4
Da tradição à inovação

> *É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável, ao menos de alguns aspectos da vida social, que torna a 'invenção da tradição' um assunto tão interessante para os estudiosos da história contemporânea.*[1]

Perceber a relação "tradição/inovação" como antagônica pode parecer uma visão reducionista e evolutiva, considerando a tradição mais ou menos respeitável do que a inovação. Talvez esta relação pudesse ser encarada como complementar, no sentido de haver um "trânsito" fluente de conhecimento de ambos os conceitos.

A discussão referente à idéia de tradição permeia todos os estudos de cultura material, sobretudo do artesanato. Serve, por vezes, para legitimar os estudos fixando sua atenção em um aspecto da cultura, "os valores tradicionais", cujo resgate e preservação são vistos como fundamentais para o conhecimento de grupos e pessoas que marcam seu tempo como medida do "fazer".

Algumas noções sobre tradição, implícitas nas atividades artesanais, serão a seguir balizadas por teóricos como CANCLINI (1983) e (1998), HOBSBAWM e RANGER (1997), VELHO (1994) e HALL (2003).

4.1 A transmissão e a permanência

O termo "tradição" está intimamente ligado à noção de permanência, proveniente da transmissão do conhecimento. No caso do artesanato tradicional, a transmissão se dá pelo aprendizado no seio familiar ou por convívio prolongado.

De acordo com HOBSBAWM e RANGER (1997) toda tradição é inventada, como no trecho a seguir:

[1] HOBSBAWM, E. e RANGER, T. **A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cardin Cavalcanti, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

> "Por 'tradição inventada' entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado" (p. 09).

CANCLINI (1983) afirma que o artesanato tem crescido e que os meios de comunicação de massa têm-se utilizado da produção cultural tradicional, incentivando o interesse por objetos provenientes desta prática. Como conseqüência desta dinâmica, o autor propõe descartar então, a noção de autenticidade, e sugere o critério de "representatividade sócio-cultural", onde não importa tanto os objetos e hábitos tradicionais por sua capacidade de permanecerem "puros", iguais a si mesmos, mas porque representam o modo de conceber e viver daqueles que os produzem e usam.

Segundo essa visão, a produção de objetos artesanais está intimamente ligada à vida de seus produtores, pois os artefatos vistos isoladamente se comportam como objetos de consumo, com pouca representatividade, frente aos seus produtores: os artesãos.

Para BADARÓ (2000, p. 46) "não é possível compreender a tradição sem compreender a inovação", pois se incorre no erro de encarar o artesanato como uma visão essencialista de mundo. Complementa a autora, "caracterizar este tipo de trabalho, por oposição ao 'moderno', estabelece uma classificação baseada numa visão homogeneizadora, que acaba por hierarquizar alguns sistemas em detrimento de outros considerados 'atrasados'".

Conforme CANCLINI (1998, p. 217) "Mas todos esses usos da cultura tradicional seriam impossíveis sem um fenômeno básico: a continuidade da produção de artesãos, músicos, bailarinos e poetas populares, interessados em manter sua herança e em renová-la".

Nesta mesma perspectiva, VELHO (1994, p. 103) contextualiza o sentido da história com noções de "memória", "projeto" e "identidade", levando em consideração os conceitos de "intersubjetividade" e "negociação da realidade", como exemplifica o trecho:

> "A memória é fragmentada. O sentido de identidade depende, em grande parte, da organização desses pedaços, fragmentos de fatos e episódios separados. O passado, assim, é descontínuo. A consciência e o significado desse passado e da memória articulam-se à elaboração de projetos que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

> dão sentido e estabelecem continuidade entre esses diferentes momentos e situações".

Os conceitos utilizados por VELHO (1994) de "memória", "projeto" e "negociação da realidade" estão respectivamente associados ao "passado", "futuro" e "presente". O autor relaciona estes preceitos como fundamentais em qualquer área humana, pois é a partir da negociação da realidade (presente) que se criam os projetos (futuro), tendo como base a memória (passado). Conforme outra citação, o autor declara:

> "[...] o projeto existe no mundo da intersubjetividade. [...] o projeto é o instrumento básico de negociação da realidade com outros atores, indivíduos ou coletivos. [...] o projeto é dinâmico e é permanentemente reelaborado, reorganizando a memória do ator, dando novos sentidos e significados, provocando com isso repercussões na sua identidade" (pp. 104-105).

Em Barateiro, pude identificar que a permanência dos bordados se faz pela transmissão do seu "fazer", em alguns casos, ainda na infância. Por volta dos sete ou oito anos de idade, as meninas se interessam em aprender o ofício de sua mãe, avó, tia ou ainda, de algum parente próximo. Somente isto não garante a permanência na atividade, mas serve como "um despertar" para seu próprio conhecimento.

Na família de D. Eronildes, fui apresentado aos parentes que fazem bordado. Sandra é sua filha e, além de bordadeira, trabalha numa escola como professora. Nos momentos de folga, borda. Segundo seu depoimento, nunca exigiu que suas filhas bordassem, mas a mais nova, Natália, leva a sério e produz para a venda suas peças bordadas. Ela própria declarou:

> "De tanto eu pedir, minha [a]vó me ensinou o bordado à mão e minha mãe me disse como usar a máquina... além disso eu via, né? Quando, ficava sozinha, ligava a máquina e, uma vez, meu tio Francisco me viu bordando... e gostou. Quando eu crescer, vou ter minha loja, onde vou vender todos os bordados de Barateiro" (MATOS, N. G., em depoimento colhido em jan./2005).

Na seqüência de fotos apresentadas a seguir, D. Eronildes, Sandra e Natália (respectivamente mãe, filha e neta) ilustram o exemplo descrito logo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

acima, no qual os bordados passam de uma geração à outra, primeiro por curiosidade e, depois por afinidade.

Figs. 13, 14, 15 e 16 – Três gerações da família de D. Eronildes (mãe, filha e neta) que exercem a atividade do bordado, ilustrando a tradição através da permanência e escolha em continuar bordando.
Fonte: Madson Oliveira.

HOBSBAWM e RANGER (1997, p. 10) utilizam o termo "tradição inventada" para explicar que as tradições são sempre construídas a partir da permanência e, que,

> "Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições 'inventadas' caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória".

No Ceará, algumas destas tradições foram transcritas através de artifícios literários, como naturais. O escritor cearense José de Alencar se preocupou de, em sua época, efetivamente, elaborar toda uma teoria sobre a "brasilidade" e, mais especificamente, sobre o Ceará, no romance "Iracema".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

Tomando como referencial a análise do livro de ALENCAR (1979), decifro alguns códigos desta viagem ao século XIX, como maneira de se fazer entender o processo de colonização e de uma "identidade cultural" cearense.

4.2 CEARÁ: Terra da luz

A questão da origem da palavra Ceará remete a várias especulações e nenhuma precisão. Inicialmente, se escrevia Siará, nos antigos manuscritos da Capitania e nos mapas desenhados por Franz Post, na ocasião da ocupação holandesa no Nordeste brasileiro.

Outra grafia para a palavra advém da origem indígena Tupi, onde Siri-Ará subdividido produz o sentido para Siri como "andar para trás" e Ará, "branco, claro". Fazendo uma interpretação da língua Tupi, Siri-Ará, depois Siará, seria aquele que anda para trás e é branco - pequeno caranguejo.

Em outra seção falarei melhor da proposta do escritor cearense José de Alencar, no entanto adianto que, para ele, a palavra significava "o canto da jandaia", conforme seu romance "Iracema".

Capistrano de Abreu, escritor cearense, definia Ceará como "rio verde" ou ainda, "mar verde". Contrariando esta visão, outros historiadores relatam que a palavra deriva de ci-ara-ar. **Ci** (mãe, no sentido da natureza, ou Terra) + **arara** (claridade, luz, dia, aurora), podendo se traduzir por "o romper da aurora" ou "o nascer do sol". Daí resulta a expressão "Ciará, Terra da Luz", ou ainda, "Ciará, Terra do Sol" por dar a idéia de um lugar de muita luz.

A apresentação que Durval Muniz de Albuquerque Júnior[2] faz no livro "Uma nova história do Ceará", intitulada "Por searas diversas, os diversos cearás", afirma que "no imaginário nacional, o Ceará é terra difícil de regar, de condenada plantação. É seara sem fruto, onde sempre cabe perguntar se arar vale a pena, se haverá produção" (ALBUQUERQUE JR. In: SOUZA, 2004, p. 08).

As dificuldades de colonização da capitania do Ceará são decorrentes de dois fatores principais: a aridez de seu solo e a presença de índios que não receberam muito bem os estrangeiros que por lá aportaram. Mas, a colonização será tratada, especificamente, no item a seguir.

[2] Doutor em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), pós-doutor em Educação pela Universidade de Barcelona.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

4.2.1 A colonização

A ocupação da capitania do Ceará pelos conquistadores europeus se deu de forma tardia. A conquista começou no início do século XVI, por capitanias que se estendiam da Paraíba até a Bahia, pelo litoral. A outra atividade de exploração referia-se à pecuária, se dando basicamente, no interior da região, principalmente, pelas capitanias, hoje compreendidas como Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará.

As primeiras tentativas de colonização do Ceará se deram a partir de 1603, através de Pero Coelho de Sousa, mas fracassaram. O Ceará tinha uma posição geográfica que favorecia o estabelecimento de uma base militar, pois se encontrava entre o Maranhão e Pernambuco. Neste período (1594/1614), houve diversos combates por conta da invasão francesa, nestas capitanias.

A primeira tentativa de aldeamento, em 1607, foi feita pelos padres Francisco Pinto e Luiz Figueira que, através do prestígio religioso da Companhia de Jesus, pretendiam catequizar os índios, mas não conseguiram lograr êxito em sua investida. Conforme explica Francisco José Pinheiro[3], em seu artigo "Mundos em confronto: povos nativos e europeus na disputo pelo território", a segunda tentativa também foi frustrada: "Essa primeira tentativa findou em janeiro de 1608 com a morte de padre Francisco Pinto e a fuga do padre Luiz Figueira" (PINHEIRO In: SOUZA, 2004, p. 39).

Somente em 1612, Martim Soares Moreno tomou posse definitiva da Barra do Ceará, onde ergueu o Forte de São Sebastião e, por este motivo, recebeu o cargo de capitão-mor, da metrópole.

