



Fundação
Joaquim
Nabuco



Ministério da Educação
GOVERNO FEDERAL

MINISTÉRIO
DA CULTURA



Universidade Federal Rural de Pernambuco

Fundação Joaquim Nabuco

Ministério da Cultura

Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste

MARIA DIONE CARVALHO DE MORAES

**ARTESANATO CERÂMICO NO BAIRRO POTI VELHO EM
TERESINA-PIAUI**

(Rede sociotécnica, agenda pública, empreendedorismo e
economia criativa)

Recife/PE – 2013



Fundação
Joaquim
Nabuco



Ministério da Educação
GOVERNO FEDERAL

MINISTÉRIO
DA CULTURA



Universidade Federal Rural de Pernambuco

Fundação Joaquim Nabuco

Ministério da Cultura

Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste

MARIA DIONE CARVALHO DE MORAES

Orientador: PROF. DR. PAULO CESAR MIGUEZ OLIVEIRA

ARTESANATO CERÂMICO NO BAIRRO POTI VELHO EM TERESINA-PIAUI

(Rede sociotécnica, agenda pública, empreendedorismo e economia criativa)

Trabalho apresentado ao Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste promovido pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, Fundação Joaquim Nabuco e Ministério da Cultura como requisito parcial para obtenção do certificado de Especialista.

Aluna: MARIA DIONE CARVALHO DE MORAES

Orientador: PROF. DR. PAULO CESAR MIGUEZ DE OLIVEIRA



Fundação
Joaquim
Nabuco



Ministério da Educação
GOVERNO FEDERAL

MINISTÉRIO
DA CULTURA



Universidade Federal Rural de Pernambuco

Fundação Joaquim Nabuco

Ministério da Cultura

Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste

Recife/PE – 2013

ARTESANATO CERÂMICO NO BAIRRO POTI VELHO EM TERESINA-PIAUI

(Rede sociotécnica, agenda pública, empreendedorismo e economia criativa)

MARIA DIONE CARVALHO DE MORAES

NOTA

PROF. DR. PAULO CESAR MIGUEZ DE OLIVEIRA

Dedicatórias

A meu filho, Pedro Henrique, de quem roubei horas de presença para realizar o curso e este trabalho.

In memoriam...

...do meu querido irmão Pita que, em sua extrema gentileza, aguardou que eu concluísse o módulo do curso, em Salvador, para poder despedir-me dele, em Montes Claros-MG, na madrugada de 28/10/2012;

... do colega de curso Gladson Jucá que partiu tão inesperadamente, em janeiro de 2013, deixando uma lacuna no grupo da Gestão da Cultura no Nordeste, e na vida de quem conviveu com ele.

RESUMO

Este trabalho volta-se ao tema das relações entre cultura e economia, com o foco nos ideários de empreendedorismo e economia criativa, na agenda pública para artesanato. O estudo de caso focalizou o artesanato cerâmico do Poti Velho, em Teresina, Piauí, em especial, o praticado por artesãs. Como se sabe, este artesanato é uma expressão cultural que, no Brasil, em especial, no Nordeste, encontra-se presente em regiões propícias à extração de sua matéria prima – a argila. Imagens comuns, em feiras e mercados do Nordeste, são os diversos produtos deste ofício: potes, panelas, filtros, boneco/as representando tipos regionais como cangaceiros, retirantes, vendedores, músicos, rendeiras, dentre outros. Na atual conjuntura, na qual processos, de larga escala, citados, em diálogo com autores e idéias, desdobram-se em conseqüências, muitas delas, definitivas para a vida sociocultural, promovendo importantes inflexões. O caso estudado é revelador de como ideologias/utopias da sociedade contemporânea, como empreendedorismo e economia criativa, ganham corpo na agenda pública, incidindo sobre a vida de populações locais, imprimindo-lhes configurações nas quais, em muitos momentos, o mercado aparece como senhor das vidas e obras. Tomado pela perspectiva teórico-metodológica de rede sociotécnica, o objeto de estudo possibilita a apreensão dos fluxos de atores humanos e não-humanos, instituições, mercados, que dão vida a esta rede, em seus consensos e dissensos, abrindo para novas questionamentos sobre a relação entre cultura e economia

Palavras-Chave: Artesanato cerâmico – Agenda Pública – Empreendedorismo – economia Criativa

