

**XV ENCONTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS DO NORTE E NORDESTE
e PRÉ-ALAS BRASIL**

04 a 07 de setembro de 2012

UFPI- Teresina-PI

Grupo de Trabalho: **GT 6: GÊNERO, POLÍTICAS, FEMINISMOS E DESENVOLVIMENTO**

Título do Trabalho: **Mulheres ceramistas no Poti Velho em Teresina-PI: fazendo arte e narrando identidades de gênero**

Nomes completos do/as autore/as:

Maria Dione Carvalho de Moraes – Profa. Dra.
DCIES/CCHL/UFPI

Lucas Coelho Pereira – Graduando em Ciências
Sociais/UFPI. Bolsista Iniciação Científica PIBIC/CNPq.

Mulheres ceramistas no Poti Velho em Teresina-PI: fazendo arte e narrando identidades de gênero

I- Introdução: arte cerâmica e patrimônio mítico-feminino no fazer antigo

A história da arte cerâmica¹ confunde-se com a das civilizações. A descoberta do fogo possibilitou que a argila queimada fosse progressivamente utilizada em diversas sociedades – antigas, modernas, orientais, ocidentais – na confecção de artefatos decorativos, utilitários e ritualísticos. Mais remotamente, a cerâmica tem presença pré-histórica, com o feminino liderando nesta arte. O processo criativo das primeiras ceramistas mantinha identificação com entidades arquetípicas através de rituais.

De fato, como tendência mundial, a arte cerâmica é de domínio quase exclusivo das mulheres². A figura arquetípica de Grande-Mãe, para os Tucuna, que vivem no sopé dos Andes na Bolívia, por exemplo, é uma anciã conhecida como “Avó da argila”. Ela teria ensinado mulheres a modelar vasos de terra, cozê-los e torná-los resistentes. Nativos do sudeste da Colômbia, em território amazônico, identificam a Criadora com o planeta Terra. Namatu – “Senhora dos Potes” – começou a arte cerâmica e tudo precisa de sua permissão para ser criado. (LIMA, 1987)

A “Mãe do Barro”, figura mítica da Criadora primordial, recebia o respeito das nativas. Tinha personalidade emotiva, ciumenta, mesquinha, rabugenta e raivosa, embora protegesse suas “filhas”, ensinando-as a coletar, modelar, e queimar o melhor barro, transformando-o em finas peças. As devotas trabalhavam em locais isolados e silenciosos, afastadas do contato com homens. Em 1987, a etnoarqueóloga Alicia Durán Coirolo pesquisou a coleta de argila e o preparo de vasos na Ilha do Marajó, em uma comunidade distante que mantinha tradições indígenas. A arte oleira era totalmente feminina e reservada. À noite, as ceramistas iam de canoa para o barreiro (local de barro de

¹ Para além das dicotomias construídas em processos de atribuição de sentidos na arena sociocultural: arte/ artesanato, trabalho manual/ trabalho intelectual, saber popular/ saber culto, elas próprias, entendemos que artesanato agrega trabalho manual e intelectual, sendo artesãos e artesãs indissociáveis de suas obras. Esta posição não é isenta de controvérsias, uma vez que arte é tida como algo que não se reproduz, ao contrário do artesanato que pode ser reproduzido (RORIZ, 2010). Mas como diz Clifford Geertz, arte é um processo local e ao mesmo tempo coletivo, cujos significados variam entre diferentes culturas. No debate teórico, correlato, sobre cultura e cultura popular ver, dentre outros, Bakhtin (1996); Canclini (1983), Ortiz (1985), Chauí (1994).

² No Brasil, algumas exceções foram apontadas pelas tribos Yanomami, Waharibo e Yekuana (LIMA, 1987)

qualidade), com exceção das menstruadas ou grávidas. Segundo o costume, a mulher deveria estar sem: dores, manchas de sangue, filhos no ventre e contato com o parceiro há dois ou três dias, por ser a energia masculina contrária à arte do barro. A extração do barro deveria ser feita, sempre, na plenitude da lua cheia (terra com maior força); a queima dar-se-ia três dias depois da mudança de fase da lua e nunca em dias de troca de fase. Nunca se iniciaria perto da lua cheia – quando tudo explodiria no fogo feito no chão –, nem na lua nova, quando a natureza está fraca e produzem-se manchas nas peças. (PENNA, 2005)

As ceramistas eram hábeis com as mãos e no domínio dos quatro elementos: terra, água, ar e fogo. Na intensa alquimia interior dessas mulheres, arte oleira misturava-se com emoções diversas, na tradição indígena brasileira. Trata-se de uma arte complexa que implica em esculpir o barro – onde água e terra se misturam –, eliminar o ar e queimar a peça com a dose certa de calor. Um *savoir-faire* que, como dito por Godelier ([196-]) transforma potencialidades em recursos.

A ciência do/a ceramista não está apenas no adestramento das mãos mas também no conhecimento do barro, na identificação dos depósitos, na escolha/coleta das melhores camadas, na preparação da massa, na lenha adequada à queima, nas técnicas de colocação das peças no forno. Um conjunto de saberes herdados. (VALLADARES, 1979). Pode-se pensar, então em um sistema de conhecimento (SUAREZ, 1983, LÉVI-STRAUSS, 1970) das ceramistas primitivas as quais, usando as emoções como combustível da criatividade acionavam alquimicamente os quatro elementos. No processo, intensificavam sua arte com mitos de origem onde amor, perdas e morte modelavam a energia mobilizada na confecção das peças (PENNA, 2005).

Este sistema de conhecimento remete a uma memória coletiva (HALBWACHS, 1990). Isto leva a se pensar que a sensibilidade artística de cada ceramista, aquelas mais pessoais, não sejam isoladas das demais, encerradas em si mesmas mas uma memória social de grupos, tridimensionalmente, no sentido de Connerton (1999): memória pessoal (experiência subjetiva de cada artesã); memória cognitiva (experiência objetiva do aprendizado) e memória-hábito (incorporação da experiência; práticas corporais)³

³ Sobre práticas corporais, ver Mauss (1974): as sociedades impõem aos indivíduos um uso rigoroso do corpo, por meio da educação das necessidades e atividades corporais.