Martim Soares Moreno era açoriano e segundo ADERALDO (1998, p. 15) "foi um colonizador realmente extraordinário. Aqui se irmanou com os índios e soube despertar amizades profundas da parte deles, que o consideravam um igual". Relata ainda, que Soares Moreno desnudava-se e pintava o corpo com urucu e jenipapo. Incorporou a cultura indígena e, junto aos nativos, expulsava os navios não portugueses, pretensos invasores. Este processo de identificação com a cultura indígena será explorada por José de Alencar e será analisada no tópico seguinte.

Martim Soares reconstruiu o fortim de São Tiago edificado por Pero Coelho, denominando-o de São Sebastião. Mesmo sendo de madeiras e estacas,

[3] Doutorando em História pela UFPe e professor do Departamento de História da UFC.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

por serem o material disponível, uma pequena aldeia foi criada sob a proteção de Nossa Senhora do Amparo (ADERALDO, *op. cit*, p. 16).

Segundo historiadores, a permanência de Soares Moreno data até o ano de 1631, quando seguiu para Pernambuco com o intuito de combater os invasores holandeses. Antes, no entanto, já havia passado também pelo Maranhão.

Com a ausência de Martim Soares Moreno, a colonização portuguesa perdeu sua força. Em 1637, holandeses comandados por Gedion Morris de Jorge, ocuparam a região conhecida atualmente como Barra do Ceará.

Diferentemente de Soares Moreno, os holandeses não se integraram à cultura indígena. Se a presença dos portugueses era mal vista pelos nativos, os holandeses eram considerados verdadeiros intrusos. Em 1644, os índios invadiram, dominaram e mataram todos os holandeses que estavam na fortificação.

Em 1649, cinco anos após um período de relativa reintegração da terra aos nativos, chegou ao Ceará uma nova expedição chefiada por Matias Beck, considerado por muitos historiadores o fundador da cidade de Fortaleza (GIRÃO, 1959; ABREU, 1975 *apud* ADERALDO, *op. cit.*, p. 17).

Apesar de não ser o pioneiro da ocupação do Ceará, Matias Beck é considerado o fundador de Fortaleza, pois existe uma relativa distância de dois pontos fundamentais entre a Barra do Rio Ceará (local onde foi erguido o fortim de São Tiago) e a foz do Riacho Pajeú, pólos determinantes e extremos da fundação da cidade. A fortificação que ficava na Barra do Ceará não parecia segura, pois já havia sido invadida pelos indígenas, além de não ter água potável próxima. A proximidade do Rio Ceará com o mar fazia da água, salobra. Matias Beck resolveu construir uma nova fortificação, próximo a um morro de areia que possuía um riacho de águas doce, denominado *Marajaig* (riacho das palmeiras).

O Forte de Schoonenborch (primeiro nome da fortificação) se deve à homenagem a uma autoridade holandesa de Pernambuco. No entanto, em 1654, Matias Beck rendeu-se ao português Álvaro de Azevedo Barreto, que veio libertar o holandês, pois se encontrava praticamente sitiado pelos nativos, sem possibilidade de sair de seu reduto. No bom estilo português, a fortificação foi novamente denominada Fortaleza de Nossa Senhora de Assunção. Somente a partir de então teve início o arruamento da incipiente povoação. Além de ser

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

nomeado novo capitão-mor, Álvaro de Azevedo Barreto, em 1660, levou para lá sua família, como forma de colonizar a terra e não apenas ocupá-la militarmente.

Sem pretender contar a história do Ceará, muito menos a da cidade de Fortaleza, a colonização do Ceará, feita pelos europeus se configura, como um dos elementos que originarão, mais tarde, a cultura cearense. Entendo que a noção de identidade brasileira só realmente se configura com a consolidação do Brasil como nação. Seguindo esta hipótese, acho apropriado fazer uma citação de João Ubaldo Ribeiro, em uma crônica intitulada "Ainda morro disso", para o Jornal O Globo, do dia 10 de abril de 2005, no qual ele afirma: "Os primeiros [brasileiros] foram os que nasceram no país que se formou e passou a chamar-se Brasil. Os índios constituíam populações primitivas separadas e, evidentemente, não faziam a mínima idéia de Brasil, [...]" (RIBEIRO, 2005, p. 07).

Para justificar a análise do mito de Iracema, como elemento imaginário da cultura cearense, me apropriei do termo utilizado pela professora Maria Sylvia Porto Alegre, em seu artigo "Esboço de Iracema: o índio e a cultura brasileira" (In: Bonito pra chover – ensaios sobre a cultura cearense) ao citar a palavra "brasilidade" como noção de identidade nacional do Brasil (PORTO ALEGRE In: CARVALHO, 2003, p. 312).

Pretendo adentrar mais sobre a cultura e identidade cearenses na próxima seção, na qual farei uma análise sobre a abordagem que o escritor cearense José de Alencar fez em seu romance "Iracema", como forma de entendimento do imaginário identificador do "sujeito" cearense.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

4.2.2 O imaginário de uma identidade cearense – "Iracema"

A literatura tem tentado dar conta de um sem número de experiências históricas, geográficas, culturais, etc. O sertão cearense, por sua vez, parece terreno fértil para diversas narrativas que se pretendiam históricas, em meados do século XIX, numa tentativa de identificação de uma cultura brasileira, formação da nação e de uma identidade cultural.

Franklin Távora foi um dos intelectuais cearenses que produziu obras como "Os índios do Jaguaribe", onde pode-se identificar uma pesquisa etnográfica e histórica com a preocupação de afirmar o interesse de construir uma obra épica sobre a conquista do Ceará (BARBOSA, 2004, p. 59).

Segundo Ivone Cordeiro Barbosa[4], em seu artigo "Entre a barbárie e a civilização: o lugar do sertão na literatura" (In: Uma nova história do Ceará), a preocupação com a formação da nacionalidade surgiu no período pós-independência política, com a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838. Desta iniciativa, partiu o projeto que serviu de base para a escrita de uma história do Brasil. Segundo a autora:

> "A partir de 1850, intensifica-se o debate envolvendo setores diferenciados da sociedade. Sob maior inspiração das Ciências Naturais, esse processo ganhou um impulso, com a criação de Comissões Científicas com a finalidade de realizar as investigações e os estudos sobre a fauna e a flora, o solo, a configuração geográfica do território e, ainda, investigações sobre as raças, hábitos e costumes dos habitantes das cidades, campos e matas, sob o ponto de vista da botânica, zoologia, geologia e mineralogia, pesquisa etnológica e antropológica" (BARBOSA, *op. cit*, p. 58).

A literatura, com seu espírito investigativo, participou deste momento ao escrever sobre locais (descrição de lugares, cenas, fatos e costumes do Brasil). Além da função documental a literatura ainda se prestou para a educação da sociedade brasileira, bem como incentivar o amor à pátria.

Desta forma, a literatura deste período era pensada como "ficção" e "imaginação", e, na medida em que se apoiava em documentos oficiais para as narrativas ficcionais, alguns autores faziam emergir realidades. José de Alencar escreveu, então, "Iracema" como forma épica de rastrear a história da identidade cultural cearense.

Alencar habitou o sertão do Ceará com índios vivendo e lutando, fazendo alianças entre si e com alguns brancos conquistadores. Em vários momentos o escritor cearense fez alusões aos índios como habitantes do sertão e os desbravadores colonialistas chegando pelo mar. Mas antes de iniciar a análise propriamente dita, acho relevante apresentar algumas personagens principais para compreensão da obra:

Iracema: índia Tabajara, filha de Araquém, o velho pajé da tribo. Em algumas passagens do romance, Alencar dirige-se à índia como "virgem dos lábios de mel". Segundo (MACHADO, s.d,), no Dicionário Onomástico da Língua Portuguesa, a palavra Iracema deriva-se de **Irá** (mel) + **cema** (porção,

[4] Doutora em História Social, pela USP e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em História da UFC.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

abundância). Especula-se, ainda, que o autor ao nomear sua personagem principal com o nome de Iracema fazia uma alusão à palavra América, como o "Novo Continente" e o Brasil representava este novo Mundo.

Martim Soares Moreno: par romântico de Iracema. Era português, considerado amigo pelos indígenas. Os pitiguaras (habitantes do litoral) o nomearam de guerreiro branco ou "Coatiabo". Como já exposto anteriormente, Martim Soares Moreno foi figura de extrema importância para a colonização do Ceará.

Poti: guerreiro indígena e herói dos pitiguaras, considerava-se irmão de Martim.

Irapuã: chefe dos Tabajaras (inimigos dos pitiguaras) era apaixonado por Iracema.

Caubi: Índio Tabajara, irmão de Iracema.

Jacaúna: Chefe dos pitiguaras, irmão de Poti.

Em linhas gerais, o romance narra o encontro de Iracema e Martim Soares Moreno, que se irmanou com alguns índios do litoral e numa incursão pelo interior (mata). Ela o ataca, mas logo percebe que o branco português parece encantado com sua presença. A índia o leva para a tribo de Araquém, onde é recebido com hospitalidade. Naquela noite havia uma festa em homenagem a Irapuã. Martim resolve fugir, mas é detido por Iracema que pede para que ele espere por seu irmão Caubi, que o guiará pelo caminho de volta.

Iracema, na manhã seguinte, fez um passeio com Martim onde percebeu uma certa tristeza. Perguntou-lhe se o motivo desta melancolia era sua noiva que havia deixado para além-mar. Iracema ofereceu-lhe uma bebida mágica (Jurema) utilizada em rituais religiosos, da qual detinha os segredos de sua fabricação. Após a ingestão da bebida, o guerreiro branco adormeceu e sonhou com Iracema. Em seu sonho, balbuciou o nome da índia que o beijou ainda inconsciente.

O romance gira em torno da impossibilidade na união do guerreiro branco português, Martim, e da índia virgem, Iracema, – detentora do segredo da Jurema. Os dois pressentiam pela separação que parecia iminente. Outro conflito que poderia provocar o afastamento definitivo entre os dois amantes era a figura de Irapuã, que se sentiu enciumado com a presença de um branco protegido pelo pajé, Araquém.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

Numa outra ocasião em que Iracema e Martim se esconderam numa caverna, para fugir da ira de Irapuã, o sonho de tê-la em seus braços pareceu real. Ele tomou novamente uma bebida para "apressar o sono" e pensou que a estava abraçando. No entanto, o abraço era verdadeiro e eles se amaram. No dia seguinte, ele não revelou à índia o seu desejo, mas mal ele sabia que Tupã (o deus indígena) havia perdido sua virgem.