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1- Localização do Bairro Poti Velho na cidade de Teresina-PI.
- Fi. 2- O bairro Poti Velho na confluência dos Rios Poti e Parnaíba, onde se localiza o Parque Ambiental Encontro dos Rios
- Fig.3- Imagem fotográfica da procissão de São Pedro, com destaque para a imagem
- Fig. 4- Imagem fotográfica da procissão de São Pedro, com destaque para a multidão que acompanha
- Fig. 5 -Imagem fotográfica de oleiro no trabalho de extração do barro. Poti Velho
- Fig. 6 - Imagem fotográfica de oleiros arrumando tijolos. Poti Velho.
- Fig. 7- Imagem fotográfica de peças de artesanato cerâmico no Poti Velho, até anos 2000
- Fig. 8- Imagem fotográfica de peças de artesanato cerâmico no Poti Velho, pós anos 2000
- Fig. 9 - Área do Parque Ambiental Encontro dos Rios
- Fig. 10 - Vista da entrada do Parque Ambiental Encontro dos Rios.
- Fig. 11 - Empreendedorismo: uma tipologia
- Fig. 12 - Imagens fotográficas das bonecas da Coleção “Mulheres do Poti”, com uma base de apoio em tijolo
- Fig 13 - Imagens fotográficas das bonecas da Coleção “Mulheres do Poti”, sem a base em tijolo
- Fig. 14 – Imagem fotográfica da coleção Mulheres do Poti no formato de ímãs para adorno de portas de refrigeradores
- Fig 15- Representação gráfica da rede sociotécnica do artesanato cerâmico do Poti Velho.

LISTA DE SIGLAS

ABCAR- Associação Brasileira de Crédito e Assistência Rural
APLs- Arranjos Produtivos Locais
ARCEPOTI- Associação de Artesãos do Poti Velho
ArteSol- Programa Artesanato Solidário
BEP- Banco do Estado do Piauí
BNDES- Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
CAC- Comissão de Assistência Comunitária
CBPE- Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais
CDFB- Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro
CEN- Conselho de Economia Nacional
CFCP- Coordenação de Folclore e Cultura Popular
CNC- Conselho nacional de Cultura
CNER- Campanha Nacional de Educação Rural
CNF - Comissão Nacional de Folclore.
CNFCP- Centro Nacional do Folclore e das Culturas Populares
CNI- Confederação Nacional da Indústria
CNPq- Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
COART- Comissão Consultiva Estadual do Artesanato
CONSEA- Conselho Nacional de Segurança Alimentar
COOPERART- POTY- Cooperativa de Artesanato do Poty Velho
Dine- Diretoria de Inovação e Empreendedorismo
EEAPI- Encontro Estadual de Artesanato no Piauí
EPAB - Exposição Permanente do Artesanato Brasileiro
FHC- Fernando Henrique Cardoso
FIPEME- Financiamento para Pequena e Média Empresa
FMC- Fundação Municipal de Cultura
Funarte - Fundação Nacional de Artes
Funarte- Fundação Nacional de Artes

I ENA- 1º Primeiro Encontro Nacional de Artesanato
IBECC - Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura
IBECC- Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura
IBGE- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICMS- Isenção do Imposto Sobre Circulação de Mercadorias
IES- Instituições de Ensino Superior
II CNC- II Conferência Nacional de Cultura
INART- Incubadora do Artesanato Teresinense
INEP - Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos
INF- Instituto Nacional do Folclore
IPHAN- Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAL- Mensagem à Assembléia Legislativa
MAS- Ministério da Ação Social
MBES- Ministério do Bem-Estar Social
MEC- Ministério de Educação e Cultura
MES- Ministério da Educação e Saúde
MICT- Ministério da Indústria, do Comércio e do Turismo
MinC- Ministério da Cultura
O SOL- Obra Social Leste Um
OBEC- Observatório Brasileiro de Economia Criativa
PAAB- Projeto de Assistência ao Artesanato Brasileiro
PAB - Programa do Artesanato Brasileiro
PAER- Parque Ambiental Encontro dos Rios
PC- Polo Cerâmico
PCA- Programa de Crédito Assistido
PCS - Programa Comunidade Solidária
PETI- Programa de Apoio ao Trabalho Informal
PIEMTUR- Empresa de Turismo do Piauí
Plano Nacional de Cultura –PNC
PLN- Projeto Lagoas do Norte
PMT- Prefeitura Municipal de Teresina
PNC- Plano Nacional de Cultura
PNDA- Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato
PRODART- Programa de Desenvolvimento do Artesanato Piauiense
RBEP- Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos

SAP- Sala do Artista Popular

SEBRAE- Serviço de Apoio à Pequena Empresa

SENAI- Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial

Serse- Serviço Social do Estado

SICT- Secretaria Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia

SNPS- Secretaria Nacional de Promoção Social

SOFTEX- *Softwear* para Exportação

SPH- Secretaria de Promoção Humana

SPHAN- Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Sudene- Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste

UFPE- Universidade Federal de Pernambuco

UFPI- Universidade Federal do Piauí

UNESCO- Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Linhas de Atuação e ações previstas no Programa Lagoas do Norte.