A memória compreende ritos e mitos. E Claude Lévy-Strauss voltou sua atenção à riqueza mítica das ceramistas. Ao comparar diversos mitos ameríndios, este etnólogo identifica uma entidade feminina, Criadora primordial:

Qualquer que seja seu nome – Mãe terra, Avó da argila, Senhora da argila e dos potes de barro, etc – a padroeira da cerâmica é uma benfeitora, já que os homens lhe devem, dependendo da versão, a preciosa matéria-prima, as técnicas cerâmicas ou a arte de decorar os potes... Impõe numerosas restrições quanto ao período do ano, o momento do mês ou do dia em que lhes é permitido extrair argila. Ou ainda estipula as preocupações a tomar... para evitar castigos que vão desde os trincamento dos potes durante o cozimento, até a morte dos doentes e das epidemias (LÉVI-STRAUSS, 1986, p.41)

Modeladora dos seres vivos a partir do barro, a Criadora primordial era caracterizada como benfeitora sobrenatural das artes de cozer o barro e decorá-lo, famosa pelas demonstrações de ciúme, sendo também rabugenta e intrigante. Tais crenças trazem para a cerâmica o colorido das emoções humanas: ciúme, rabugice, competição entre mulheres, menstruação, contato sexual. Partes do corpo feminino, como os órgãos genitais, são percebidas como receptáculos do fogo que queima as peças. Na representação triangular das relações afetivas, mãe, filha⁴, sogra e genro, ou amantes e marido traído, personificam conteúdos psicológicos de intensas reações emocionais em histórias ricas em intrigas, vinganças, arrependimento e morte. Assim, entre os Tupari, de Rondônia, uma ceramista transformou-se em um ser de barro por amor à sua filha⁵, para que esta produzisse as mais belas cerâmicas, o que promoveria ciúmes, invejas e destruição da mãe (LÉVI-STRAUSS, 1986).

Na perspectiva feminina, o processo de criação com o barro torna-se emocional, prazeroso, próximo aos gestos cotidianos. Diferentemente do mito da criação do Gênesis, segundo o qual o Criador modelou os corpos do casal primordial, e lhe insuflou com o espírito, o ato criador na mitologia indígena é carregado de emoções vitalizadoras comuns à experiência⁶ do gênero feminino.

⁴ A cerâmica é tarefa especificamente adulta. Mas as meninas começam cedo a praticá-la, como entre os Juruna, como uma brincadeira de fabricar vasilhas imitando as mães (LIMA, 1987). Mas embora haja boas oleiras jovens, o poder dessa arte está com as velhas, conhecedoras das tradições e mantenedoras de certas ligações emocionais preciosas. (PENNA, 2005).

⁵ Para detalhes deste mito, ver Midlin (1997); Penna (2005).

⁶ O conceito de experiência permite pensar trabalho como uma esfera não-isolada da vida: "os homens e mulheres também retornam como sujeitos (...) como pessoas que experimentam suas situações e relações produtivas determinadas como necessidades e interesses e como antagonismo e, em seguida, 'tratam' essa experiência em sua consciência e sua cultura...das mais complexas maneiras...e em seguida agem, por sua vez, sobre sua situação determinada" (THOMPSON, 1981, p. 182). Isto significa que a experiência "compreende a resposta mental e emocional, seja de um indivíduo ou de um grupo social, a muitos acontecimentos interrelacionados ou a muitas repetições do mesmo tipo de acontecimento" (THOMPSON, 1981, p 15).

No mito referido, o amor entre mãe e filha tem poder para gerar as mais belas cerâmicas embora a filha devesse passar pela prova da coragem para desfrutar do que a mãe lhe oportunizava, tendo que aprender a lidar com reações explosivas: inveja das outras mulheres, despeito da amante do marido, a raiva dele. É seu próprio fogo emocional que ela vai dominando para alcançar sucesso com sua arte. Possuir o segredo do uso do fogo emocional desperta inveja e ciúme das outras oleiras que não conseguem deixar de quebrar as peças durante a queima. Esta quebra é uma alegoria da explosividade emocional que não conseguem evitar (PENNA, 2005)⁷.

Segundo o relato oral da etnoarqueóloga Alícia Durán Coirolo, publicado por Lucy Penna, as oleiras, no barreiro, retiram e rejeitam a primeira camada de lama, imprópria, contendo muitas raízes. A mais velha da comunidade, com quase oitenta anos é a “dona do barreiro”, sua guardiã. Ao atingirem o barro mais limpo, a anciã o prova na boca. Sob sua aprovação, as oleiras cavam com força, até formar um largo poço. Apesar de usarem candeeiros, a principal fonte de iluminação é a luz da lua, que reverenciam. Utilizam bastões de pau na escavação, cuidando para não ferir a carne da “Mãe do Barro”. Habilmente, preparam bolas de barro que vão sendo acomodadas em paneiros de juta ou de cipó, forrados com folhas de bananeiras.

Na alta madrugada, encerram a coleta e se sentam para agradecer em um ritual simples e comovente: cada uma delas faz uma figurinha, pequena oferenda que colocam no fundo do poço cavado. E então entoam Cânticos de agradecimento: “Mãe, te oferecemos isso para que nunca falte este barro, para que nunca deixes de nos dar o fruto do teu ventre”. A partir da manhã seguinte, cada oleira, na vila, pega sua porção para fazer suas peças de barro em sua própria casa, individualmente e isoladamente. De preferências, em locais ermos, fundo do quintal, um quartinho de madeira sob as mangueiras, longe de tudo e de todos, da circulação de pessoas, ruídos ou perguntas durante o processo criativo. Não se pode ver a obra nem perguntar sobre ela até que fique pronta. Homens trazem maus fluidos à cerâmica e podem provocar a quebra das peças

⁷ A forma receptiva do órgão feminino possibilita comparações com o vaso alquímico, o qual se aquece no fogo da transmutação interior. Assim, canal vaginal, útero e trompas corporificam a imagem arquetípica da receptividade, como continentes, um dos atributos do princípio de Eros. Isto não significa ser desprovido de forma, cheiro, sabor, sobretudo de calor. O vaso alquímico e sua fonte de calor constituem uma unidade na qual o conjunto de órgãos (vagina, útero e trompas) constitui um vaso perfeito, recipiente que recolhe a substância fecundante e a faz amadurecer na união com a própria substância feminina (PENNA, 2005).

antes da queima. Assim, marido e filhos, com suas falas altas e ruidosas não são bem-vindos nesses locais de domínio do feminino. Quando xingam é pior: sua raiva entra na peça que racha todinha no fogo. (PENNA, 2005)

Percebe-se a aproximação do trabalho interno destas ceramistas com a magia, com o símbolo assumindo vida própria com o jogo das emoções abrindo a porta para o mundo das encantarias e do sobrenatural, um mundo imagético inspirador para a criação da cerâmica. No ato de fazer um pote, é como se estivessem gerando “um filho no útero”, distante das vistas de todos, protegendo-o dos perigos externos: ruído, vozes iradas, palavrões. A abstinência sexual é parte da magia para reter a força do desejo investida na criação artística. Esta utilização mágica da energia psicológica⁸ das “filhas da Mãe do Barro” é como um florescer da energia que vem do ventre e sobe às mãos, na criação de novas formas, através de um contato ao mesmo tempo sensual e espiritualizado com o barro. Assim, lidam com mistérios da terra, do imaginário, do desejo vertido nas peças queimadas na dose certa. As criações não se voltam para exposições. Repetem com solene generosidade o ato (divino) de parir panelas, potes, vasos, nos quais instilam o espírito da vida pelo registro de símbolos arquetípicos. As peças, tão delicadas quanto crianças, precisam ser protegidas e acalentadas, só sendo mostradas à luz do dia após passarem pela prova do fogo. (PENNA, 2005).