A chegada de Poti levaria Martim para um local seguro. Martim pediu que Iracema voltasse para sua tribo e ela lhe revelou que não era mais possível, pois já era sua esposa. O português percebeu que o encontro amoroso dos dois havia sido real. Passou mais uma noite em companhia da índia e, na manhã seguinte, o casal empreendeu fuga pela mata até se depararem com um combate entre os guerreiros comandados por Irapuã contra os índios comandados por Jacaúna. Caubi e Martim envolveram-se no conflito onde muitos irmãos tabajaras foram mortos.

Depois deste episódio, Martim e Iracema escolheram um local afastado para morarem. Poti os acompanhou na rotina diária de caça e colheita de frutos e, aos poucos, o português foi entristecendo pelas lembranças de sua terra natal.

Um novo conflito exige a presença de Poti e Martim. Um recado repleto de simbolismos é deixado pelos dois à Iracema: uma flecha fincada no solo (à beira do lago), atravessada por um gioamum (espécie de caranguejo) e entrelaçado por uma flor. Este aviso faria que ela entendesse que eles precisaram partir, mas que voltariam. A tristeza também tomou conta dela. O canto da jandaia voltou a ser ouvido pela índia, que havia abandonado a ave, desde os tempos em que morava com os seus.

Os dois guerreiros retornaram vitoriosos e a presença de Martim foi decisiva nesta batalha. O casal se amou mais uma vez, como no início. Mas Martim sentia melancolia e saudade ao olhar para o mar. Ele entristecia, pois sentia falta dos seus e sabia que se fosse embora e levasse consigo Iracema, ela ficaria triste por falta dos amigos, parentes e de sua terra.

Inesperadamente, surge, na linha do horizonte, um navio que pretendia se aliar aos indígenas inimigos para guerrear novamente com a tribo deles. Poti e Martim armaram uma estratégia de defesa, na qual obtiveram êxito. Enquanto isso, Iracema teve seu filho sozinha e nomeou-o de Moacir: o filho da dor. De tanta tristeza ela perdeu o leite para amamentar seu filho e as forças para viver.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

Ao retornar, Martim encontrou Iracema reunindo suas últimas forças para entregar-lhe o filho e pedir para ser enterrada em baixo do coqueiro que tanto gostava. O local onde Iracema foi enterrada passou a se chamar Ceará. E nesse local, de vez em quando, a jandaia vinha cantar... "Tudo passa sobre a terra".

No prólogo, Alencar especifica o livro como cearense, escrito e dedicado aos cearenses, por um cearense ausente. Trata-se, portanto, de uma lenda do Ceará, pois realizou a fusão dos mitos indígenas e dos elementos da natureza. Mitos como o nascimento de Moacir, que Alencar considera, portanto, o primeiro cearense, talvez o primeiro, brasileiro, ou ainda, o primeiro americano, de acordo com o pensamento de João Ubaldo Ribeiro, descrito anteriormente. Como resultado primeiro da fusão das raças, indígena e portuguesa. A morte de Iracema pode ser também tratada aqui como um mito, bem como a fuga do casal e a partida de Martim.

Parece haver um significado do amor de Iracema e Martim como processo metafórico da conquista e colonização do Brasil – pelo desejo, sedução e amor declarado. A morte de Iracema parece referir-se ao Brasil primitivo. A sobrevivência de Martim e de Moacir, como elemento branco, toca na questão da miscigenação de nossa raça. Tanto ele quanto ela abandonaram a comunidade de origem, para viver o encontro. O romance inova pelo emprego de termos de origem indígena, para autenticar uma realidade do Brasil na época de sua colonização.

A idéia de emigração parece existir já na obra de José de Alencar, pois se Moacir é o primeiro cearense ou o primeiro a representar a identidade cultural do cearense, já se mostra destinado a deixar sua terra natal, como fazem muitos dos que nasceram naquela terra.

Ao descrever Iracema como "A virgem dos lábios de mel" que tinha "os cabelos pretos como a asa da graúna" referia-se ao sertão, metaforicamente em contraponto ao litoral, com a descrição do guerreiro branco, como de natureza litorânea, pois "Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar". Desta forma, promovia um contraste entre o sertão e o litoral.

O canto da jandaia (companheira inseparável de Iracema) pode ser vista como o símbolo das tradições, dos deuses e dos mitos que desaparecem, mas que retornam logo que o português se afasta (PORTO ALEGRE In: CARVALHO, 2003, p. 317). Há ainda uma clara alusão às obras míticas ao colocar Iracema

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

como Diana – o mito da caçadora, transportada ao deserto -; Araquém pode ser visto como o patriarca e uma homenagem à sabedoria da velhice; Irapuã representa o ciúme; Poti é visto como a amizade e, o nascimento de Moacir – do enlace da índia com o guerreiro branco – revela o espírito do cearense que é errante e traz em seu nome "o sofrimento" – o filho da dor – e parte para o exílio. Talvez o mesmo exílio em que se colocou Alencar no início do livro: "À terra natal / um filho ausente".

A morte de Iracema parece uma indicação da extinção dos povos indígenas, seja pela colonização e sua expressão bélica ou pela expressão social e cultural de uma nova categoria social – os caboclos (BARBOSA In: SOUZA, 2004, p. 64).

No contexto do imaginário, o índio parece ter se tornado um ser idealizado e perfeito, dono de qualidades míticas, heróico e fundador de virtudes morais. José de Alencar encarregou-se de contribuir para a cristalização deste ideário, pois mesmo criticado ou endeusado o mito persiste. O imaginário não se produz de distorções da realidade nem de fantasias, mas as imagens criadas pela literatura fazem parte de um sistema cultural.

Este processo cultural gera formas de subjetividade que surgem como sistema de legitimação, pois se a origem pode ser entendida como invenção, não deve ser pensada como natural. Desta forma, o projeto inicial de construção de uma identidade nacional trazida pelo romantismo, especialmente na figura de José de Alencar, configura uma "invenção da tradição", nos termos defendidos por HOBSBAWM e RANGER (1997), pois o Brasil não possuía uma história anterior que merecesse um olhar exaltado.

Para tratar da questão da identidade cearense, e mais especificamente, da identidade cultural do itapajeense, apropriei-me do artigo do professor Ismael de Andrade Pordeus Jr.[5] chamado de "Cearensidade" (In: "Bonito pra chover – ensaios sobre a cultura cearense"), no qual manipula questões que o "conduzem às intercessões entre memória, história e antropologia, com o objetivo de discutir a construção dos paradigmas da identidade cearense que permeia a nossa literatura" PORDEUS JR. In: CARVALHO (2003, p. 11).

Ele aponta para os estereótipos que povoam o imaginário nacional sobre o cearense com figuras como o vaqueiro, o retirante, a rendeira, o jangadeiro, o

[5] Doutor em Sociologia e Antropologia pela Universidade de Lyon 2 e professor titular do Departamento de Ciências Sociais da UFC, desde 1991.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

sertanejo, o caboclo, o índio, etc., muitas vezes advindos da literatura e da historiografia, sempre "tratados essa cearensidade pelo prisma que a mostra como positiva..." (p. 13). À maneira de Euclides da Cunha, que em sua perspectiva mostrava que "o sertanejo era antes de tudo um forte", houve um desdobramento nas figuras idealizadas acima exemplificadas com uma boa dose de bravura, altruísmo convivendo com o meio-ambiente estéril, mas com resignação para sua continuidade.

E, a partir destes ícones o professor Ismael designa a identidade cearense como uma cearensidade, pois

> "consistiria em reforçar as características que o senso comum alinhou como peculiares à gente da terra, em uma operação ideológica de esvaziamento dos elementos contraditórios e de 'construção de uma mitologia, onde personagens, paisagens, costume e produção cultural teceriam uma trama que simularia um Ceará elaborados a partir desses fatores'" (PORDEUS JR. In: CARVALHO, 2003, p. 17/18).

O artigo do professor Ismael finda com um alerta sobre as questões relacionadas à memória. Ele adianta que a memória como narrativa oral é libertadora e aponta para um futuro como uma sábia lição a ser repassada. Pois, se compreendemos realmente que o controle sobre as terras e sobre os homens passa pela informação, e esta, é invadida em demasiada abundância há um corte nas tradições e um verdadeiro embrutecimento numa sociedade de consumo que privilegia o momento, o instante e o fugidio.

A partir da análise feita do romance "Iracema", pode-se entender melhor algumas questões subjetivas sobre a origem e a formação da cultura cearense, através da miscigenação de raças, manifestações artísticas e folclóricas, gosto por alimentos e os fazeres artesanais próprios de comunidades indígenas, como no caso de Iracema.

Partindo do pressuposto sobre a subjetividade como algo que engloba as capacidades sensoriais, afetividades, imaginação e racionalidade envolvidas nos processos de percepção, compreensão, decisão e ação, pode-se falar que estes fatores, discursivamente organizados, estruturam as subjetividades.

A tradição do bordado, como atividade artesanal, parece congregar uma expressão cultural que mistura a habilidade indígena dos trançados em palha e cestarias aos trabalhos manuais de agulha, como as rendas européias, trazidas para

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

o Brasil pelos portugueses. Aliás, como exposto no capítulo 2 (e detalhado no ANEXO 05), as origens que constituíram o bordado de Itapajé enquanto elementos de identidade cultural se explicam também por uma "miscigenação" de pessoas, instituições, ações e lugares diversos. Todos estes fatores constituem as subjetividades dos artesãos, cearenses e, mais especificamente, itapajeenses.

No próximo item, apresentarei o município de Itapajé, onde se situa a comunidade de Barateiro (objeto de minha pesquisa), como exemplo deste "hibridismo cultural"[6] e local propício para o estudo do artesanato (bordado) como entendimento do produto destas relações.