Quadro 2- Bases do pensamento empreendedor ao longo da história.

Quadro 3- Distinções entre artesanato, arte popular e trabalhos manuais, pelo Sebrae

Quadro 4- Coleções produzidas pelas ceramistas da Cooperart- Poty

Quadro 5- Extração da argila

Quadro 6- Processamento/preparação da argila

Quadro 7- Fabrico das peças (coleção “Mulheres do Poti”)

Quadro 8- Queima das peças

Quadro 9- Venda das peças

Quadro 10- Esboço da sequência de operações realizadas pelas ceramistas do Poti Velho.

LISTA DE BOXES

Box 1- Amostragem da evolução das definições de empreendedorismo

Box 2- Estratégias setoriais – II CNC: artesanato

Box 3- Coleção “Mulheres do Poty”: Etapas e atores envolvidos na produção

SUMÁRIO

Introdução	12
Método de investigação.....	20
Capítulo I- Poti Velho- lugar de cultura: sentidos e re- sentidos	24
1.1- Poti Velho: lugar de cultura e cultura do lugar.....	25
1.2- Etnosociografia de um espaço polissêmico.....	30
1.2.1-Poti Velho como núcleo fundacional e como alteridade à urbe moderna: imaginário rasurado.....	30
1.2.2- Poti Velho como espaço de “revitalização urbana”, a partir Da segunda metade do século XX.....	39
Capítulo II- Artesanato, empreendedorismo, economia criativa e Agenda Pública	46
2.1- Empreendedorismo e economia criativa - alinhando conceitos: convergências teórico-doutrinárias?.....	46
2.1.1- Sobre empreendedorismo.....	46
2.1.2- Sobre economia criativa.....	54
2.2- Artesanato na agenda pública: assistencialismo, empreendedorismo e economia criativa	58
2.2.1- Brasil.....	58
2-2-2- no Piauí.....	73
Capítulo 3- Artesanato cerâmico e rede sociotécnica no Poti Velho	88
3.1- Artesanato e rede sociotécnica: conceitos.....	88
3.2- A rede sociotécnica do artesanato cerâmico do Poti Velho.....	103
Conclusões	125
Referências	128

INTRODUÇÃO

Nossa dupla tarefa é descobrir as estruturas conceptuais que informam os atos dos sujeitos, o “dito” no discurso social, e construir u.m sistema de análise em cujos termos o que é genérico a essas estruturas, o que pertence a ela, porque são o que são, se destacam contra outros determinantes do comportamento humano. Em etnografia, o dever da teoria é fornecer um vocabulário no qual possa ser expresso o que o ato simbólico tem a dizer sobre ele mesmo – isto é, sobre o papel da cultura na vida humana (GEERTZ, 1989, p 38). (Aspas internas no original)

Vivemos uma época na qual as – cada vez mais – rápidas mudanças mundiais, inclusive, no Brasil, levam o debate atual sobre cultura a novas modulações. Põe-se, então o desafio de se (re)pensarem temas, dentre os quais, os próprios sentidos de cultura, em suas dimensões socioantropológicas e políticas, assim como o que Yúdice (2006) define como usos da cultura, sobretudo, nas relações entre cultura e desenvolvimento, entre cultura e economia (MIGUEZ, 2010, 2011; MINISTÉRIO DA CULTURA, 2011; BOTELHO, 2011).

Nesta direção, este trabalho volta-se ao tema das relações entre cultura e economia, com o foco nos ideários de empreendedorismo e economia da cultura tomando como base para inferências empíricas o artesanato cerâmico do Poti Velho, em Teresina, Piauí, em especial, o trabalho de artesãs, uma vez que, no caso estudado, a emergência do protagonismo de mulheres neste ofício, a partir de meados do ano 2000, vincula-se estreitamente a investimentos da aliança público-privada, sobretudo através do Serviço de Apoio a Pequenas Empresas-Sebrae.