Elementos de uma identidade de gênero (SAFIOTI, 1992, MORAES, 2003) encontram-se nesta memória coletiva, em várias dimensões. Um mito Caiapó liga certo pássaro à função da oleira: uma mulher separa o corpo da cabeça que sai à noite e vai ao rio beber água, enquanto o corpo permanece ao lado do marido que, ao descobrir o acontecido, quebra o encantamento. A cabeça se perde e fica voando, para sempre, com seus longos cabelos, virando o pássaro conhecido na América do Sul como engole-vento (*Nyctibius grandis*), o qual só voa durante a noite. Segundo Lévi-Strauss (1986), simboliza a solidão e a devassidão além do desencontro dos amantes, e o desejo insatisfeito da mulher que se perde na fantasia (cabeça no ar), voando às escuras⁹.

⁸ Diferente da sublimação na qual se encontrariam idéias bem elaboradas, sinais de esforço, racionalizações (PENNA, 2005)

⁹ Inúmeras histórias são fabuladas pela projeção da psique feminina sobre este pássaro, assim como o costume de varrer o chão embaixo da rede das jovens com penas do engole-vento, como proteção contra ataques sexuais de homens e de encantados. Para os Tucuna, a origem da grande boca rasgada do engole-vento vem da teimosia de uma velha feiticeira que tomava conta da mandioca e do fogo sem dar

A boca rasgada do engole vento é comparada, pelo mito, à abertura para o ventre onde a mulher guarda um poder capaz de transformar o que não é próprio para consumo, em alimento humano. A energia, assim, simbolicamente feminina tem o conhecimento necessário para transformar o cru em cozido. O mito revela ainda que através da identificação com a Criadora primordial, a ceramista gera um bem precioso, para si mesma, e para a comunidade. A feiticeira representa um aspecto sombrio da Grande-Mãe, ao esconder um alimento básico como a mandioca¹⁰.

O mito associa, assim, o domínio da mulher à culinária e à cerâmica, dois caminhos direcionados para o dinamismo transpessoal, em cujo âmbito o uso correto do fogo é arte preciosa, fortalecendo a liderança feminina em um processo alquímico de individuação. Para tanto, a manifestação da energia criadora do ventre deve ser acolhida e desenvolvida pelas mulheres em sintonia com as sensações, pensamentos, intuições e sentimentos. Trata-se de um esforço consciente para ligar a força emocional do ventre em sinergia com o coração e a cabeça¹¹. Do ventre sobe a força que desabrocha na altura do coração e o domínio emocional se revela em dons onde beleza e benefícios como bondade, solidariedade e consciência das necessidades do grupo podem ser compartilhados. Tal transmutação exige saúde de corpo e de espírito, trajeto que as ceramistas pré-históricas percorreram à sua maneira, aprendendo com os erros, as lições do processo de individuação. Mitos sobre arte cerâmica sugerem, assim, que a criatividade feminina depende do modo como a mulher domina o fogo das próprias emoções¹². A energia feminina não “cozinha” as

nada para os outros. Ciumenta, guardava-os na vagina. Mas seu mestre na feitiçaria tinha sido o próprio engole-vento, que sabia como se cozinha a mandioca. Disseram-lhe que velha contara que cozinhava a mandioca com o calor do sol. Ele riu da mentira da velha a ponto de sua própria cabeça explodir. Sua boca rasgou-se e os índios pegaram o fogo que tinha dentro do pássaro. (LÉVY-STRAUSS, 1986).

¹⁰ Nas inúmeras variações sobre a origem mítica da mandioca e de sua preparação para consumo, há referência à presença de uma criança nascida de mãe virgem. Na tradição Tupi, é uma menina de pele clara, Maní, que morre e é enterrada no meio da maloca do avô materno. As lágrimas da mãe, misturadas ao barro do chão, fazem germinar o broto de uma planta desconhecida, cujas raízes têm a mesma cor alva do corpo da criança. Assim, surge a *mandioca*, casa ou corpo de Mani, na língua Tupi. Dentre os Krahó, do tronco Gê no Centro-Oeste brasileiro, fala-se de uma entidade que, incorporada em uma bela índia, *Katxedekúí*, trouxe a mandioca do céu. *Katxedekúí*, violentada na ausência do marido, numa terrível vingança contra seus agressores, preparou a pasta de mandioca de um modo diferente, distribuindo para os que a ofenderam, matando-os. Em seguida, ela ensinou as mulheres a preparar o beiju, a chicha e outros produtos derivados da mandioca, regressando para sua morada celeste ancestral. (WILBERT, 1978).

¹¹ Segundo Penna (2005), a proposta de transmutação das forças criativas do ventre em sua relação com o poder do coração, é trazida por Karl Jung à psicologia.

¹² A propósito, lembramos que a contemporaneidade, pós-movimento feminista, sem abdicar das conquistas pela igualdade de direitos entre homens e mulheres, traz elementos considerados como expressivos da diferença de gêneros (no caso, a expressão da emoção) como uma nova qualidade: “uma epistemologia

idéias no fogo “do céu” (o sol, o intelecto), mas no ardor do desejo, nas brasas quentes do próprio ventre (PENNA, 2005).

III- Arte cerâmica e economia da cultura no fazer contemporâneo

A participação masculina na técnica oleira, segundo Lima (1987) é fenômeno relativamente recente, provavelmente em decorrência da necessidade de aumento da produção, pela crescente importância econômica da cerâmica de origem nativa. Penna (2005) refere caso atual, na Amazônia, próximo à cidade de Belém-PA, onde, em 2001, homens lideravam a produção das peças e sua venda nas cerca de 200 cooperativas ali atuantes. Algumas mulheres se incumbiam apenas de lixar e limpar peças prontas. Para a autora, o padrão de produção atual volta-se para o gosto do/as consumidor/as, com símbolos e formas da moda, em contraste com a vinculação interna que houve no primitivo artesanato. Com isto, valores psicológicos e sociais importantes da comunidade cederam lugar a costumes desligados da emocionalidade, afastando a arte atual da forte mobilização de energia psíquica presente no fazer antigo.

Para Lima (1987), os motivos das cerâmicas atualmente produzidas reduzem-se, muitas vezes, a cópias de símbolos presentes em potes, urnas e pratos finamente decorados pelas oleiras, anteriormente à chegada dos conquistadores europeus no século XVI. É grande o prejuízo tecnológico da produção atual, ao qual se soma a extinção de um patrimônio mítico dos primeiros ameríndios, embora a alquimia emocional peculiar à psique de mulheres cujo cotidiano é bem próximo à natureza, ainda possa ser percebida em poucos círculos de narradoras de histórias nas noites de lua cheia.