4.3 "Sob as vistas do monge lendário" da cidade de Itapajé

Em Itapajé, os destaques que servem como atrativos naturais são: o relevo acidentado e as formações rochosas, como a Pedra da Caveira e a Pedra do Frade, da qual se originou o atual nome da cidade, pois tem uma formação que lembra um frade de joelhos a rezar ou um feiticeiro. Na língua Tupi, **Ita**=Pedra e **Pajé**=Sacerdote ou líder religioso, segundo relato a seguir:

> "O nome atual de Itapajé foi dado pelo Decreto 1.114, de 30 de dezembro de 1943, e significa Sacerdote ou Frade de Pedra, alusão a uma agulha de granito que, com o nome de Frade de Pedra, é vista de várias posições, por quem viaja pela região. Ita, na língua Tupi quer dizer 'pedra' e pajé, 'líder religioso'" (SILVA, 2003 p. 07).

Fig. 17 – Detalhe da formação rochosa que deu origem ao nome do município Itapajé. Fonte: Madson Oliveira.

[6] Tal como defendido por CANCLINI (1998).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

Até meados do século XIX, a economia de Itapajé era baseada no binômio gado-algodão, como em grande parte do sertão cearense. Teve em sua gênese, a criação de gado bovino e, mais tarde, o cultivo do algodão, como fatores mais preponderantes de sua renda.

Especialmente o algodão, teve relativa importância para o desenvolvimento do interior do estado, propiciando o surgimento das ferrovias e aberturas de estradas, interligando Fortaleza aos demais municípios e, esta a Portugal, através do porto marítimo na capital. O cultivo de outras espécies foi feito pelos agricultores da região de Itapajé, como o da banana, bem como a continuidade da criação de gados bovinos e caprinos.

No começo do século XX iniciou-se a atividade do bordado, muito incipiente, mas utilizando a força de trabalho (exclusivamente) feminina que complementava a renda das famílias de artesãs.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

4.3.1 A "vocação" para o artesanato

O artesanato no Brasil pode ser percebido dependendo da abrangência dada ao termo, como incluindo desde inscrições rupestres em cavernas que datam de épocas muito remotas ao trabalho manual de peças utilitárias indígenas de usos domésticos (cestarias para armazenamento de alimentos às redes de dormir) ou bélicos (arco, flecha, tacape,....). Ou ainda a atividade de trabalhar com o barro para a produção de objetos utilitários (potes, jarras, ...) e religiosos (urnas funerárias, ...).

A colonização portuguesa trouxe outras técnicas de atividades artesanais como o bordado; trabalhos manuais: com fios e com ferro; marcenaria; o manejo com o barro (tijolos e telhas) e outras que foram se desenvolvendo com o passar do tempo (renda de bilros ou de agulha), segundo BRAGA (2004, p. 12).

Pode-se dizer que o Nordeste brasileiro foi uma das regiões do Brasil onde a ocupação e o desenvolvimento se deu por uma economia agropastoril e artesanal. Ainda hoje, esta é uma realidade que muitas famílias vivenciam. Há um relativo crescimento da atividade artesanal e um deslocamento da atividade agrária e pastoril para o âmbito do artesanato, principalmente por ser percebido como alternativa rentável que não depende das forças da natureza (chuva/seca) e servindo como alternativa à migração de algumas famílias mais abastardas para a

capital ou outras localidades, dispensando os trabalhadores da atividade agropastoril.

O Ceará se fortaleceu junto ao artesanato devido às más condições para o cultivo da terra e para a criação de gado de subsistência, por isso fala-se de uma "vocação" natural para o artesanato. Sendo assim, uma alternativa de se manter em seu solo e escapar da fome seria a produção e a venda de seus artesanatos em feiras urbanas: "Os artesãos encontram na produção de artesanato uma forma de garantir sua própria subsistência e de suas famílias" (BNB, 2002, p. 09).

Variadas tipologias de artesanato proliferaram no estado do Ceará. Desde as já citadas pelos índios até as trazidas pelos portugueses. Outras se firmaram com o desenvolvimento da sociedade. Os ferreiros, por exemplo, se tornaram mais necessários à medida que o gado passou a ser criado com finalidade de extração e consumo da carne de charque. O couro também foi bastante explorado, na época de maior criação de gado e originava vários objetos artesanais, como a roupa do vaqueiro, botas e selas para montaria, além de chapéus, bolsas e sapatos.

O bordado, inicialmente, serviu para sinalizar as bandeiras por onde os colonizadores se guiariam nas margens dos rios, de acordo com a citação: "Conforme nos lembra Capistrano de Abreu, ao bordar as Bandeiras, os rios eram os caminhos de preferência seguidos. Mas os bordados e as rendas também serviam para enfeites dos casarões confeccionados por suas senhoras" (BRAGA, 2004, p. 18).

Em Itapajé, conforme já descrito no capítulo 2, a atividade artesanal remota ao período compreendido pelo século XIX e, há registros de seu surgimento na localidade de Santa Cruz, onde a cidade surgiu, em produtos de cerâmica, potes, quartinhas, pratos e panelas – provavelmente herdados dos antepassados indígenas (*ibid*., 2004, p. 20).

Cooperativas e incentivos para a produção do bordado como principal identificador cultural do município de Itapajé foram promovidos, mas mesmo assim, surgiu um fenômeno que vou explicar melhor a seguir, como a "feira do bordado sujo", que trouxe para Itapajé uma imagem negativa do que antes era um produto de qualidade inigualável.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

4.3.2 As feiras (e o “bordado sujo”)

Itapajé abastece todo o país com artigos bordados para cama, mesa e banho, à mão e à máquina. Segundo dados levantados por BRAGA (2004, p. 30), são encontrados bordados de Itapajé em São Paulo – Capital - (Hospital das Clínicas, lojas e butiques dos Jardins Paulistano); em Minas Gerais (feiras de Belo Horizonte e Mercado Central); em Pernambuco (Recife – feira de artesanato em Boa Viagem e em Porto de Galinhas – feira à beira-mar; Caruaru – maior feira ao ar livre da América Latina); Rio Grande do Norte (Natal – feirinhas de artesanato); Paraíba (João Pessoa – em feiras artesanais e shoppings; Campina Grande – junto às barracas de produtos artesanais no período de festas juninas); Alagoas (Maceió – feirinhas de artesanato e shoppings); Rio Grande do Sul (São Leopoldo – lojas de decoração e butiques).

O “bordado sujo” é uma expressão que surgiu para se referir a um tipo de bordado que não tinha acabamento de cordão ou cordonê (contorno da peça em bordado à máquina) e não era lavado, nem engomado para sua comercialização. Este tipo de bordado pode ser feito à mão ou à máquina e é geralmente, confeccionado em linho. A venda ou troca (mais comum) ocorre sempre em desvantagem para a bordadeira, pois há uma hiper-desvalorização do trabalho[7].

Semanalmente há uma feira ao ar livre que acontece aos sábados, em Itapajé, pela manhã. Duas são as negociações que podem ser feitas: por trocas ou escambo – a peça bordada é trocada por linho, sendo que a quantidade de linho corresponde ao dobro das peças bordadas; e através da venda – cada peça tem um preço estipulado.

Esta feira aglutina artesãos de várias localidades e distritos próximos ao município de Itapajé e municípios vizinhos como Itapipoca, Tejuçuoca, Umirim e Uruburetama, conforme afirma:

> “No início, o acúmulo de pessoas para comprar e vender produtos era muito grande advindos de toda região, o que fez com que durante certo tempo aquele espaço se tornasse uma alternativa considerável para negociações envolvendo a atividade do bordado. No entanto, a crescente demanda e perca de identidade qualitativa do produto, desvirtuou o objetivo final daquele, que era o de beneficiar os representantes menos abastados do bordado na cidade” (*sic*) (LOUSADA, 2002, p. 11).

[7] Verificar ANEXOS 02, 03 e 04.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

Fig. 18 – Praça do Jauro, onde acontece, semanalmente, a Feira do bordado sujo. Fonte: Madson Oliveira.

Fig. 19 – Bordadeiras comercializando seus bordados na Feira do bordado sujo. Fonte: Madson Oliveira.

Outro modo de produção e comercialização se faz em Itapajé pela figura da agenciadora que determina o preço que vai pagar pelo bordado de acordo com sua visão sobre a qualidade do trabalho. Em muitos casos ela entrega à artesã a peça já riscada e a recebe da mesma, semanalmente, para realizar o acabamento, dividindo em várias etapas o bordado como um todo, no sentido de baratear o custo do trabalho. Estas etapas subseqüentes compreendem a colocação do cordão, lavagem, engomagem e picote.

Em jan./2006 estive em Itapajé para mais uma visita ao objeto de meu estudo. Desta vez, visitei a "Feira do Bordado Sujo", da qual fotografei (Figs. 18 e 19) e gravei em vídeo algumas imagens para ilustrar a comercialização que ocorre a céu aberto. Conversei com alguns comerciantes, artesãos e agenciadores. Presenciei a troca (escambo) de bordados por matéria prima, já descrita neste trabalho.

A situação dos artesãos que vêm à Itapajé a fim de comercializar seus bordados é de desvantagem; os artesãos continuam a alimentar uma relação de dependência com os agenciadores que fazem o papel de intermediário entre o produtor dos bordados e os consumidores. Existem, obviamente, vários níveis de intermediação. No entanto, apenas aponto o observado sem me aprofundar neste aspecto.

Ao entrevistar os agenciadores na Feira do Bordado Sujo, fiquei sabendo de uma outra feira, de maiores proporções, que acontece três vezes por semana

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

(segundas, quartas e sextas-feiras) em Fortaleza, no horário de 5 às 8 horas da manhã, em frente a Catedral da Sé. Lá são comercializados desde gêneros alimentícios, passando por confecções de roupa, enxovais (incluídos os bordados), sapatos e acessórios em couro, etc. Pareceu-me uma alternativa criada para congregar em um mesmo espaço, tanto os que compram (consumidores em busca de preços mais baratos) quanto os que vendem (falta de emprego formal, fonte de renda).

