo artesão para a confecção de suas peças. Enquanto no *design* tudo no objeto deve ser previamente calculado, no artesanato o artesão concebe o objeto apenas em sua mente, podendo alterá-lo constantemente ou não durante a execução do mesmo.

Observou-se no segundo capítulo como o artesanato está intrinsecamente relacionado à expansão do território cearense, sendo ligado à pecuária e ao cultivo do algodão e servindo de ocupação para as camadas menos favorecidas economicamente, no início de sua colonização. Na seqüência, foi feita uma breve explanação sobre a história do município de Maranguape, atentando-se para o fato de que ela está vinculada à produção do bordado, uma vez que este foi trazido de Portugal com o povoamento lusitano e, mais tarde, se tornou um dos ícones da representação da cultura local e fator de atração turística no município.

Ainda nesta parte do texto foram apresentadas as primeiras iniciativas para a formação das primeiras associações em Maranguape (AMA, ASMUI e APAM), bem como as características e conseqüências deste novo modelo de organização do trabalho para a vida das artesãs. Daí em diante acompanhou-se todas as fases por que passaram as artesãs durante a implementação das associações, podendo-se perceber as mudanças que ocorriam em seus modos de vida e em seus modos de valorização do trabalho. Além disso, foram observados, de modo detalhado, os processos para a obtenção do bordado, que é comum a todas as artesãs, e as formas como estas organizam seu cotidiano, ou seja, revezando a produção do bordado com as atividades do lar. A fim de que a pesquisa também contemplasse o cotidiano das bordadeiras que não eram envolvidas com os processos associativos – para compará-lo ao das que eram filiadas a AMA, ASMUI e APAM –, as observações foram estendidas ao grupo de Dona Maria Joaquina, o que muito enriqueceu a dissertação, dando margem a novas provocações que complementaram as idéias e questões

iniciais, cujas observações mais contundentes serão apresentadas mais adiante, nesta conclusão.

Os capítulos seguintes da dissertação (terceiro e quarto) foram dedicados à observação da aplicação do Projeto Irmãos do Ceará nas associações. Viu-se que esta iniciativa implantada pelo SEBRAE na AMA, ASMUI e APAM durante o ano de 2003 trouxe novo fôlego ao trabalho das artesãs, com a incorporação de novas técnicas e o lançamento de novos meios de divulgação de seus produtos, como a produção de um catálogo com amostras das peças por elas produzidas. Além disso, foram feitas considerações sobre a competição entre as associações e a presença de atitudes individualistas por parte de suas presidentes, o que fez com que a estrutura de trabalho montada pelo SEBRAE não tivesse continuidade com a finalização das suas intervenções. Isto causou na maioria das artesãs um desencantamento em relação ao processo associativo e elas acabaram encerrando suas atividades nas associações.

Entre as causas que levaram ao malogro das associações pode-se destacar a resistência em relação à burocratização do trabalho, ou seja, as artesãs se recusavam a se comprometer com as atividades de gestão requeridas pela associação e desejavam apenas continuar em suas casas, bordando sem ter que se preocupar com os compromissos que envolviam a estrutura maior da cadeia produtiva do bordado. Isto fez com que as associações não tivessem o êxito esperado pela prefeitura, pelo SEBRAE e pelas tantas outras entidades que procuraram fazer da atividade dessas mulheres um grande negócio de geração de renda para as mesmas. Apesar disso, foram observados alguns exemplos nesta dissertação que mostraram como o bordado pode vir a ser um grande negócio, mas apenas para aquelas que já possuem certa inclinação para o sentido burocrático e a lógica da produção parcelizada, como nos casos de Dona Maria Joaquina, Dona Conceição e Sandra. Estas conseguiram estimular o bordado como um negócio, entretanto, a maioria das artesãs mostraram que estavam mais interessadas em fazer daquela atividade que conheciam tão bem e tão de perto apenas um meio de vida mais valorizado economicamente.

Sobre a valorização do bordado, procurou-se comparar o olhar que as artesãs que participam do grupo de Dona Maria Joaquina têm sobre o trabalho que realizam com aquele das artesãs que eram filiadas à AMA, ASMUI e APAM. Com isto, foi observado que as artesãs que foram afiliadas a alguma das associações tiveram a oportunidade de acompanhar não só a confecção do bordado, mas também a sua comercialização o que lhes proporcionou entender como o valor simbólico de suas peças podia ser convertido em

valor comercial. Já entre as mulheres que pertencem ao grupo de Dona Maria Joaquina, que ficavam afastadas da fase de comercialização do bordado, não tinham noção do ganho real que seu trabalho proporcionava e, além disso, mantinham uma atitude de gratidão em relação à Dona Maria Joaquina por esta lhes proporcionar uma atividade remunerada.