A análise do campo interdisciplinar sobre a arte cerâmica constrói argumentos técnicos e revelam como pesquisadore/as do campo da arte, artistas plásticos, *designers*, técnicos, economistas, historiadores, arqueólogos, antropólogos, sociólogos, economistas, etc, participam do processo. Fazer cerâmica é uma forma de memorizar e transmitir conhecimentos sobre uma sociedade: as peças podem ser lidas como textos que falam sobre, arte, técnicas, saberes, conceitos, ensinamentos, visão de mundo, memória, conhecimentos. São textos socioculturais que referem modos de vida e

feminista não descarta a emoção enquanto via do conhecimento (...), mesmo porque a emoção pode muito bem fecundar a razão” (SAFFIOTI, 1992: 208).

trabalho, organização social, diálogos de saberes, aspectos particulares sobre como a sociedade vive e se organiza.

Isto leva a se pensar, na atualidade, sobre a pluralidade cultural, políticas e projetos nos âmbitos nacional, regional, local, em cujo processo se dá a mediação entre comunidades concretas e forças desterritorializantes como o mercado. Roriz (2010) lembra haver quem tanto quem aponte apocalipticamente¹³ para o empobrecimento das identidades culturais no contexto do liberalismo econômico, quanto quem pense na direção de uma economia da cultura ou economia criativa¹⁴ com oportunidades de desenvolvimento, circulação de informações e liberdade de escolha¹⁵.

O Brasil, tem uma história marcada por processos, em grande medida, inibitórios da expressividade da identidade nacional: de restrições impostas pela metrópole no período colonial, passando pelas indústrias culturais nos séculos seguintes, até o atual momento de circulação de bens materiais e imateriais, de forma inaudita, no processo de globalização econômica-cultural (RORIZ, 2010).

Na atualidade, no interior dos processos transnacionais de produção cultural (CANCLINI, 2005), cultura e economia tornam-se mais próximos, com o campo da cultura passando a ser visto como propenso a gerar fluxos de renda e de empregos, com o capital cultural e simbólico (BOURDIEU, 1989) sendo incorporado pela economia da cultura, para além da mera submissão das expressões culturais e seus produtos ao mercado (REIS, 2009). Esta economia pode escapar às abordagens meramente comerciais baseadas na lei da oferta e da procura, ao agregar valor imaterial, subjetivo, a atividades econômicas. Ao mesmo tempo, emprestaria ao campo das expressões culturais o instrumental da ciência econômica – relação entre meios, produção, distribuição, reconhecimento do capital humano e simbólico – com ênfase nas atividades culturais com impacto econômico (RORIZ, 2010).

Para Reis (2007) pode-se falar de uma indústria criativa ou de setores que produzem valor econômico e simbólico, simultaneamente, com base na

¹³ A propósito, ver Eco (1970), quando refere pensadores como Adorno e Horkheimer (1990) como apocalípticos.

¹⁴ Cultura, aqui, ganha um sentido mais estrito. Economia da cultura passa a ser um campo com reconhecimento institucional desde 1994 (RORIZ, 2010)

¹⁵ A propósito, ver Canclini (1999) sobre como mudanças nos modos de consumir contemporaneamente, permitem pensar consumo para além da simples imposição do mercado, inclusive, apontando para conceito de emancipação e cidadania. Ver ainda Friedman (1994) sobre consumo e culturas na sociedade global.

criatividades, identidade e memória, a qual pode, inclusive, gerar direitos de propriedade intelectual. Nesta direção, a economia criativa¹⁶ envolve governo, setor privado, outros setores da sociedade civil, articulando aspectos culturais, simbólicos e financeiros com vistas ao financiamento de projetos culturais, educacionais, e canais alternativos de distribuição da produção, dentre outros. Articulam-se, assim, oferta e capacitação; mercado e democracia de difusão, demanda, hábito e interesses (REIS, 2007, 2009). Neste contexto, pode-se pensar a arte cerâmica como um processo cujo produto é intermediado por um mercado com consumidore/as específicos, na economia cultural¹⁷.

A cultura, na perspectiva antropológica, abrange códigos de valores morais, modos de conduta e formas de expressão e de ver o mundo, compartilhadas por um grupo, um povo¹⁸. Na perspectiva da economia, são bens, serviços e manifestações culturais que entram/entrariam em um fluxo completo de produção, distribuição e consumo. Assim, um músico que só toca em casa, um escritor que tem seu livro guardado, um artista visual que não expõe sua obra, embora sejam criadores e produtores de bens culturais, não os põem em circulação. Nestes casos, tais obras não concretizam seu potencial de consumo: a produção encerra-se em si mesma. Bens e serviços culturais que não circulam deixam de transmitir suas mensagens e valores (REIS, 2007)

Roriz (2010) e Mascarenha (2010) lembram que o artesanato tem despertado a atenção de diversos campos da vida social, como objeto de estudo, como foco de intervenção pública, como patrimônio cultural, como interlocução sobre *design*. O artesanato “tradicional” é visto na economia da cultura como possuidor de valor simbólico agregado. Daí, no interior das redes sociotécnicas, um dos elementos desta economia é a intervenção de *designers*.

O debate abriga polarizações que vão da defesa do preservacionismo à da intervenção com finalidades, sobretudo, de adequação ao mercado. No interior desta polarização, há quem chame a atenção, como Roriz (2010), Lima (2005, 2009) para a necessidade de adequação da produção a novos contextos, por ser o processo cultural, em si, dinâmico e não estático. Além, do mais, destacam as

¹⁶ O conceito de indústria criativa surge, em 1994, na política do *Creative Nation*, com vistas a valorizar o trabalho criativo e garantir direitos autorais, na Austrália, de onde se espalha para outros contextos. Já a definição de economia criativa proposta por Reis (2007) para países em desenvolvimento engloba a economia do trabalho e novas tecnologias resultantes da criatividade. Ver Reis (2007) e Roriz (2010).

¹⁷ Sobre a conveniência da cultura e sua transformação em recurso, na era global, ver Yúdice (2006).

¹⁸ Sobre o conceito antropológico de cultura, ver, dentre outros, Geertz (1989); Cuche (2000);

consequências quanto à melhoria nas condições de vida de artesãos e artesãs por uma presença mais ativa nos mercados. Isto porém, deve ocorrer de forma dialógica, com base nas referências culturais do/as próprios artesãos e artesãs o/as quais, por seu turno, devem-se apropriar de conhecimentos em um processo de construção de novas práticas.

Mas a inserção mercadológica pode esbarrar em limites contextuais da própria natureza do trabalho. Afinal, artesanato não é simples mercadoria. Ele embute valores, crenças, símbolos; não é um produto de uma máquina, é manual, comporta irregularidades e imperfeições características; não é imutável, está sempre em processo; depende do ritmo e do tempo de produção definido por cada artesão/artesã, não sendo produzido em série. Daí, pensar produtividade e adequação estética é parte de um delicado processo, uma vez que a prática artesanal implica conhecimento integral do ofício, além de sua produção se dar em um tempo subjetivo, em um “tempo vivido” (HALBWACHS, 1990) e não no tempo abstrato da matemática e da física.