Como se sabe, o artesanato cerâmico é uma expressão cultural que, no Brasil, em especial, no Nordeste, encontra-se presente em regiões propícias à extração de sua matéria prima - o barro. Imagens comuns, em feiras e mercados do Nordeste, são os diversos produtos deste ofício: potes, panelas, filtros, boneco/as representando tipos regionais como cangaceiros, retirantes, vendedores, músicos, rendeiras, dentre outros.

Este estudo de caso dá-se em uma conjuntura mundial na qual processos de larga escala, desdobram-se em consequências definitivas para a vida sociocultural: 1/ avanços científicos, sobretudo na genética e na ecologia reforçando críticas políticas à perspectiva predominantemente produtivista de progresso; 2/ ampliação na consciência da necessidade de preservação da biosfera, incluindo-se a própria vida e sociedades humanas, no planeta; 3/ conquistas tecnológicas no campo da comunicação humana, ou seja, a emergência do que Castells e Cardoso (2005) denomina “sociedades em redes”, quer no plano interno das sociedades nacionais, quer nas suas interfaces no processo de mundialização¹; 4/ ampliação e aprofundamento das democracias como valor e como governança, com as conseqüentes expressões de demandas pelo direito à cidadania e à diversidade cultural e social, apontando para o que Oliveira (2006, p. 19) concebe como “moral do reconhecimento”; 5/ desdobramentos da tensão dialética entre o universal e o particular, com a própria diversidade cultural tomada como um valor, seja no campo da reflexão teórica, seja no das lutas políticas pelo direito à diferença²; 6/ a emergência de um necessário vínculo entre economia e cultura:

[...] desde o começo dos anos 1970 o mundo conheceu uma série de convulsões econômicas ilustrada pelo desemprego em massa jamais resolvido, ondas de recessão, repetidas crises financeiras, instabilidades monetárias crônicas. São raros os países que conseguiram ser poupados desses acessos de fraqueza e no próprio continente latino-americano é extensa a lista dos países que, do México à Argentina, passando pelo Brasil, viram seus processos de desenvolvimento freados e até brutalmente interrompidos durante esse período. Por outro lado, depois de permanecer fora dos cálculos, eis que a economia do setor cultural não só está posta

¹ Sobre globalização e cultura ver Appadurai (1994) e Friedman (1994).

² Sobre a tensão entre o particular e o universal, nos campos teórico e político da cultura, ver Garcia (1993). Sobre as ciladas da diferença, ver Pierucci (1993).

no centro dos debates nacionais por todas as partes do mundo, mas é também objeto de ríspidas negociações internacionais como tão bem ilustram tanto os embates na Organização Mundial de Comércio (OMC), como as lutas pelo reconhecimento da Diversidade Cultural cujo teatro foi e continuará sendo a Unesco. A dimensão econômica do setor cultural se sobressaiu cada vez mais e fortaleceram-se os debates apaixonados (e apaixonantes) que a tomam por objeto. Nesse contexto, o slogan segundo o qual “os bens culturais não são mercadorias como as outras” surge como uma posição de princípio bastante defensiva e fraca, muito distante de uma argumentação econômica sólida e convincente Mundial de Comércio (OMC), como as lutas pelo reconhecimento da Diversidade Cultural cujo teatro foi e continuará sendo a Unesco. (TOLILA, 2007, p. 18).

Neste contexto, com base em socioantropologia da arte e técnica cerâmicas, penso que a construção do conhecimento não responde apenas ao fato social, em sua objetividade socioeconômica de forma unidirecional, mas também à dimensão simbólica, a qual, por seu turno, não se encontra desvinculada da materialidade da vida sociocultural e econômica. Ambas interrelacionam-se e influenciam-se, reciprocamente, como a circulação e a própria construção do conhecimento da vida social que se realizam em diversos espaços e dimensões.

Sem dúvida, o debate contemporâneo sobre cultura e economia é pautado pelo imperativo de mudanças nos modelos de desenvolvimento vigentes. A mirada de estudos, pesquisas, e debates, desencadeados nos anos 1990, interpelados pelo fenômeno que ficou conhecido, genericamente, como globalização ou mundialização repôs, na arena política e teórica, conceitos como, global/local, nacionalismos e novas territorializações e territorialidades, cultura global, memórias, identidades, (des)territorialização, (re)territorialização, atores e processos.