A Feira da Catedral (nome dado à feira pela proximidade com a Igreja Matriz de Fortaleza) recebe produtos feitos em diversas localidades do estado, bem como vende para pessoas que os destinam a locais bastante distintos. Outro fator interessante de se notar é a proximidade que esta feira tem de dois locais de venda institucionalizada do artesanato cearense: Mercado Central e Emcetur. Se o artesanato, de forma geral, parece ser uma alternativa aos produtos industrializados ou massificados, os produtos comercializados nesta feira podem ser colocados em uma segunda ordem de alternativa, numa dinâmica que está sempre em constante deslocamento ou, ainda, se reinventando.

Outras feiras e pontos de venda de artesanato merecem ser citados como locais que recebem manufaturas artesanais de várias procedências e se encarregam de distribuí-las para outras localidades, através da comercialização, geralmente, feita aos turistas que visitam a capital do Ceará.

Em Fortaleza, a Emcetur, situada no antigo prédio da cadeia pública, mantém pequenos boxes onde são comercializados diferentes produtos artesanais, em sua grande maioria: bordados, rendados e trançados em palha. Na visita feita à Emcetur (jan./2005), encontrei, entre os bordados, muitas peças feitas com a temática dos moranguinhos, mas sem nenhuma certeza de qual localidade se originavam.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

Fig. 20 – Prédio da Emcetur, localizado no centro de Fortaleza.
Fonte: Madson Oliveira.

Fig. 21 – Produtos artesanais (bordados e rendados) expostos nos boxes da Emcetur.
Fonte: Madson Oliveira.

O Novo Mercado Central, edificado em três pavimentos, foi construído, nas proximidades da Catedral de Fortaleza, para atender a uma demanda por produtos artesanais tanto da população local quanto do fluxo sempre contínuo de turistas que visitam Fortaleza. Os produtos comercializados no Mercado Central vão de raízes medicinais, passando pela culinária regional até confecções de roupas, bordados, rendados, cestarias, inclusive com artesanato indígena. Nas visitas ao Mercado Central (jan./2005 e jan./2006), identifiquei em algumas lojinhas, bordados com a temática dos morangos, mas novamente sem nenhuma certeza ou identificação cultural com a localidade de onde se originou.

Figs. 22, 23 e 24 – Novo Mercado Central de Fortaleza, onde se comercializa uma infinidade de produtos artesanais regionais.
Fonte: Madson Oliveira.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

A Central de Artesanato – CEART é outra opção para a comercialização de artesanato em Fortaleza. Situada no bairro de Aldeota, ocupa uma praça que leva o nome de uma ex-primeira dama do estado, D. Luiza Távora. Exposições permanentes e apresentações de grupos folclóricos fazem parte da rotina desta instituição que recebe a produção artesanal de muitos municípios do Ceará. A CEART, além de comercializar os produtos artesanais, promove a qualificação e profissionalização de artesãos da capital e, em ações em parceria com o SEBRAE, vai às comunidades mais representativas em termos de produção artesanal para acompanhar o trabalho realizado pelos artesãos, no sentido de verificar a qualidade técnica das peças produzidas, pois a maioria das peças comercializadas naquela instituição, destina-se aos turistas.

A Feira da orla marítima (Volta da Jurema) ou Feirinha da Beira-Mar acontece diariamente, numa faixa de terra cedida pela Prefeitura de Fortaleza aos artesãos e artistas populares que expõem seus trabalhos. Nesta feirinha, tanto o artesanato tradicional e popular quanto os produtos semi-industrializados convivem com artistas plásticos, em meio ao movimento de vai-e-vem dos turistas que são atraídos por esta iniciativa. Em jan./2005 e jan./2006, visitei a Feirinha da Beira-Mar interessado em encontrar peças bordadas originárias de Itapajé, mas poucas foram identificadas com certeza. Geralmente, o dono do negócio (que compra os bordados) não é o mesmo que atende os consumidores, portanto não houve como saber a procedência das peças. Além dos moranguinhos como tema dos bordados, encontrei uma infinidade de flores, frutos e pássaros bordados em várias tipologias e técnicas, mas o richelieu e o ponto cheio à máquina são imbatíveis.

Figs. 25 e 26 – Feirinha da Beira-Mar, Fortaleza/CE.
Fonte: Madson Oliveira.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

A partir da situação exposta nesta seção, percebe-se que o processo de confecção do bordado é complexo e atingiu níveis que desqualificaram esta atividade. Por intermédio de medidas da prefeitura, intensificadas pelas secretarias de ação social e cultura do município de Itapajé, algumas intervenções colocaram novamente o bordado da cidade (e dos distritos vizinhos) como centro produtor de um bordado com qualidade, reconhecido nacionalmente e com vistas à exportação, através de processos que apresentarei, logo a seguir.

4.3.3 Medidas políticas com mudanças sociais

O bordado, além de ser uma importante fonte de renda, é também um meio de inclusão social e de crescimento econômico para o município. Tendo em vista as dificuldades que a atividade econômica apresentou (principalmente com o advento do "bordado sujo") e a ineficiência na comercialização das peças produzidas sem a qualidade desejada, a Prefeitura Municipal de Itapajé decidiu intervir no processo, no intuito de buscar elementos consistentes que dessem subsídios para a criação de uma política socioeconômica voltada para a revitalização do bordado.

Para tanto, foram contratados técnicos para traçarem um diagnóstico qualitativo[8] da situação da atividade artesanal do bordado, no ano de 2002. Com esse mecanismo, pretendia-se traçar novos objetivos que culminaram no Programa de Revitalização do Artesanato de Itapajé - PRA-ITA.

> "Através de um diagnóstico sobre o bordado de Itapajé, levantado pela estilista Germana Fontenele (UFC) e encomendado pela Prefeitura Municipal em maio de 2002, ficou constatada, a necessidade de se desenvolver, na cidade, produtos artesanais preocupados com o controle de qualidade, visando um mercado potencial, que por ações empresariais inconseqüentes, inclusive pela falta de organização entre os próprios agentes do processo, acabaram por levar a cidade a uma decadência na produção e no próprio poder de negociação efetiva de seus produtos" (LOUSADA, 2002, p. 01).

Diagnosticou-se que o bordado e as bordadeiras necessitavam passar por um processo de qualificação e capacitação para a melhoria dos produtos. Concluiu-se

[8] Anexado ao final da dissertação (ANEXO 06).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

que seria necessária a confecção de produtos com identidade, originalidade e diferencial para uma aceitação de um mercado consumidor potencial com preços justos, fazendo o artesão compreender o seu negócio e sua sustentabilidade.

O Programa de Revitalização do Artesanato – PRA-ITA se fez como um processo que dependia de várias etapas. No primeiro módulo do PRA-ITA, os técnicos cadastraram todos os artesãos interessados no projeto de revitalização, bem como fotografaram os seus produtos, conforme depoimento de Iara Braga (ANEXO 03).

> "Na busca de reativar a vocação local, toma-se como primeiro passo cadastrar o público alvo das bordadeiras locais. Conhecendo-as mais e melhor, o Projeto estaria mais capacitado a formatar o planejamento das ações, envolvendo a comunidade. Nossa proposta ancorou-se em princípios consideráveis indissociáveis: a fusão definitiva do artesanato e da cultura" (LOUSADA, *loc. cit*,).

A partir dos dados colhidos na primeira etapa (cadastramento) foi possível conhecer os artesãos e desenvolver uma metodologia adequada às deficiências identificadas. O método principal de abordagem foi desenvolvido, em conjunto (sociólogo, coordenadora e estilista), pelo viés da educação. Percebeu-se ainda, que a melhor estratégia seria o da identificação, resgate e promoção dos principais produtos de forte identidade da cultura regional, colocando em evidência as raízes, a trajetória e a própria história do povo.

A principal preocupação do PRA-ITA foi a aplicação de uma metodologia que consistisse na construção e produção de um artesanato com forte poder de identificação cultural, com qualidade e originalidade. Ao aliar o artesanato à cultura seria possível desenvolver um artesanato diferenciado, criativo, com história, de caráter competitivo e sustentável e, principalmente, comprometido com a realidade local.

Um outro fator que esta metodologia previa era o de entrar em contato direto com a história individual (e coletiva) de cada artesão, sua história, sua cultura, promovendo assim a sua revalorização como ser humano criativo, empreendedor, capaz e realçando sua auto-estima.

Todo o processo ficou assim dividido: motivação, desenvolvimento de produto e empreendedorismo, como forma de sistematizar, articular e transformar o objeto de cada comunidade em produto competitivo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

A intervenção do PRA-ITA, na configuração dos bordados de Barateiro, remete ao termo "hibridação cultural" pertencente ao conceito de "Culturas Híbridas" apresentadas por CANCLINI (1998) e de "hibridização cultural" defendido por BURKE (2003). Estes autores, dentre outros, se interessam pelo tema a partir da hibridação intercultural, os processos simbólicos, a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais e a expansão dos gêneros impuros.

CANCLINI (1998, p. 285) afirma que "Sem dúvida, a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridação cultural". No entanto, no caso de Barateiro, percebo essa causa na própria introdução de uma metodologia que, mesmo respeitando a cultura local, provoca um processo de "hibridização" [9], pois a cultura dos bordados de Itapajé tinha a sua própria dinâmica e o PRA-ITA provocou uma aceleração nesta dinâmica, propondo formas alternativas de produção dos bordados produzidos anteriormente. O desenvolvimento e aplicação do PRA-ITA foi basicamente direcionado por uma intervenção de Design, pois alterou, além do processo, os elementos formais dos bordados. A capacitação e o treinamento das artesãs foram feitos por duas designers de moda e estilo, da Universidade Federal do Ceará – UFC e só este fato, por si só, já configuraria o processo definido como "Hibridismo cultural" por CANCLINI (1998) e BURKE (2003), conforme explicado anteriormente.