Alterações na estética e visão de mundo se (re)constróem nas formas diversas de interações de comunidades artesãs com expressões outras da vida social, nacional e globalmente, em redes de cooperação, diálogos, mecanismos de financiamento e de distribuição (RORIZ, 2010). O tempo é um híbrido de tempos e o espaço, igualmente o é. Sendo assim, o que é tradição no fazer cerâmico no cotidiano continua vivo, renovando-se ao interagir com outras tradições? Argumentos técnicos compõem o tecido social: controvérsias sobre o entendimento a respeito de certo objeto atraem atores diferentes e constroem, igualmente, espaços diferentes, com zonas que favorecem ao desenvolvimento de um campo disciplinar, de conhecimento artístico, científico e técnico. Como isto vem-se dando entre as ceramistas do Poti Velho, em Teresina?

IV- Mulheres do Poti: arte, protagonismo e identidades de gênero

No Piauí, a tradição cerâmica tem presença marcante em diversos municípios, como Pedro II, Simplício, Mendes, Parnaíba, Oeiras, Floriano, São Raimundo Nonato e Teresina, com uma variedade de produção de artefatos utilitários e artísticos: moringas, potes, alguidares, pratos e panelas, peças

decorativas diversas¹⁹. Rico em argila, as principais reservas localizam-se nos municípios de Teresina, Campo Maior, Picos, Piracuruca, Jaicós, Parnaíba, Valença, Floriano e José de Freitas (PORTELA e GOMES, 2005). As argilas piauienses apresentam cores e tonalidades variadas, com predominância da cinza-médio a escuro, além das tonalidades esverdeadas, amareladas, avermelhadas e amarronzadas. As duas últimas são as mais evidentes na superfície exposta das argilas das várzeas do rio Parnaíba (CEPRO, 1996)²⁰

Dentre as áreas de extração de argila em Teresina²¹, o bairro Poti Velho²², localizado ao norte da cidade, destaca-se com tal exploração há mais 50 anos. Esta atividade inicia-se, por volta da metade dos anos 1960, por moradores das margens do Rio Poti, no ofício oleiro, sobretudo, na fabricação artesanal de tijolos, telhas, filtros, jarros, potes. Como lembra Roriz (2010) e como constatamos, pessoalmente, quando referem os inícios, um nome sempre lembrado é Raimundo Camburã, apelido de Raimundo Nonato da Paz, que dentre outros, migraram do Maranhão para o Piauí em busca de melhores condições de vida, estabelecendo-se no Poti Velho.

A produção de artefatos cerâmicos diversos, com finalidades utilitárias e decorativas no interior da atividade oleira praticada no Poti Velho está intrinsecamente ligada à existência de aproximadamente 53 ha cuja de um solo cujas características tornam esta área uma rica fonte de argila (PORTELA e GOMES, 2005). A arte cerâmica com argila vermelha constitui um expressivo pólo com artesãos e artesãs produzindo e comercializando suas peças, em que pese ainda em tempos recentes se virem como o lado pobre da cidade, muitas vezes estigmatizados como “comedores de barro” (RORIZ, 2010, p. 166)²³.

Cardoso e Dourado (2003) dizem que, no interior das mudanças sociais no Poti Velho, as demandas do setor da construção civil e a conseqüente

¹⁹ Sobre artesanato piauiense e de demais estados brasileiros, ver SEBRAE (2008).

²⁰ O Piauí possui, também, a argila refratária, componente importante da cerâmica branca, com três ocorrências em Oeiras e três em São José do Piauí. Além destes municípios ela é encontrada, ainda, em Mosenhor Gil, Campo Maior, Floriano, Lagoa do Piauí, União, dentre outros (PORTELA e GOMES, 2005).

²¹ No âmbito estadual, Teresina representa 85% da produção de argila. No nacional, situa-se entre os dez maiores municípios produtores. A argila de é extraída, sobretudo, para fabricação de materiais para a construção civil, sendo comercializada no mercado interno, estadual, e em estados vizinhos, como o Ceará, Maranhão e Tocantins. (OLÍMPIO, 2000). A disponibilidade, abundância e proximidade da matéria-prima dos locais de consumo, assim como seu aproveitamento para fins de necessidade de sobrevivência faz com que tal atividade de extração apresente formas diferenciadas: de áreas exploradas em escala industrial, a outras que o são em pequena escala, caso de populações que trabalham artesanalmente (PORTELA e GOMES, 2005).

²² Sobre uma história deste bairro, ver Moraes e Pereira (2011).

²³ Sobre o bairro Poti Velho na história, ver Moraes e Pereira (2012)

expansão da atividade oleira atraíram pessoas estranhas à comunidade, detentoras de poder econômico, as quais passaram a explorar a mão-de-obra local sem nenhuma proteção trabalhista e, indiscriminadamente, a jazida existente. No final dos anos 1990, a categoria oleira se organiza politicamente através da Associação dos Artesãos em Cerâmica do Poti Velho - ARCEPOTI, criada em 1998, com a participação inicial de 15 homens e 5 mulheres.

A cultura oleira no bairro foi, desde o início, de domínio do masculino na rústica atividade de extração, preparação do barro e confecção de peças como tijolos, telhas, filtros. Mas as mulheres não estavam totalmente ausentes desta atividade. Elas, tradicionalmente, transportavam as peças – sobre a cabeça – e as arrumavam para serem comercializadas. Já nos marcos da atual mirada da economia da cultura, dá-se em 2006, a construção do Pólo Cerâmico no Poti Velho (SERPA, 2007). Aos poucos, as, mulheres deixam de apenas transportar e arrumar os produtos para comercialização e assumem um novo lugar: o de artesãs do barro, passando a também confeccionar peças cerâmicas. A presença feminina o ofício oleiro no Poti Velho foi, até meados dos anos 2000, liminar: mulheres-“ajudantes”, carregadoras de tijolos, pintoras de peças, etc.

Pela participação progressiva em cursos promovidos pelo Programa de Apoio ao Trabalho Informal - PETI, pelo PRODART, pelo SEBRAE, as mulheres do Poti se apropriam de técnicas diversas de artesanato. Em 2004, participaram da “Feira Piauí”, com colares cujas contas eram de cerâmica pintadas por elas. Pouco depois, o SEBRAE promoveu curso sobre confecção de bijuterias para 25 mulheres donas-de-casa e trabalhadoras oleiras. A partir deste curso, oito mulheres deram continuidade à produção. Novos cursos se seguiram com o grupo de artesãs como elas dizem, “ganhando identidade própria”.