A crise instaurada pelos limites do modelo dominante de desenvolvimento requer novas interpretações da vida social. Nesse contexto de mudanças, ganha corpo a reflexão sobre as relações entre cultura e economia, em grande medida, nos marcos do universo ideacional conhecido como desenvolvimento sustentável³

³ Sobre a temática, ver Ribeiro (1992); Viola (2001); Redcliff (2002); Camargo, Capobianco; Oliveira (2002), dentre outros.

dentre cujas dimensões postuladas, teórica e politicamente, encontra-se a da diversidade cultural.

Concordo com Mirim (2000), com base em Mikhail Bakhtin, que enunciações, mesmo imobilizadas na escrita, são construídas como respostas a algo. Produzidas para serem compreendidas, elas se orientam para leituras no contexto, historicamente situado, na escrita científica ou literária, ou por outras linguagens: cinema, música, teatro, etc. Como lembra Wolf (2003) definições não devem ser tomadas como verdades eternas, mas como ferramentas do pensamento. Na ciência, por exemplo, campo agnóstico e controverso, um artigo científico pode provocar transformações em tipos de enunciados – caso do conceito de cultura, tão largamente tratado na filosofia e nas ciências sociais, em especial, na antropologia e na sociologia, em perspectivas nem sempre convergentes. Isto aponta para as várias posições constitutivas dos campos (BOURDIEU, 1987, 1989) que definem possibilidades de um argumento produzir determinados efeitos. E isto não pode ser desconsiderado na construção de um objeto de pesquisa.

Nesta direção, a submissão de determinadas temáticas a uma hermenêutica textual (HABERMAS, 2009) implica lembrar que a produção discursiva da ciência circula através de um complexo sistema de comunicação formal regido por estratégias de validação consagradas pela tradição ou pelas hierarquias, em posições muitas vezes concorrentes. A validação institui construtos e filiações epistemológicas e teóricas apontando para a idéia de paradigma (KUHN, 2006, MORIN, 2001). Sem esquecer que formas retóricas de enunciação do texto científico (COLOMBO, 2005) constituem, em si mesmas, não apenas estilos mas compromissos teórico-epistemológicos. De fato, em linguagens sociais particulares (como as ciências) com regras próprias de construção e de apresentação (MIRIM, 2000), as palavras interpelam à compreensão dos seus sentidos, significados, e transformações sutis nos termos e expressões construídos socialmente⁴.

⁴ Hermeneuticamente, isto se relaciona a uma capacidade na arte de compreender de modo que compreensão de sentidos dirija-se não só para os conteúdos semânticos dos discursos mas, também, para os significados fixados por escrito ou, ainda, para os conteúdos em sistemas de símbolos não-linguísticos (SPINK, 2000).

Assim, impõe-se pensar sobre construtos de alta circulação nas esferas sociais, econômicas, políticas, culturais, na contemporaneidade, como a própria noção de desenvolvimento. Esta, para além de uma multiplicidade de fenômenos econômicos e políticos, expressa-se, também, no campo das idéias e da circulação de informações, em contextos e trajetórias definidas histórica, técnica ou culturalmente (RIBEIRO,1992). Nas novas relações estabelecidas entre as dimensões sociais, políticas, econômicas e culturais, na contemporaneidade, a cultura, incluindo-se, aí, tanto formação e conhecimento técnico-científico e artístico, quanto expressões do cotidiano, de modos de vida, de formas diversas de simbolização, passa a ser vista como pilar de um novo modelo de desenvolvimento.

Cultura, então, torna-se uma nova moeda em circulação, ganhando considerável visibilidade no universo de significados, ideologias e utopias associados a desenvolvimento. E como observa Ribeiro (1992), não raro, informações são utilizadas acriticamente por atores sociais participantes de um determinado campo de disputas. Aí, sempre há posições que se pretendem hegemônicas, via de regra ancoradas e instituídas por discursividades (FOUCAULT, 1996) legitimadoras; por narrativas mestras (MORAES, 2000).

Facetas fundamentais à compreensão do cruzamento e emaranhado de posições, vozes e vertentes no debate atual, encontram-se, muitas vezes, ocultas em ideologias/utopias que se expressam, contemporaneamente, na teia de discursos, projetos, e práticas que se voltam para situar os bens culturais como um novo alicerce para transformações socioeconômicas. Dentre estas, os universos ideacionais do empreendedorismo e da economia criativa, com suas lógicas e dialógicas.