A chegada de pesquisadores no município para estudar os bordados é outro fator de hibridização que interfere no cotidiano do grupo, reforçando ainda mais a maneira como os artesãos vêem seu próprio ofício. Para ilustrar esta afirmação, tive uma surpresa na última visita que fiz à comunidade. Como sempre fazia nas outras viagens, passava pela casa das minhas informantes para tomar o depoimento e, desta vez, ao chegar à residência de D. Francisca, fui recebido por sua filha. Era um sábado pela manhã e cheguei à Barateiro sem avisar previamente. D. Francisca não se encontrava em casa, pois estava na Universidade. Eu pensei que ela estivesse fazendo algum trabalho, mas a filha me disse que ela estava fazendo o curso na Faculdade de História, pois pretendia entender melhor a História da trajetória de sua comunidade, sempre pelo viés do ofício desenvolvido lá. Confesso que fiquei extremamente surpreso, mas este fato consegue por outro lado exemplificar outro termo, "poderes oblíquos" que

[9] CANCLINI e BURKE referem-se ao mesmo conceito, apesar de grafarem o termo de maneiras diferentes: CANCLINI usa "hibridação", enquanto BURKE prefere "hibridização".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

CANCLINI (1998) apresenta ao relatar sobre a "reorganização cultural do poder. Trata-se de analisar *quais são as conseqüências políticas de uma concepção vertical e bipolar para outra descentralizada, multideterminada, das relações sociopolíticas*". D. Francisca, assim como a comunidade de Barateiro, ao sair do circuito de agenciamento próprio de atividades artesanais, em que a força do trabalho é substituída pelo capital, também rompe com a verticalização ou bipolarização do poder do agenciador sobre o artesão, numa tensão oblíqua ou diagonal do poder.

O início da mudança na maneira como se realizava o artesanato em Barateiro se deu com a instalação do PRA-ITA[10]. Para tanto, a população foi dividida e cadastrada por grupos com suas localidades ou bairros. Foram promovidos encontros semanais, principalmente, em escolas e grupos escolares por conta do número grande de pessoas que apareceram, no início.

Na primeira fase de aplicação desta metodologia, o programa foi apresentado e explicado o conteúdo a ser trabalhado, aliando o artesanato à cultura. A discussão sobre o artesanato enquanto, expressão de cultura, e o desejo de atender à demanda de um público consumidor promoveram uma valorização especial na participação das artesãs neste programa de revitalização.

Na fase seguinte, foram promovidas vivências e dinâmicas que envolveram a utilização e aplicação de cores com finalidade simbólica, psicológica, funcional, entre outras. Há uma explicação sobre o processo de confecção do artesanato que passa pelas fases de aprendizado e amadorismo dando passagem para o próximo passo, a profissionalização. Como afirma BARROSO (2002, p. 42):

> "Profissional é aquele que se abstrai do desejo narcisista de agradar a si próprio para tentar satisfazer o desejo de seus clientes. É aquele que estuda e analisa o mercado, atento às mudanças de hábitos, de gostos, de tendências e procura adaptar seu trabalho a estes novos parâmetros sem, contudo, perder a essência daquilo que faz e que o torna único, diferente e singular. [...] Muitos diferenciam o profissional do amador entre aquele que tem na atividade seu sustento principal, daquele que apenas a assume de modo casual, sem maiores compromissos, apenas como uma atividade complementar de renda".

[10] Verificar o depoimento de Iara Braga, onde explica a intervenção (e o desenvolvimento) do PRA-ITA (ANEXO 03).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

No terceiro módulo, foi proposto um exercício, no qual as equipes desenvolveram um produto aliando a criatividade ao modo de confecção artesanal com inspiração na suposta história de sua comunidade/cidade/localidade. “Quem compra artesanato está comprando também um pouco de história”, afirma BARROSO (*op. cit*, p. 10).

É importante salientar que o produto artesanal esperado destas dinâmicas tivesse uma identificação com a sua origem: “uma certidão de nascimento” clara, impressa nas cores e texturas, marcas deixadas pelas mãos dos artesãos de cada época. Este tipo de leitura sobre o artesanato adquire-se com o tempo, constância e dedicação.

Numas das últimas etapas da metodologia proposta, foi apresentada ao grupo uma lista formada por itens da cultura local, como: flores, frutos, árvores, folhas, animais, insetos, prédios históricos, festas tradicionais, comidas típicas, danças folclóricas e a história local, para que cada subgrupo pudesse selecionar o motivo ou padrão que deveria desenvolver. Foi solicitado aos participantes que, em casa, desenvolvessem um texto sobre o padrão selecionado e sua criação, a fim de configurar um painel de imagens, símbolos e cores que, em parte, representassem uma parcela da identidade visual da região.

Após este passo, o desenho foi introduzido (comumente chamado de risco, na atividade do bordado) para se adaptar aos tamanhos necessários às peças que foram desenvolvidas. A preocupação técnica com o tipo de material, a cor e o feitio foram discutidos nesta etapa. A partir das soluções propostas, passou-se para a confecção de protótipos, no sentido de avaliar como cada idéia foi transposta do campo imaginário para o bordado. Questões comerciais e de planejamento de lançamento do produto foram vistos na última fase de treinamento, onde os custos foram repassados e a viabilidade técnica, em termos econômicos, foram avaliados. Desta forma, houve uma nova consciência na produção do novo artesanato que se produziu.

Uma rápida análise de marketing e publicidade foi realizada com o intuito de finalizar o produto e colocá-lo à venda com a preocupação primeira de identificação de cada grupo com a localidade a que pertencesse. Outra prioridade, nesta fase, foi o alerta sobre a qualidade necessária para o lançamento de um produto tradicional pelo modo de fazer, mas inovador pela nova forma como foi reelaborado.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

Na última fase da capacitação realizada pelo PRA-ITA os produtos foram lançados de forma real em feiras locais, regionais e interestaduais provocando uma aceitação imediata e um novo posicionamento com relação aos participantes da atividade artesanal.

Um fator de relevante importância fez emergir a incorporação de homens nesta atividade. Seja por meio dos filhos, maridos ou irmãos de algumas artesãs, os rapazes perceberam que a sua força de trabalho poderia ser incorporada à das mulheres para produzirem uma maior quantidade de bordado e atender à demanda cada vez mais interessada em consumir o produto, que faz parte de sua história, suas raízes e seus ancestrais. Atualmente, os artesãos acreditam que estão vendendo uma arte comum, entre eles, mas que para os demais, tem se tornado objeto de desejo ou consumo.

Todo este processo de produção do bordado, como artesanato pode ser visto desde o início como um fator produtor de subjetividades. Seja pela identificação cultural decorrente da atividade, seja pela inserção masculina na produção de bordados, ou ainda, pela transposição dos motivos/padrões atuais que identificam os moradores de Itapajé com o local onde nasceram e continuam a viver.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

4.4 Entre morangos e flamboiãs

O objetivo principal desta seção refere-se à análise dos bordados, enquanto prática artesanal, desenvolvidos em Barateiro destacando a relação dos artesãos com seus próprios bordados, com outros artesãos e com a sociedade a qual pertencem.

A primeira visita à comunidade de Barateiro (2002), despertou meu interesse sobre o tema, pois o PRA-ITA modificou o modo de produção dos bordados. Tal mudança será observada nesta seção, no sentido de entender como se dá, atualmente, a criação de novos motivos utilizados nos bordados de Barateiro e como se configura a relação entre os artesãos e a comunidade.

A noção de identidade relatada pelos artesãos refere-se ao termo "assinatura", como uma marca identificadora do local no qual se produzem bordados, de forma "tradicionalmente" artesanal.

Servirá como ponto de partida, a análise da intervenção promovida pelo PRA-ITA no desenvolvimento de um novo padrão produzido nos bordados de Barateiro: a flor do Flamboiã. O processo de mudança dos padrões ou motivos em três comunidades no município de Itapajé indica algumas escolhas e os significados podem revelar marcas, como a noção de assinatura.

Fig. 27 – Flor do flamboiã vermelha, utilizada para representar o bordado da localidade de Barateiro.
Fonte: BRAGA, I. M. S. **Bordado de Itapajé:** tradição e modernidade. Fortaleza: UFC/CCA/DED (Monografia de graduação), 2004.

Fig. 28 – Flor do flamboiã amarela, utilizada para representar o bordado da localidade de Barateiro.
Fonte: Madson Oliveira.

> "Flor do Flamboiã. Planta que apresenta alta estatura, fornecedora de sombra e flores de cores vermelha e amarela. Quando suas flores caem deixam lindo tapete de pétalas no chão. Por ser bastante resistente à falta de água encontra-se principalmente em regiões de clima seco. Por essa razão escolhemos essa flor como símbolo da nossa resistência e persistência no nosso trabalho, um grupo de bordadeiras de um bairro do município de Itapajé" (Artesã de Barateiro – Folder do PRA-ITA).

A partir da fala de uma bordadeira do bairro de Barateiro, pode-se perceber a importância do bordado para os artesãos daquela localidade. No entanto, é importante ressaltar que,

> "Não podemos falar de comunidades como se fossem blocos homogêneos; é um termo útil para designarmos agrupamentos onde o coletivo possui mais força do que nas sociedades 'modernas', com a condição de que manifestemos as suas contradições internas" (CANCLINI, 1983, p. 56).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

A "resistência e persistência" às quais se refere a artesã tem uma dupla valência, pois ao mesmo tempo em que destaca as características da flor, faz uma analogia com o ofício desenvolvido na comunidade: o bordado.

Como já foi observado no capítulo 2 deste trabalho, a costura e o bordado faziam parte da educação feminina no sentido de "preparar" as mulheres para o casamento e os afazeres do lar, em localidades do interior do Ceará, no início do século passado.

Os bordados tornaram-se uma prática comum, principalmente, na preparação de enxovais de casa e de recém-nascidos. As primeiras manifestações desta atividade, identificadas em Itapajé, registram a passagem do modo de produção, de um contexto doméstico para um âmbito comercial.

A seguinte citação de CANCLINI (*op. cit.*, p. 63) confirma o deslocamento do modo de subsistência agropastoril para um modo de produção artesanal, através dos bordados, como importante fator econômico nas famílias de regiões periféricas do município de Itapajé, pois "Devido ao empobrecimento e ao caráter estacionário da produção agrícola, o artesanato aparece como um recurso complementar apropriado, e em alguns povoados converteu-se na principal fonte de renda".

O bordado é uma prática artesanal antiga no município de Itapajé. Existem registros históricos nos quais constam a chegada da máquina de costura ao município na segunda metade do século XIX, de acordo com o folder de divulgação do PRA-ITA. Este fato sugere que o interesse pela atividade artesanal influenciou ainda mais o seu desenvolvimento.

> "Pensar o produto artesanal ou processo de produção artesanal isoladamente do contexto cultural em que se origina e a partir do qual se desenvolve, implica o não reconhecimento da fundamental relação entre esse processo e o produto e a cultura que lhe atribui significado e funcionalidade" (SOARES, 1983, p. 05).