Em 2006, havia 30 mulheres envolvidas na atividade e surge a idéia de fundarem uma cooperativa, com apoio da Fundação Wall Ferraz²⁴. À frente, a artesã Raimunda Teixeira, Raimundinha, que deixa a diretoria da ARCEPOTI, da qual fazia parte, para presidir a cooperativa de mulheres artesãs que “ganha” um espaço físico próprio em um dos prédios do Pólo Cerâmico. Este movimento marca a presença atual das mulheres na arte cerâmica do Poti Velho as quais, no interior de uma rede sociotécnica capitaneada pelo Sebrae-PI, vêm-se

²⁴ A Fundação Wall Ferraz é uma entidade de direito público, integrante da administração indireta do Município de Teresina, instituída pela Lei nº 2.586 de 1º de dezembro de 1997.

envolvidas tanto no processo criativo quanto no da organização político-comercial, via cooperativa. No processo, participam de feiras locais, regionais nacionais, concursos, sendo premiadas com algumas de suas coleções²⁵, dentre as quais focalizamos a coleção “Mulheres do Poti”.

Assim, delinea-se a trajetória de mulheres que se iniciam na arte cerâmica como “fazedoras de continhas” e que hoje se congregam na Cooperativa das Artesãs do Poti Velho-Cooperart. As peças que produzem – como na coleção aqui focalizada, podem ser vistas como narrativas nas quais arte cerâmica, identidade e memória apontam para a construção coletiva de uma história de construção de protagonismo de gênero.

Tomando imagens como uma linguagem simbólica com características particulares, as figuras que se seguem (1 a 5) são fotografias da coleção de bonecas de barro “Mulheres do Poti”. Nelas, constatamos a eloquência desta linguagem que exprime duas dimensões: a diacrônica (uma memória do tempo) e a sincrônica (hoje, a atualidade) das oleiras, as próprias “mulheres do Poti”.

A coleção compreende cinco figuras que, segundo as ceramistas são representações delas próprias: a mulher-oleira (fig.1), a mulher religiosa (fig. 2), a mulher pescadora (fig. 3), a mulher das continhas (fig. 4), e a mulher ceramista (fig. 5). São figuras prenes de sentidos locais, tipos regionais que sintetizam uma amplo imaginário social narrando trajetórias, memórias, marcas identitárias, trabalho, arte, religiosidade, gênero, novos lugares socioculturais, moral do reconhecimento, novas estéticas, novas relações de poder, saber e conhecimento, na dialética entre o local e o global, o geral e o particular entre os sentidos da arte e da mercadoria. Cada “mulher do Poti”, como pode ser observado nas imagens (Figs. 1 a 5), carrega consigo um objeto que a identifica: a oleira traz nas mãos um tijolo; a religiosa, um rosário; a pescadora, um peixe; a das continhas, um colar de contas e a ceramista, um pote. Nesta sequência, uma trajetória narrada através de imagens.

Embora o sistema de conhecimento que resulta no artesanato cerâmico das mulheres do Poti não seja homogêneo, julgamos importante desvendar nesta “ciência ceramista”, como diria Valadares (1979), a articulação entre saberes técnico-científicos da arquitetura/*designer* e saberes locais da arte

²⁵ Tais coleções são construídas no interior da referida rede sociotécnica, com arquiteto/as orientando na seleção de temas e confecção das peças a cada ano.

cerâmica, fugindo a uma abordagem linear que põe de um lado atores acadêmicos e especialistas em arte e, de outro, as artesãs do barro²⁶.



Fig. 1 – Imagem fotográfica da **Oleira**. Por Maria Dione Carvalho de Moraes, 2012



Fig. 2 – Imagem fotográfica da **Religiosa**. Por Maria Dione Carvalho de Moraes, 2012



Fig. 3 – Imagem fotográfica da **Pescadora**. Por Maria Dione Carvalho de Moraes, 2012



Fig. 4 – Imagem fotográfica da mulher **das Continhas**. Por Maria Dione Carvalho de Moraes, 2012.



Fig. 5 – Imagem fotográfica da **Ceramista**. Por Maria Dione Carvalho de Moraes, 2012.

Se como dito por Lima (1987), os motivos das cerâmicas atualmente produzidas reduzem-se, muitas vezes, a cópias de símbolos, como podem ser vistas as cinco figuras de cerâmica da coleção “Mulheres do Poti”? No contexto da economia da cultura e da rede sociotécnica que envolve a arte cerâmica das mulheres do Poti Velho, como pensar a temática do patrimônio mítico?

Bem, sem desconsiderar os imperativos da economia neste mercado de bens simbólicos, temos observado na pesquisa²⁷ que a sensibilidade artística de cada ceramista não se limita a seguir um/a *designer*, em um trabalho reprodutivo. A pesquisa de campo vem demonstrando que as ceramistas, como sujeitos históricos concretos, têm consciência do contexto de sua produção artística, sobretudo, da presença e importância da rede sociotécnica na qual estão envolvidas. No entanto, onde um olhar superficial veria apenas

²⁶ A propósito, ver Santos (2010) sobre a cerâmica de Barra-BA, e o processo de intervenção do Instituto Mauá.

²⁷ Como caminho metodológico, adotamos abordagem de cunho etnográfico, com o/as pesquisadore/as presentes no cotidiano das artesãs do Poti Velho. Assim, no trabalho de campo, observação direta, conversas no cotidiano, anotações no diário de campo, participação em reuniões, e entrevistas semi-estruturadas com tópicos guias vêm sendo utilizadas

reprodutibilidade, uma atenção mais acurada capta elementos da memória social de um grupo a qual se expressa nas próprias figuras de barro, elas próprias, uma linguagem simbólica. As ceramistas, com base na memória afetiva geram bens preciosos para si e para a comunidade: cada figura é uma memória. Uma fala de identidade de gênero.

Conversando com as ceramistas e acompanhando seu trabalho, percebemos que o processo de composição da coleção “Mulheres do Poti” foi semelhante a uma gestação. Elas dizem que, para além das orientações da arquiteta Indira Matos que conduziu os trabalhos, elas geraram um contexto de discussões, debates e controvérsias, até que a coleção assumisse a “cara das mulheres do Poti de carne e osso”. Na proposta estética inicial, as bonecas não teriam cabeça. As ceramistas reagiram a esta proposição e, como narra Vó Preta, “pensei no rosto da minha mãe” para compor a mulher religiosa.

Na pesquisa de campo, constatamos que desde muito cedo o barro faz-se presente na trajetória de boa parte das ceramistas do Poti Velho. Ex-oleiras, algumas artesãs vivenciaram o trabalho em olarias da zona norte da cidade, descrito pelas mesmas como extremamente pesado e desgastante. Todavia, a exploração dos barreiros para a retirada da argila é um trabalho eminentemente masculino. Nenhuma delas contou que, sozinhas, tenham empreendido a extração do barro. As cooperadas compram o barro de Raimundinha, presidente da Cooperart, que, por sua vez, obtém-no através dos oleiros da região.