Em anos recentes, a cultura passa a ocupar uma arena de disputas de interesses relacionados ao que se convencionou denominar economia da cultura, no cenário internacional. O Brasil busca inserir-se neste quadro, investindo na construção, tanto teórica quanto operacional, de balizamentos para políticas públicas, através do Ministério da Cultura, no campo de ação da chamada economia criativa, sobretudo, no que tange à área cultural e conexas.

Buscando situar-se no contexto de formulações teóricas e práticas relativas ao tema, este estudo volta-se para movimentos que apontam para novas relações entre cultura e economia e que podem ser apreendidos através da presença de

novas ideologias/utopias da sociedade contemporânea e de sua incidência no campo de práticas culturais. No caso, as temáticas empreendedorismo e economia criativa que, embora pareçam distanciadas e provenientes de fontes teórico-políticas divergentes, aparecem em estreita interlocução, em situações concretas, no interior de processos voltados à dinamização de atividades culturais.

Tais temáticas, situadas nos universos ideacionais que lhes dão substância doutrinária, traduzem-se em práticas discursivas com grande poder de interpelação a atores sociais e projetos de desenvolvimento, em especial, às relações entre economia e cultura, na sociedade contemporânea. É o caso do artesanato cerâmico em Teresina, Piauí.

Assim, aproximações e distanciamentos, diálogos e dissensos, entre as referidas ideias-força, são aqui abordados através do referido estudo de caso. Neste, o processo da construção social de diferentes momentos de protagonismo de gênero, mediado pela produção de bens culturais, vem sendo alavancado pela ideologia do empreendedorismo, desde os anos 2003, e mais recentemente, interpelada pelo ideário da economia criativa. Estas discursividades alinhavam contornos da rede sociotécnica na qual se insere este artesanato cerâmico.

Nesta direção, a questão norteadora da pesquisa foi assim formulada: como os discursos de empreendedorismo e economia criativa apresentam-se, difundem-se, instituem e se (re)instituem, no interior da rede sociotécnica através da qual podem ser apreendidas relações de ordens diversas na atividade cerâmica, em especial, das mulheres do Poti Velho?

Como pressuposto inicial, sujeito a revisões e reelaborações no decorrer da pesquisa – ancorada em obras e autore/as diversos e em pesquisa empírica – a conjectura de que na dialógica entre projetos de desenvolvimento e de urbanização da cidade de Teresina, em cujo âmbito instituiu-se o Pólo Cerâmico do Poti Velho, em 2006, a dimensão tida como propriamente cultural (criação/produção) do artesanato cerâmico tendeu a subordinar-se, crescentemente, a determinantes socioeconômicos para “ascender” a um *status* de “setor importante” na geração de renda e trabalho.

No processo, o valor estético da expressão deste artesanato cerâmico, e outros valores intangíveis tendem a subordinarem-se à lógica do empreendedorismo. Assim, ficam ocultos sob ações voltadas para a capacitação

de pessoas para serem artesãs, e de ações para transformá-las, assim como a artesãos e artesãs com experiência longa, em empreendedore/as. Aqui, considero com Sandra Pelegrini que

a observação atenta dos modos de fazer dos ceramistas e de algumas peças, como cogumelos e tucanos coloridos, além de outros artefatos destinados à decoração de jardins, parece sinalizar alguns perigos da difusão padronizada de conhecimentos e da interferência de órgãos profissionalizantes na criatividade dos artesãos – prejuízo irreparável que pode ser identificado na homogeneização das tipologias de alguns objetos. Por essa razão, compartilhamos da preocupação de Arantes, quando este chama a atenção para a efetiva valorização do patrimônio cultural por parte dos gestores de programas de salvaguarda e para a acuidade no acompanhamento das “formas costumeiras de transmissão dos conhecimentos”. Os artesãos e artesãs devem ser tratados como produtores culturais e, como tais, devem ser respeitados em sua individualidade. As singularidades de suas obras não devem ser preteridas pelas demandas mercadológicas. (PELEGRINI, 2008, p.159)

Coerente com o problema formulado, a pesquisa objetivou compreender, a partir de um estudo de caso, a incidências de ideologias/utopias da sociedade contemporânea, como empreendedorismo e economia criativa, em suas relações de diálogos e dissensos na atividade cerâmica no Pólo Cerâmico do Poti Velho, em Teresina-PI. Com base no universo ideacional do empreendedorismo, a projeção para incorporar a discursividade da economia criativa, sobretudo, relacionada a projetos de urbanização da região norte de Teresina – como o Programa Lagoas do Norte – cujo fundamento missionário encontra uma de suas justificativas na regulação da relação entre natureza e cultura. Esta, na defesa do que se considera patrimônio ambiental: a região das lagoas do Poti Velho de onde (ainda) se extrai argila para o artesanato cerâmico, embora sua extração para a atividade oleira. que tinha grande vigor no bairro, não mais seja possível.