A narrativa histórica do município de Itapajé considera que os bordados começaram a ser produzidos efetivamente a partir da década de 1920. No entanto, a comercialização deste tipo de artesanato somente é considerada a partir da década de 60, do século passado. Foi neste período que agenciadores (comerciantes que, ainda hoje, recebem encomendas de bordados e contratam

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

bordadeiras para executarem os trabalhos) mantiveram contatos com clientes externos e promoveram a atividade com fins comerciais.

Para tanto, os agenciadores ou intermediários promoveram encomendas de bordados por meio de confecções de roupas e de decoração (cama, mesa e banho), principalmente, de Fortaleza às mulheres que tinham tempo disponível e interesse em aumentar a renda familiar, de Itapajé.

De lá para cá, parece que muita coisa não mudou com relação às motivações e ao interesse pela prática artesanal. Os bordados foram se desenvolvendo, muitas vezes copiando modelos externos à localidade aos quais eram produzidos.

Em Barateiro, os bordados se destinam, em sua grande maioria, às peças de decoração do lar, como colchas de cama e lençóis, toalhas e caminhos de mesa, jogos de guardanapos, panos de bandeja, etc.

Os motivos ou padrões utilizados nos bordados da comunidade variavam, em sua grande maioria, numa vasta quantidade de espécies florais, folhas e frutos. O exemplo a seguir, mostra um ramo de flores delicadas, conhecidas como miosótis (Fig. 29), bastante utilizada em panos de bandeja, lençóis e toalhas de mesa. Em alguns casos, estes elementos eram compostos formando um motivo misto.

Fig. 29 - Bordado em ponto cheio (a mão). Este motivo era desenvolvido em todas as comunidades de Itapajé.
Fonte: Madson Oliveira.

Fig. 30 – Detalhe do bordado com padrão moranguinho. Este padrão é usado em todo o Ceará.
Fonte: Madson Oliveira.

O fato mais intrigante observado foi o fato de que o padrão mais utilizado na produção artesanal de Barateiro se compunha de um motivo, de certa maneira, estranho ao grupo: moranguinhos (Fig. 30), conforme imagem acima.

Mas o padrão de bordado mais difundido em todas as comunidades visitadas era uma espécie de mistura entre miosótis e moranguinhos, demonstrando uma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

aparente abundância de flores e, especialmente, deste fruto impossível de brotar naquele clima de vegetação semi-árida, conforme ilustração a seguir:

Fig. 31 – Bordado motivo misto: flores (conhecidos como miosótis) e moranguinhos.
Fonte: Madson Oliveira.

Em várias localidades, no interior do Ceará, este motivo (moranguinho), ainda hoje, é executado. Parece haver uma relação de desejo pelo fruto que não é cultivado naquele tipo de clima. No entanto, nos grandes centros onde os bordados são comercializados, há uma "invasão" de moranguinhos bordados originários de todo o estado e, conseqüentemente, impossibilitando uma clara definição de sua localidade de origem.

O Programa de Revitalização do Artesanato de Itapajé – PRA-ITA, promovido pela prefeitura do município, modificou a tradição dos padrões utilizados nos bordados de três comunidades da região periférica de Itapajé: Camará, Pitombeira e Barateiro.

Nas três comunidades houve um processo de avaliação dos envolvidos na produção artesanal do bordado, no sentido de entender (e fazê-los entender) a realidade individual e social, através de dinâmicas de grupo planejadas por uma arte-educadora, contratada para promover experiências novas, respeitando e incentivando a cultura local.

Em Barateiro, os artesãos relataram, através da memória afetiva, suas origens com os bordados: quando se deu o início e o interesse pela atividade; quem havia lhes ensinado o ofício; como eles se consideravam, frente à comunidade e fora dela; se outros membros da família executavam este tipo de ocupação, etc. Estes relatos, segundo depoimento de Iara Braga (ANEXO 03),

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

foram carregados de emoção, ao mesmo tempo em que demonstrava um tom de desilusão com a atividade.

Geralmente, na casa de um artesão há sempre mais de um membro envolvido com a atividade. As crianças crescem em volta de linhas, tecidos, bastidores, agulhas e, algumas vezes, máquinas de costura. Da mesma maneira que a atividade desperta o interesse de alguns, afasta o de outros.

As dinâmicas de grupo os colocaram em contato mais próximo com membros de outras famílias, bem como fez com que eles se percebessem membros de um grande grupo que, mesmo vindo de famílias distintas, tinham um sentimento de pertencimento pelo fato de serem artesãos, ou como costumo chamá-los, Bordadores[11].

Figs. 32 e 33 – Homens executando bordados (filho e genro de D. Eronildes).
Fonte: Madson Oliveira

O segundo momento do PRA-ITA, refere-se à criação de um motivo novo, responsável pela identificação dos demais grupos da região (ou fora dela), servindo como uma "marca". O grupo dividiu-se em subgrupos que passaram a discutir sobre quais elementos do cotidiano poderiam representá-los, em seus bordados.

Em comunicação ao III Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, FRADE (1994) adverte para o termo "assinatura", utilizado por artistas como uma apropriação de alguns artesãos, que destaco.

[11] O termo refere-se aos artesãos masculinos que bordam, atualmente em grande quantidade, na comunidade. Observado por Ésio Lousada, em depoimento (ANEXO 04).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

> "Ao mesmo tempo, existe o objeto artesanal com assinatura. Reside aí o desejo de aproximar-se da arte, fazer-se como a obra de arte. Como diz Higina Bruzzi, '[...] o artista se vê obrigado ao estilo e à assinatura; como prova ao mesmo tempo de sua diferença com relação aos outros e de sua identidade consigo mesmo'" (FRADE, 1994, p. 381).

Eles buscaram, em suas próprias narrativas, quais elementos poderiam ser incorporados aos bordados na tentativa de criar uma identificação ou, como eles mesmos costumam chamar, uma "assinatura" capaz de representar sua localidade. Depois de algumas propostas - folhas de plantas locais, casas (representando sua moradia), frutos da região - conseguiram encontrar, na flor do Flamboiã, a beleza e o significado para seu novo bordado.

Segundo DONDIS (1997, p. 91) o processo representacional pode seguir caminhos distintos, como o da

> "abstração total voltada para o simbolismo, às vezes com um significado identificável, outras vezes com um significado arbitrariamente atribuído, e a abstração pura, ou redução da manifestação visual aos elementos básicos, que não conservam relação alguma com qualquer representação representacional extraída da experiência do meio ambiente".

Em Barateiro, a comunidade optou por uma representação estilizada ou simplificada do que seria reconhecido como a flor da planta flamboiã. Os valores atribuídos a esta flor, como já especificado na fala da artesã, estão carregados de um simbolismo que, visualmente, não transparece. É necessário que se explique de que maneira a resistência e persistência podem ser identificadas na flor do flamboiã, bem como na atividade dos bordados de Barateiro.

Assim como HOBSBAWM e RANGER (1997, p. 19) consideram que "A Bandeira Nacional, o Hino Nacional e as Armas Nacionais são os três símbolos através dos quais um país independente proclama sua identidade e soberania". Os artesãos de Barateiro reconhecem na flor do flamboiã o símbolo que os identifica enquanto "bordadores", metáfora de resistência e permanência numa atividade "tradicionalmente inventada".

Por meio de desenhos de observação, os artesãos representaram a flor desta planta de várias maneiras (de frente, aberta, de perfil) e exploraram esta possibilidade nos diversos pontos de bordados produzidos em Barateiro, obtendo sucesso com esta estratégia de desenvolvimento de um "novo produto", observados nos exemplos, a seguir:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

Fig. 34 – Bordado em ponto cheio (à máquina) da Flor do flamboiã, em representação de perfil, em forma de ramalhete.
Fonte: Madson Oliveira.

Fig. 35 – Bordado em ponto cheio (a mão) da Flor do flamboiã, em representação de perfil, em forma de arranjo floral.
Fonte: Madson Oliveira.

Fig. 36 – Bordado em ponto *richelieu* da Flor do flamboiã, em representação de frente, sem outros elementos, além das pétalas.
Fonte: Madson Oliveira.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

Apresento, a seguir, uma análise que faz interface entre as artes plásticas e o Design, sobre os bordados produzidos em Barateiro, a partir de modelos de eixos plásticos (formas, cores, composição e textura) propostos por JOLY (1990) e DONDIS (1997), respectivamente.

As formas predominantes dos novos padrões têm na flor do flamboiã o motivo principal. De acordo com DONDIS (1997, p. 57) "Na linguagem das artes visuais, a linha articula a complexidade da forma". Há duas maneiras de representar esta flor (estilizada): de frente (aberta) ou de perfil. No caso da representação de frente (Fig.36) só as pétalas que compõem as flores aparecem, entremeadas por talos sem folhas. Os bordados de perfil (Fig. 34 e 35) foram representados em ramalhetes de flores, isto é, acompanhados de talos e folhas, geralmente arrematadas por um laço. As flores apresentam pistilos de tamanhos

grandes, quase desproporcionais para o tamanho das pétalas. Associados às flores e folhas foram incluídos os botões (também estilizados) para se fazer representar uma continuidade através dos dois tipos de representações (botão e flor aberta).

A composição dos motivos presente nos bordados quase sempre aparece como apanhados de flores (ramalhetes e arranjos florais) com localização determinada de acordo com a função utilitária da peça (caminho de mesa, toalha, guardanapo, etc.). Além do ponto principal dos bordados são acrescidas outras tipologias, como o crivo (Figs. 34 e 35) ou no ponto *richelieu*, à máquina (Fig. 36). Neste último exemplo, a composição segue o modelo de sintaxe visual analisado por DONDIS (*op. cit.*, p. 151), pois o fundo do bordado (simulado pelos talos) representa a neutralidade em oposição à ênfase do motivo principal (a flor aberta). Há um equilíbrio na composição dos novos bordados (Figs. 34 e 35) pela simetria, em que "cada unidade situada de um lado de uma linha central é rigorosamente repetida do outro lado" (DONDIS, *op. cit.*, p. 142).