Diante disto, pode-se concluir que o tipo de relação com o trabalho, mantida pelas artesãs que dependem de alguém para distribuir, organizar e comercializar a produção, é bem diferente daquele que é mantido pelas artesãs que já participaram de cursos voltados para a racionalização do trabalho, como as sócias da AMA, da ASMUI e da APAM. No primeiro caso, mesmo que a maioria delas se recusasse a participar das atividades burocráticas, todas recebiam os treinamentos ministrados pelos órgãos envolvidos com a implementação do trabalho.

Como o objetivo principal da pesquisa era perceber as conseqüências das conseqüências das intervenções realizadas pelos programas do governo ou entidades privadas, em suas nuances, não só no ambiente macro dos grupos de bordado, mas, principalmente, na vida pessoal, social e familiar das artesãs, no último capítulo desta dissertação são expostos, por meio dos relatos das próprias artesãs os diferentes significados que a atividade de bordar passou a ter para elas. A partir dos depoimentos das bordadeiras, se pode perceber os desdobramentos do processo associativo, bem como as conseqüências trazidas pelo programa do SEBRAE e pela CEART para suas vidas. Neste capítulo foram expostos os relatos de cinco das muitas artesãs que participaram de alguma das associações observadas durante a dissertação. Pelos depoimentos destas mulheres pode-se perceber como o trabalho associativo teve conseqüências e significados diferentes, atingindo a vida de cada uma delas de maneiras distintas.

Além disso, também foi observado que apesar de as associações permanecerem como instituições jurídicas, elas não atuam na prática como associações, mas toda a estrutura das mesmas está centralizada nas mãos de algumas pessoas que utilizam do aparato institucional para atenderem as suas necessidades pessoais. Entretanto, notou-se que as mídias locais, filiadas à prefeitura, como o endereço eletrônico da prefeitura de Maranguape, ainda divulgam a existência e a atividade dessas associações, inclusive da ASMUI que foi fechada em 2007.

Disto conclui-se que a insistência das autoridades de Maranguape em manter o bordado como traço da cultura local pode contribuir na compreensão do quanto a ideia de

tradição pode ser forjada, implantada ou dissimulada e nos faz, como cientistas sociais, refletir sobre tais questões.

Investidas como estão do interesse de manter a imagem do município associada ao bordado, seja pela ocultação da realidade das associações no *site*, seja pela iniciativa de colocar dentro de um complexo turístico uma “casa típica de bordadeira” (ver capítulo 4), elas ajudam a compor o cenário dos empreendimentos turísticos que apelam para a cultura local, para o bucólico e para uma vida nativa idealizada, com o intuito de apresentar ao turista certa sensação de nostalgia em relação a um passado também imaginário e um distanciamento momentâneo do mundo urbano e industrial em que vive. Esse desencantamento com a paisagem e o modo de vida na urbe abre espaço para o encanto causado pela beleza da rusticidade e simplicidade dos bens ditos culturais, como o bordado ou a “casa da bordadeira”, representações de um modo de vida que se quer simples, rústica e distante das paixões da chamada vida moderna. Neste sentido, essas personagens da vida real (as bordadeiras e seu modo de vida) são apropriadas e ressignificadas pelo turismo e passam a servir de elementos para visitação e/ou decoração.

Supervalorizando simbolicamente o trabalho dessas mulheres como algo nato, cultural, belo e artístico, o seu modo de vida real, na maioria das vezes, passa despercebido, suas dificuldades e seus conflitos são ofuscados pela imagem idealizada criada pelo apelo turístico e comercial.

Com base na perpetuação de apelos desta ordem, o artesanato é imerso na indústria da moda, agregando valor aos produtos feitos em série e se tornando um diferencial de *design* ou um bem valiosíssimo destinado às classes “AA plus”<sup>47</sup>, sendo apresentado nos espetáculos da vida moderna, como nos desfiles de moda, por exemplo.

E, se os projetos que visam a incrementação do artesanato, por meio de sua adequação mercadológica, não obt m sucesso em um determinado grupo de artesãos, a saída é simples: procura-se outros e investe-se na potencialização do trabalho de outros artesãos e de outras tipologias de artesanato porque, como coloca Lipovsky (1989), o consumo hoje em dia está menos voltado para os objetos do que para aquilo que eles representam.

Na pretensão de tentar compreender o que seria de fato identidade, cultura, singularidade e tantos desses aspectos que se busca aliar ao artesanato, pode-se concluir

---

<sup>47</sup> Linguagem utilizada no meio da moda para se referir às camadas mais abastadas da sociedade.

que tais elementos não estão prontos, mas em constante processo, o que impossibilita a qualquer um dar um significado findo, último e conclusivo a tais questões.