Nesta perspectiva, uma economia de trocas simbólicas, como pensada por Bourdieu (1989), traz à tona, através da estrutura da rede sociotécnica (LATOUR e WOOLGAR, 1997; LATOUR, 1994; LATOUR, 2008, LAW, [s/d]; BRANQUINHO e SANTOS, 2007; BRANQUINHO, TEIXEIRA, e SIRENA, 2010; BRANQUINHO, MARIA, e SANTOS, 2008. MENDES, 2010) do artesanato cerâmico, seus consensos e dissensos (LITTLE, 2006). Na organização interna de um campo simbólico ao qual se busca imprimir uma eficácia que reside na possibilidade de ordenar o mundo natural e social através de discursos, mensagens e

representações, de empreendedorismo (SEBRAE, 2008, SERAINE, 2009) e economia criativa (YÚDICE, 2006, MIGUEZ, 2009, 2011; MINISTÉRIO DA CULTURA, 2011; BOTELHO, 2011), encontram-se alegorias que simulam/dão sustentação discursiva à estrutura real de relações sociais, instituindo percepções cuja função ideológica e política corrobora uma ordem arbitrária que submete, no sistema de dominação vigente, a criatividade aos imperativos de mercado.

Como diz Bourdieu (1989), a organização do mundo e a fixação de um consenso a seu respeito constitui função lógica necessária à cultura dominante para, numa dada formação social, cumprir sua função político-ideológica de legitimidade do regime de dominação. Encontra-se em jogo no campo simbólico um poder propriamente político embora as relações de força sejam mediatizadas por ideários, ao mesmo tempo, visíveis/irreconhecíveis em sua existência. São linguagens especiais que encobrem condições objetivas e as bases materiais do fundamento do poder sob cujos imperativos a ação social/cultural vive dilemas de submissão/insurgência, de formas variadas.

Sem defender a manutenção da degradação ambiental, dos problemas habitacionais, da precarização do trabalho, muitas vezes ocultos por trás das peças artesanalmente produzidas – o que põe em cheque a noção mesma de economia criativa – entendo que o processo em análise interpela à pesquisa, pelos sentidos, significados e ações que nele se constroem.

Do ponto de vista teórico, este estudo dialoga com temas como gestão da cultura, economia da cultura, economia criativa, arte, artesanato, rede sociotécnica, protagonismo de gênero, empreendedorismo, urbanização progressiva, gentrificação, questão ambiental, enfim, com ideologias/utopias contemporâneas, além de temas como artesanato cerâmico e rede sociotécnica. Contribui, ainda, na redução das lacunas, na literatura socioantropológica, sobre artesanato cerâmico no Piauí, sobretudo em Teresina, em especial, focalizando dimensões de gênero.

Inclui-se, ainda, no debate contemporâneo sobre arte/artesanato cerâmico como fenômeno que pode expressar muito da vida social como arte e técnica que espelha – no contexto particular de Teresina – dimensões da complexidade da organização social. Este fenômeno aponta para identidades, experiências e memórias, através de peças que, tomadas como textos culturais, narram mitos,

crenças, visões de mundo, dimensões estéticas e artísticas de grupos sociais, assim como saberes e práticas, rituais, modos de vida e trabalho, e apropria rede sociotécnica em que se insere, enfim, aspectos particulares sobre como uma dada sociedade vive, simboliza e se organiza. Além disto, sinaliza para o papel de redes na contemporaneidade, as quais, no âmbito do que se define como empreendedorismo e economia criativa, incidem na capacitação, produção, nas alternativas de distribuição, na gestão, na interface entre tradição artesanal e atualizações demandadas pelo mercado de bens simbólicos.