As cores mais utilizadas para a representação dos bordados foram retiradas da própria planta: amarela e/ou vermelha, para a tipologia de ponto cheio, seja a mão ou à máquina (Figs. 34 e 35). No caso dos bordados em *richelieu* de fundo branco, as cores das linhas variam do branco às tonalidades fortes, passando por tons matizados ou degradês (Fig. 36). DONDIS (*op. cit*., p. 64) explica que "A cor está, de fato, impregnada de informação, e é uma das mais penetrantes experiências visuais que todos temos em comum".

As texturas produzidas nos bordados acompanham o efeito diretamente proporcional às tipologias usadas. Explico: se o bordado é feito a mão e no ponto matiz (Fig. 35) ele apresenta uma maior rugosidade devido à tensão mais relaxada produzida pelo bordado manual, em comparação ao bordado feito à máquina (Fig. 34). Em se tratando de pontos como no *richelieu*, depois do bordado pronto ainda se faz recortes nas peças, o que causa um efeito rendado, com relevos localizados, geralmente nas bordas (Fig. 36). Novamente, recorrendo a DONDIS (*op. cit.*, 1997, p. 70) "A textura se relaciona com a composição de uma substância através de variações mínimas na superfície do material".

De acordo com os exemplos anteriormente mostrados (Figs. 29, 30 e 31), demonstrei como eram feitas as disposições dos elementos nos bordados produzidos em Barateiro, antes da intervenção do PRA-ITA. Em casos como na Figura 31, a distribuição segue um eixo principal a partir do centro (em crivo),

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

contornado com as pequenas flores coloridas, ladeadas pelos caules e observa-se que segue uma composição já com efeitos espelhados e simétricos. No fragmento do bordado da Figura 30, há uma repetição do grupo de três moranguinhos, de modo a diluir em toda a composição, estes elementos. No entanto, no modelo da Figura 31, em que se misturam moranguinhos e miosótis, não há uma simetria explicitada, pois existem elementos, de um lado do bordado, que não se repetem, do outro.

A criação de um novo padrão, associado ao conhecimento de como se elabora uma composição que tenha harmonia, equilíbrio e direção, conseguiu trazer para o artefato, características de identificação do grupo com os demais artesãos de outras regiões e permitiu um novo olhar sobre si mesmo e sobre a comunidade em que vivem. Este tipo de "assinatura" serve como um distintivo da localidade onde os bordados foram produzidos. E, segundo o depoimento da artesã D. Eronildes, conforme:

> "É como se fosse uma etiqueta que diz: 'bordado produzido em Barateiro'. Eu sou de Barateiro e vai [com os bordados] um pouco da nossa história – uma comunidade no interior do Ceará, que no meio de tanta secura cria coisas que embelezam o mundo e manda para outras cidades. É um orgulho pra minha família fazer bordados tão bonitos!" (MATOS, E. G., em depoimento colhido em jan. 2005).

Além de esta iniciativa ter produzido um efeito moral para os artesãos, conseguiu também possibilitar neles um entendimento que ultrapassa o valor de uso e valor de troca dos produtos que vendem. Há um valor simbólico no artesanato que é extensivo aos artesãos. De acordo com BARTHES (2001, p. 209) "Todos os objetos que fazem parte de uma sociedade têm um sentido", o que revela o sentido de identificação dos bordados produzidos em Barateiro como um saber próprio daquela localidade.

Numa analogia possível entre a produção de artefatos e a produção artística, GEERTZ (1997) sinaliza o saber local, capaz de concretizar pontualmente um pendor para a arte, próprio do ser humano. A arte é um dos "saberes locais" que define uma dada população, pois "esta incorporação, esse processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local" (p. 146). A arte para GEERTZ está intimamente ligada à cultura, então: "a participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo" (*ibid*., p. 165).

Desta forma, pode-se perceber a relação entre os artesãos e sua arte, e ainda, entre os artesãos e o mundo, através dos bordados, produzidos de forma artesanal, como mediadores de culturas distintas.

Os "bordadores" de Barateiro conseguem utilizar os bordados duplamente. Primeiro, pelo valor financeiro que possibilita a subsistência do grupo ou família em seu local de origem. Segundo, os bordados passaram a atrair pessoas e turistas por conta de seu ofício. Portanto, sentem-se agentes produtores e difusores de sua localidade, além de gerarem renda e desenvolvimento para sua região.

Na mesma direção de pensamento de "culturas híbridas" de CANCLINI (1998) e BURKE (2003), HALL (2003) expõe reflexões sobre a "Diáspora" como os deslocamentos migratórios e sua conseqüência frente à "globalização". Aproprio-me da idéia de diáspora para ressaltar que os bordados de Barateiro se encaixam neste conceito, pois, mesmo sem se deslocar fisicamente, o modo de produção passou a ser originário de um "entre - lugar" ou de um local de mescla, "criollo". Em um fragmento de seu texto, o autor revela: "o hibridismo, a impureza, a mistura, a transformação que vem de novas e inusitadas combinações dos seres humanos, culturas, idéias, políticas, filmes, canções é como a 'novidade entra no mundo'" (p. 34).

HALL (*op. cit*, p. 44) afirma que qualquer cultura, como a dos bordados de Barateiro,

> "não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma 'arqueologia'. A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu 'trabalho produtivo'. Depende de um conhecimento da tradição enquanto 'o mesmo em mutação' e de um conjunto efetivo de genealogias".

PRICE (2000, p. 126) afirma que "objetos etnográficos tornam-se obras-primas da arte mundial no momento em que perdem sua contextualização antropológica e são considerados capazes de sustentar-se puramente pelo seu próprio mérito estético", ao referir-se aos objetos primitivos quando deixam a localidade a qual pertencem e tomam contato com outros povos e outras sociedades, transformando-se em peças artísticas de valor intrínseco e subvertendo sua própria configuração em relação aos objetos de consumo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

Victor Turner (*apud* BURKE), a partir de estudos de Durkheim, cunhou o termo "*communitas*" para referir-se às solidariedades sociais espontâneas, não estruturadas, e exemplifica com modelos antigos, desde franciscanos aos *hippies*. "O termo 'comunidade', portanto, é ao mesmo tempo útil e problemático" (BURKE, 2002, p. 85). No entanto, este mesmo autor adverte que as comunidades precisam ser construídas e reconstruídas e que não se tem por certo que "uma comunidade seja caracterizada por atitudes homogêneas ou esteja livres de conflitos – lutas de classes, entre outros" (p. 86).

No início de 2005, a COOPARTI (Cooperativa dos Artesãos de Itapajé) uniu as três comunidades participantes do PRA-ITA (Camará, Pitombeira e Barateiro) para a confecção de um catálogo trilíngüe com seus produtos destinados à exportação para os Estados Unidos e Europa, conforme a foto, a seguir.

Fig. 37 – Catálogo dos bordados de Itapajé, com a finalidade de promover a exportação da produção dos bordados.
Fonte: Ésio Lousada.

A organização, em forma de cooperativa, dos artesãos de Barateiro possibilitou a criação de um pequeno ponto de venda, localizado às margens da BR 222, por onde passam muitos veículos diariamente, conforme a foto da placa abaixo:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

Fig. 38 – Placa indicativa da venda de bordados, à beira da estrada que dá acesso à comunidade de Barateiro.
Fonte: Madson Oliveira.

A lojinha serve de chamariz para os "clientes" que passam pela primeira vez àquela localidade. Mas, as maiores vendas ocorrem por meio das feiras locais, municipais, estaduais e agora, internacionais. Ou ainda, por intermédio de encomendas de confecções ou clientes particulares.

Fig. 39 – Loja do grupo artesanal de Barateiro, onde os bordados são vendidos, na própria comunidade.
Fonte: Madson Oliveira.

O que no início se deu de forma tímida e individual, pelas primeiras bordadeiras da região, atualmente, consegue trazer divisas para o município de Itapajé, permitindo que seus moradores, ao se organizar de forma coletiva, possam realizar uma atividade que ao mesmo tempo seja lucrativa e prazerosa.

Ser bordadeira (ou bordador, no masculino), fazer bordados. Esta ocupação é uma atividade produtiva e carrega consigo uma multiplicidade de aspectos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

demarcadores de algo bastante singular. Ser bordadeira significa fazer bordados de uma determinada maneira e não de outra. O que os torna singulares, os bordados, é o modo como são feitos; a arte do fazer. Ser bordadeira é também uma alternativa possível e mais, ainda, desejável de viver socialmente. Ser "natural" de Itapajé implica em pertencer a um sistema social determinado no tempo e no espaço, no qual se inscrevem valores, símbolos e histórias de vidas comuns. Os bordados não existem em si, são objetos de um sistema.

Conforme afirma HALL (2003, p. 44)

> "o que esse 'desvio através de seus passados' faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos de nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA

4.5 "Os bordados assinados"

Analisar os bordados produzidos artesanalmente, em uma comunidade rural, do interior do Ceará permite o entendimento desta prática como uma atividade econômica associada ao valor simbólico e que tem conexão ideacional com o local (sociedade) no qual foi produzido.

A localidade de Itapajé se tornou conhecida, principalmente pela atividade dos bordados, desenvolvidos desde o século XIX e tem reinventado inúmeras vezes a sua tradição, como no exemplo de intervenção apresentado neste capítulo, através do PRA-ITA, como uma ação promovida pela política daquela localidade.

O "saber local" da comunidade de Barateiro (através da utilização da flor do Flamboiã) foi a principal motivação que fez com que estas reflexões se transformassem nesta dissertação. Neste sentido, a assinatura dos bordados pode ser entendida em primeiro lugar, como um aspecto que determina cultural e geograficamente a localidade de Itapajé. Ao apropriarem-se da flor do flamboiã como motivo principal dos bordados, os artesãos inserem sua marca na localidade em que vivem, da mesma forma que a localidade é marcada pelos bordados, representando reflexivamente a permanência da atividade artesanal, por meio do novo padrão desenvolvido.

Fora da comunidade, o artesanato de Barateiro comunica além de sua origem o modo de sobrevivência da maioria dos habitantes daquela região, caracterizado pela "resistência" e "persistência" simbolizadas pela flor do flamboiã. Atualmente vivendo quase que exclusivamente da produção de bordados, os artesãos se identificam tanto pelo valor econômico quanto pelo valor simbólico de pertencimento a uma cultura específica: os bordados de Barateiro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0510307/CA