Da mesma maneira se coloca a presente dissertação, apesar de ter como cerne de interesse as transformações sobre os modos de vida das artesãs, as considerações que aqui foram tecidas não são conclusivas, pois a vida dessas mulheres, bem como seus costumes e seus sentimentos não mudaram nem para melhor nem para pior, mas estão em permanente processo. E os desenhos de tal processo estão sempre sendo percorridos e remodelados pela criatividade das mesmas que não se cansam de ter esperança na vida e no bordado.

## REFERÊNCIAS

AMA – ASSOCIAÇÃO MARANGUAPENSE DOS ARTESÃOS. Caderno de ata de reunião. 1989-2003.

ANTUNES, Ricardo. *Os sentidos do trabalho: ensaios sobre a afirmação e a negação do trabalho*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.

APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

ARAÚJO, *et al.* Especificidades do processo de exclusão social no Ceará. Oficina Internacional do Trabalho (OIT), 1998.

AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes médicas, 1990.

AZEVEDO, Juliana. *Designers e artesãos: extratos da moda brasileira, 30 anos Marles*. São Paulo: Marles, 2002.

BARROSO, E. N. *Curso design, identidade cultural e artesanato*. Fortaleza: SEBRAE/FIEC, 2002. módulos 1e 2.

BARBALHO, Alexandre. *Textos nômades: política, cultura e mídia*. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2008.

BORSOY, Isabel Cristina Ferreira. *O modo de vida dos novos operários: quando o purgatório se torna paraíso*. Fortaleza: UFC, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Difel, 1989.

BRAGA, Iara Mesquita da Silva. *Bordado de Itapajé: Tradicional e Modernidade*. 2004. Monografia (Graduação em Estilismo e Moda) – Curso de Graduação em Estilismo e Moda, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

BRITO, Lúcia Helena. *O espetáculo das tradições: um estudo sobre as práticas de culturas populares no Cariri cearense*. 2007. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

BABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CALDAS, Dário. *Observatório de Sinais: Teoria e prática da pesquisa de tendências*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008a.

\_\_\_\_\_. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008b.

CARVALHO, G. Guimarães. *Ceará feito à mão: Artesanato e arte popular*. Fortaleza: Terra da luz, 2000.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural: O direiro à cultura*. São Paulo: Abramo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez editora, 1997.

CUÉLLAR, Javier Pérez de. (org.). *Nossa diversidade criadora: relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento*. Brasília: UNESCO / Papyrus Editora, 1997.

DA MATTA, Roberto. *A casa e a rua : espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Rocco, 2002.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petropolis: Vozes, 2008.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. v. 2.

ESTRADA, Maria Helena. Sete anos de transformações: *design*, artesanato, indústria e mercado. *Revista Arc Design*, n.38. São Paulo: Quadrifólio Editora, 2004.

FLACSO (Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais). *Perfil do artesão cearense: tipologias selecionadas*. Fortaleza: FAT, 1996.

FERREIRA, Kennedy Piau. *Políticas públicas e sistemas das artes*. Londrina: Eduel, 2005.

FLEURY, Catherine Arruda. *Renda de bilros, Renda da terra, Renda do Ceará: a expressão artística de um povo*. São Paulo: Annablume, 2002.

FREITAS, Ana Luíza Cerqueira. *Design e artesanato: uma experiência da metodologia de projeto de produto*. 2006. Dissertação (Mestrado em Engenharia) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia – PPGE, Escola de Engenharia da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FILGUEIRAS, Araguacy Paixão Almeida. *Aspectos socioeconômicos do artesanato em comunidades rurais no Ceará: o bordado de Itapajé*. 2006. Dissertação (Mestrado em Economia Rural). Programa de Pós-Graduação em Economia Rural – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza.

FORMAN, Shepard. *Camponeses: sua participação no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GALVÃO, Roberto. Aracati: *Labirinto de Sonhos e de luz*. Fortaleza: Edições SEBRAE - Ce, 2006.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, RJ : Vozes, 1975.

\_\_\_\_\_. *Los momentos e sus hombres*. Barcelona. Paidós, 1991.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*. Rio de Janeiro, n.24, p.68-64. 1996.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1994.

HOBBSBAUWN, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1997.

KUPER, Adam. *Cultura: a visão dos antropólogos*. São Paulo: Edusc, 2002.

INSTITUTO DE PESQUISA E ESTRATÉGIA ECONÔMICA DO CEARÁ (IPECE). Perfil básico municipal de Maranguape, ano de 2009. Disponível em: [www.ipece.ce.gov.br](http://www.ipece.ce.gov.br).

LAPLATINE, François. *Aprender Antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito Antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LAUER, Mirko. *Crítica do artesanato*. São Paulo: Nobel, 1947.

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus*. Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1945.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes, 1982.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: A Moda e o seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIPETZ, Alain. *Audácia: uma alternativa para o século XXI*. São Paulo: Nobel, 1991.