Antes de ser utilizado para a fabricação das peças, o barro precisa ser tratado: pedras, seixos, e raízes, por exemplo, podem provocar a quebra da cerâmica quando levada ao fogo. Cada artesã compra seu barro. Este é guardado em casa, coberto por algum plástico para conservá-lo sempre úmido, e protegido da luz solar e do vento em excesso. A casa, além da cooperativa, é lugar onde costumam produzir suas peças. Para tanto, reservam “um cantinho” ao fazer cerâmico, com uma pequena mesa geralmente repleta de instrumentos. Assim, na relação visceral da experiência oleira com o barro do Poti Velho e os ditames da ideologia do empreendedorismo²⁸, chama também atenção o fato de boa parte das ceramistas preferirem trabalhar em casa, em seu “canto”, à sua moda, muitas vezes, com auxílio de filhas, netas, formando assim, novas gerações na arte cerâmica.

²⁸ Sobre empreendedorismo no artesanato cerâmico do Poti Velho, ver Seraine (2009)

Para pintarem as peças, as artesãs utilizam-se de uma tinta natural, o “engobe”, material feito por elas mesmas colocando o barro de molho em água para depois coá-lo. Este processo de coagem do barro é feito repetidas vezes até que se atinja o “ponto certo”, no fazer das artesãs. A coloração do engobe varia de acordo com a coloração da argila que lhe dá origem. Assim, encontram-se engobes das mais diversas cores: branco, cinza, vermelho, etc.

Na cooperativa, as artesãs participam de reuniões periódicas que dizem respeito, por exemplo, à vida administrativa e burocrática da Cooperart-Poty. É lá, também, onde levam suas peças para serem queimadas: a maioria delas, se não todas, não possuem fornos em casa. As peças passam cerca de trinta e seis horas no forno, às vezes, até dois dias inteiros. O forno da cooperativa fica no galpão da loja de Raimundinha e homens, geralmente jovens, encarregam-se do trabalho de enfornar e desenfornar as peças. São também homens que produzem, no torno, o bojo em argila das “mulheres do Poti”. Como contou uma artesã, fazer o bojo manualmente requer mais tempo das ceramistas. Mas exceto o bojo, produzido em formas, todos os outros adereços e acabamentos das bonecas da coleção “Mulheres do Poti” são feitos pelas próprias cooperadas, à mão. O fazer oleiro destas mulheres artesãs é descrito por elas como prazeroso e como motivo de orgulho para aquelas que o praticam.

Na cooperativa, as peças são expostas à venda. Quando discorrem sobre a obtenção de recursos financeiros através da arte cerâmica, as artesãs são unânimes em responder que, agora, “a situação melhorou”. Com a venda do artesanato já podem, segundo contam, contribuir com os maridos nas despesas do lar, comprar objetos de consumo para os filhos e para si.

Considerações finais

No processo de fazer cerâmica, da pigmentação do barro ao forno, do brilho dado a cada peça à pintura e apliques decorativos, apresenta-se a concepção de natureza de ceramistas e a própria natureza (raízes, seixos rolados, sementes, água, cabaças, fragmentos de galhos de vegetação local) temperada por elementos da vida cotidiana, hábitos, sentimentos, amores, saudade, modos de vida, trabalho, corpo, sexualidade. Se a peça ganha estatuto de “arte”, de objeto de estudo, provoca questões como: onde estavam os grupos de retirantes antes de Vitalino? (BRANQUINHO, MARIA e SANTOS,

2007). Plagiando as autoras referidas, perguntamos: onde estavam as “mulheres do Poti”, reais e imaginárias, antes de as ceramistas alçarem a esfera pública, através da rede sociotécnica referida?

Possíveis respostas a questões como esta apontam para o tema das identidades locais e regionais no âmbito de um processo de (re)organização do saber-fazer das ceramistas. Trata-se de um processo tanto de (re)elaboração do saber-fazer de homens, mulheres e crianças, transmitidos na dinâmica cotidiana da produção, quanto no interior da rede sociotécnica na aquisição das disposições que transformam seres comuns em possíveis artistas, artesãs, e como analisado por Seraine (2009), em “empreendedoras”.

Se como lembram Branquinho, Maria, e Santos (2008), torna-se pertinente questionar sobre o diálogo entre conceitos – próprios ao campo de conhecimento que estuda a cerâmica – e valores, acrescentaríamos: e sobre memória coletiva (HALBWACHS, 1990), dimensão de gênero, identidades, modos de vida, *savoir-faire*, experiência de gênero (MORAES, 2003).

Referências

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural. O iluminismo como mistificação da massa. In: LIMA, L. C (org.) **Teoria da cultura de massa.** Rio de Janeiro; Paz e Terra, 1990.

ALMEIDA, L. S. As ceramistas indígenas do São Francisco. **Estudos Avançados** 17 (49), 2003, pp. 255-270

BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1996.

BOURDIEU, O. **O senso prático.** Petrópolis: Vozes, 2009.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico.** Lisboa: DIFEL/Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, pp. 255-270.

BRANQUINHO, F. T. Arte rupestre, política e ecologia na rede sociotécnica do semi-árido. In: **ANAIS...** VII Reunião de Antropologia do Mercosul: Desafios Antropológicos, Porto Alegre, UFRGS, 2007, v. 1. p. 1-21.

BRANQUINHO, F. T.; MARIA, G. S.; SANTOS, J. S. **Biodiversidade e diversidade cultural:** empreendedorismo, ambiente e arte entre mulheres ceramistas fluminenses. 17 p. Disponível em: <http://www.necso.ufrj.br/esocite2008/resumos/36165.htm>. Consultado em 05 de maio de 2011.

CANCLINI, N. G. **Consumidores e cidadãos** – conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas e estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: USP, 2008.

CANCLINI, N. G. Definiciones en transición. In: **Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas**. MATO, D. (org.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. pp. 69-81. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/GarciaCanclini.rtf>. Acesso em janeiro de 2010.

CANCLINI, N. G. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARDOSO, C. M. S; DOURADO, J. M. S. Perfil dos trabalhadores em olarias do Mafrense. **Cadernos de Teresina**, Teresina, ano 8, n. 16, p. 70-75, abr. 2003.

CEPRO. **Piauí**: Caracterização do quadro natural, obra complementar ao Atlas do Estado do Piauí. Teresina: Fundação Cepro: 1996.

CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CONNERTON, P. **Como as Sociedades Recordam**. Oeiras: Celta Editora, 1999.

CORDARO, R. A importância do conhecimento da cerâmica popular brasileira na formação profissional. **51^o Congresso de Brasileiro de Cerâmica**, 3 a 6 de junho de 2007, 7 p. Disponível em: http://www.ecoeco.org.br/conteudo/publicacoes/encontros/vi_en/artigos/mesa3/a_extracaoargila_bairro.pdf. Consultado em 10 de maio de 2011.

CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Lisboa: Fim de Século, 2000.

CUNEGATTO, T.; ROCHA, A. L. C.; ECKERT, C. As técnicas corporais e o fazer antropológico: questões de gênero no trabalho de campo. **Revista Iluminuras** - Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais - NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH e ILEA/UFGRS, vol. 6, n. 14, 2005, 11 p.

DEHEIZELN, L. **Economia criativa**: uma tentativa de definição. Cultura e mercado. São Paulo: Instituto Pensarte, 2006. Disponível em: <http://www.culturaemercado.com.br/conversacao/pontos-de-vista/economia-criativa-uma-timida-tentativa-de-definicao-parte-2/>

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1970

FRIEDMAN, J. Ser no mundo: globalização e localização. In: FEATHERSTONE, M. **Cultura global**. Nacionalismo, globalização e modernidade. Petrópolis: Vozes, 1994, pp. 329-343

GEERTZ, C. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, Vozes, 1997,

GEERTZ, C. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989, pp. 13- 41

GODELIER, M. **Racionalidade e irracionalidade na economia**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, [196-].

- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990
- JUNG, C.G. e WILLELM, R. **El secreto de la flor de oro**. Buenos Aires: Paidós, 1977.
- LÉVY-STRAUSS, C. **A oleira ciumenta**. São Paulo: Brasiliense, 1986
- LÉVY-STRAUSS, C. **Pensamento Selvagem**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1970.
- LIMA, A. A. M. ; AZEVEDO, I. M. **O artesanato nordestino: características e problemática atual**. Fortaleza: BNB/ETENE, 1987.
- LIMA, R. G. 2003. **Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda?** 9 p. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato_e_Arte_Pop/CNFCP_Artesanato_Arte_Popular_Gomes_Lima.pdf Acesso em: 22 mai 2009
- LIMA, T. Cerâmica indígena brasileira. In: **Suma Etnológica Brasileira**, v.2, 1987
- MAUSS, M. As Técnicas Corporais. In: **Sociologia e Antropologia**, vol. 2. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.
- MEDRADO, P. M. A situação de saúde das mulheres que trabalham nas olarias do bairro Poti Velho. Disponível em: <http://www.189.75.118.67/CBCENF/sistemainscricoes/arquivosTrabalhos/I16039.E8.T4046.D4AP.pdf> . consultado em 08 de maio de 201.
- MIDLIN, B. **Moqueca de maridos**, Mitos eróticos. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.
- MASCARENHA, D. Esculpindo imagens, sentidos e (re) sentidos (Santeiros do Piauí e o processo de registro patrimonial da Arte Santeira). **Dissertação** (Mestrado em Políticas Públicas). Universidade federal do Piauí. Teresina: UFPI, 2010
- MORAES, M. D. C. Falas da experiência feminina: memória, narrativa e trajetória de mulheres camponesas nos cerrados piauiense. **Raízes**-Revista de Ciências Sociais e Econômicas, vol. 22, n. 1, jan./jun./2003. Campina Grande: UFCG, pp. 30-45.
- MORAES, M. D. C.; PEREIRA, L C. Poti Velho: espaços, tempos, e itinerários de uma comunidade pesqueira e oleira em Teresina-PI. Trabalho apresentado no **Encontro Estadual de História**, de 02 a 04 de maio de 2012, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 14 p.
- OLÍMPIO, J. A.. A Indústria cerâmica na Região Polarizada por Teresina -PIAUI. Teresina, **Carta CEPRO** 19(2), 2000, pp:85-96.
- OLIVEIRA, R. C. Identidade étnica e a moral do reconhecimento. **Caminhos da identidade**. Ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo. São Paulo/Brasília: UNESP/Paralelo 15, 2006, pp. 19-58
- ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985
- PENNA, L. **Junguiana**, v.23 Sociedade Brasileira de Psicologia, pp. 78-86, 2005

PORTELA, M. O.; GOMES, M. J. A. **A extração de argila no bairro Olarias** (em Teresina – PI) e suas implicações socioeconômica e ambiental, 25 p VI Encontro Nacional da ECOECO, Brasília-DF, 2005 Disponível em: <http://www.ecoeco.org.br/2/publicacoes/encontros/110-vi-encontro-nacional-da-ecoeco-brasilia-df-2005>. Acesso em 02 de abril/2007.

REIS, A. C. F. **Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura**. Bauru, SP; Manole, 2007.

REIS, A. C. F. **Economia da cultura e desenvolvimento: estratégias nacionais e panorama global**, 2009, 7 p. Disponível em: <http://www.gestaocultural.org.br/pdf/Ana-Carla-Fonseca-Eco-Cult.pdf> . Acesso em 03 de janeiro de 2011

RORIZ, P.C.O. **O trabalho do artesão e suas interfaces culturais e econômicas**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social do Trabalho e das Organizações). Universidade de Brasília. Brasília: UnB, 2010.

SAFIOTI, H. Rearticulando gênero e classe social. In: COSTA, A. O., BRUSCHINI, C. (org.) **Uma questão de gênero**, Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992, 183-215.

SANTOS, Q. S. A riqueza imaterial e o processo produtivo das ceramistas de coqueiros - Maragogipe /Bahia. Quarto seminário estudantil de pesquisas / CAHL. **ANAIS...** Reconcavos. Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras/UFRB. 18 e 19 de agosto de 2010, 7 p, Cachoeira / Bahia Disponível em: www.ufrb.edu.br/reconcavos/index.php/downloads/.../58-anais.../download

SEBRAE. Produtos em cerâmica para decoração e utilitários. **Estudos de mercado SEBRAE /ESPM**. Relatório Completo Set./ 2 0 08, 134 p. Disponível em: [http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/BDS.nsf/39E94CC638E47777832574DC00466424/\\$File/NT00039076.pdf](http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/BDS.nsf/39E94CC638E47777832574DC00466424/$File/NT00039076.pdf)

SERAINÉ, A. B. M. Ressignificação produtiva do setor artesanal na década de 1990: o encontro entre artesanato e empreendedorismo. **Tese** (Doutorado em Ciências Sociais) Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

SERPA, M. **Pólo Cerâmico do Poti Velho modifica a cultura de produção do Barro**. 2007. Disponível em: <http://www.webjor.jor.br/pagina.asp?secao=Cultura&id=72>. Acesso em abril de 2011.

SUAREZ, M., et al. Seminário – Saber e reprodução camponesa. In: **Anuário Antropológico/81**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: 1983, pp. 147-209.

THOMPSON, E. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, 231 p.

VALLADARES, C. P. Introdução. In: Fundação Nacional da Arte. **Artesanato brasileiro**, Rio de Janeiro: Funarte, 1979

WILBERT, J. **Folk literature of Gê Indian**. Vol 1. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publication, 1978

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.