LIMA, Ricardo Gomes. *O povo do candeal: sentidos e percursos da louça de barro*. 2006. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

- MACFARLANE, Alan. *A cultura do capitalismo*. Rio de Janeiro: Zaar Editora, 1987.
- MAGNANI, José Carlos Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Rucitec/Unesp, 2003.
- MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980
- MATOS, Pedro Gomes. *Maranguape Ceará: aspectos históricos e geográficos*. Fortaleza: Editora Instituto Ceará, 1966.
- MATTOSO, Jorge (Org.). *A desordem do trabalho*. São Paulo: Atlas, 1996.
- MENDES, Francisca R.N. *Remodelando tradições: Os processos criativos e os significados do trabalho artesanal entre as louceiras do Córrego de areia*. 2004. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.
- MOREIRA, Maria Vilma Coelho. A inserção da mão-de-obra feminina na indústria de confecção no Ceará: o caso das cooperativas de confecções no Maciço de Baturité. *Revista de Ciências Sociais*. Fortaleza, nº1/2, p. 115-126, vol.28, 1997.
- ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. Rio de Janeiro: Olho D'água, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- PEREIRA, José Carlos da Costa. *Artesanato: definições e evolução –Ação do MTB/PNDA*. Brasília: Ministério do Trabalho, 1979. Coleção XI.
- POCHMANN, Márcio. *O trabalho sob fogo cruzado: exclusão desemprego e precarização no final do século*. São Paulo: Contexto, 1999.
- PORTO ALEGRE, Silvia Porto. *Mãos de Mestre: Itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltese, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Arte e ofício de Artesão: histórias e trajetórias de um meio de sobrevivência*. 1988 (Mestrado em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- RODRIGUES, Léa Carvalho; MATTOS, Sônia Missagia. *Cultura e trabalho: prática, saberes e fazeres*. Campinas, SP: CMU Publicações, 2007.
- RODRIGUES, Léa Carvalho. *Metáforas do Brasil: demissões voluntárias, crise e rupturas no Banco do Brasil*. São Paulo, SP: Annablume, 2004.
- SAFAR, Gisele Hissa. *Subsídios para a elaboração de programas de melhoria da qualidade da produção de cerâmica artesanal da cidade de Inhaúma, Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado Engenharia de Produção) Escola de Engenharia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

SANTOS, João Bosco Feitosa dos; ARAGÃO, Elizabeth Fiúza (orgs.). *Artesanato para um mundo globalizado*. Fortaleza: Editora UECE, 2006.

SAHLINS, Marshall. *Cultura e Razão prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um objeto em via de extinção. In: *Revista Mana*, n. 3(1), p. 41-73, 1997.

SEBRAE. *Bordado de Maranguape: artesanato do Brasil*. Fortaleza: SEBRAE, 2003.

\_\_\_\_\_. *Programa do artesanato brasileiro*. Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio. Disponível em <http://pab.desenvolvimento.gov.br>. Acesso em setembro de 2007.

\_\_\_\_\_. *Cara brasileira: a brasilidade nos negócios, o caminho para o "Made in Brazil"*. Fortaleza: SEBRAE, 1998.

\_\_\_\_\_. *Artesanato: um negócio genuinamente brasileiro*. Vol. 1, nº1. Março de 2008. Disponível em [www.SEBRAE.com.br](http://www.SEBRAE.com.br).

SENNET, Richard. *A corrosão do caráter: conseqüências pessoais no novo capitalismo*. São Paulo: Record, 2006.

SOUZA, Simone. *História do Ceará*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1994.

THOMPSON, J. B. *Ideologia e cultura moderna*. São Paulo: Vozes, 1990.

YAIR, Karen et al. *Design Through making: crafts knowledge as facilitador to collaborative new product development*. *Design Studies*. London: Elsevier Science Ltd. n . 20, p. 495-515, 1999.

[www.SEBRAE.com.br](http://www.SEBRAE.com.br), acessado às 14:24h em 12 de agosto de 2007.

[www.CEART.com.br](http://www.CEART.com.br), acessado às 23:15h em 07 de Julho de 2007.

[www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br) , acessado em 05 de Setembro de 2007.

[www.pndu.org.br](http://www.pndu.org.br), acessado em 05 de Setembro de 2007.

[www.diariodonordeste.com.br](http://www.diariodonordeste.com.br), acessado em 30 de Outubro de 2008.

[www.joralopovo.com.br](http://www.joralopovo.com.br), acessado em 30 de Outubro de 2008.

[www.megaartesanal.com.br](http://www.megaartesanal.com.br), acessado em 12 de Dezembro de 2008.

**ANEXO 1 - Localização geográfica de Maranguape e distribuição dos grupos de bordado estudados na pesquisa.**