Como contribuição prática, considero, com Branquinho, Maria e Santos (2008) que as diferentes controvérsias que emergem no campo da arte da cerâmica ainda não são transformadas em discussões verdadeiramente públicas, na escala em que deveriam ser, para além dos círculos especializados. Tais círculos são, comumente, compostos por professore/as de arte, artistas plásticos, acadêmico/as, especialistas em arte, técnico/as responsáveis pelo patrimônio cultural, técnico/as ligados a ministérios do governo, arqueólogo/as, historiadore/as, literato/as, técnico/as que atuam no campo da economia da cultura e do empreendedorismo e, claro, o/as próprios ceramistas. Assim, este estudo buscou realizar-se através de uma abordagem interdisciplinar, polifônica, com argumentos estéticos e técnico-científicos diversos, na pretensão de vir a ser mais um instrumento à disposição do debate público sobre a situação analisada e sobre situações semelhantes.

Método de investigação

[...] tentar resistir ao subjetivismo, de um lado, e ao cabalismo, de outro, tentar manter a análise das formas simbólicas tão estreitamente ligadas quanto possível aos acontecimentos sociais e ocasiões concretas, o mundo público da vida comum, e organizá-las de tal forma que as conexões entre as formulações teóricas e as interpretações descritivas não sejam obscurecidas por apelo às [...] mágicas. (GEERTZ, 1978, p. 40).

Com base no pressuposto de que metodologia não corresponde a uma metrologia, a uma tecnologia dos fatos científicos, nesta pesquisa ela é pensada como produto e processo que compreendem: a/ uma lógica, ou seja, não é

reduzível à reflexão *a posteriori*; b/uma heurística relativa à lógica da prova (procedimentos lógicos de validação; critérios de demarcação científica) e à lógica da descoberta (vigilância epistemológica do próprio processo do objeto científico). Corroborando o pensamento de Bourdieu, Chamboredon, Psseron (2004), o objeto é construído.

Escapando a um *design* fixado por uma visão rigorista e burocrática, as escolhas metodológicas deram-se no sentido de fugir à visão linear etapista e de guiar-se por uma visão sistêmica, com voltas constantes e interpenetrações recíprocas dos pólos epistemológico, teórico, morfológico e técnico⁵, como raciocinam Bruyne *et all* (1994).

Pelo exposto, a abordagem pode ser caracterizada como uma hermenêutica textual de narrativas de diverso teor (oral, escrita, imagética, actancial), concretizando-se na perspectiva morfológica que se aproxima da típico ideal, cuja dimensão técnica elege o estudo de caso (MAY, 2004) como forma. Neste, três modalidades de investigação ganharam centralidade: a/ a pesquisa teórico-bibliográfica sobre os principais conceitos envolvidos na análise: desenvolvimento, cultura, artesanato cerâmico, gênero, identidade, rede socioetécnica, empreendedorismo, economia da cultura, economia criativa., dentre outros; b/ pesquisa documental (MAY, 2004, SPINK, 2000) na forma de uma etnografia textual, a partir de documentos de instituições como Ministério da Cultura-MinC; Serviço de Apoio a Pequenas e Médias Empresas-Sebrae; Governo do Estado do Piauí - através de seus programas voltados para o artesanato; governo municipal de Teresina - através de programas voltados para o artesanato, e de intervenção urbana como o Lagoas do Norte; c/ pesquisa de campo, em cujo interior a triangulação de técnicas diferentes possibilitou uma

⁵ O primeiro (epistemológico), correspondendo à vigilância crítica, ou seja, à explicitação das regras de transformação do objeto científico e crítica dos seus fundamentos; à garantia de objetivação, em outros termos, à produção do objeto científico; à extração do objeto científico do vivido, pensando sua especificidade, a teorização referente e a verificação sistemática; às regras de produção e explicação dos fatos, da compreensão e da validade das teorias; o segundo (teórico) guia a elaboração de hipóteses e construção de conceitos; fundamenta a formulação sistemática do objeto; estabelece regras de interpretação dos fatos, de especificações e de definições de soluções; norteia a elaboração de linguagem científica e das conceitualizações; o terceiro (morfológico), define as regras de estruturação, a ordem dos elementos em uma ou mais modalidades de quadros de análise e métodos de ordenação dos elementos, no caso, aproximando-se da construção de tipo ideal (técnico), refere o modo de investigação particular: estudos de caso. É a dimensão que corporifica as formas particulares de encontro com os fatos empíricos, através de técnicas de investigação e do controle da coleta de informações. (BRUYNE *et all*, 1994).

abordagem do objeto por ângulos diferenciados. Esta ganhou, em alguns momentos, caráter de abordagem etnográfica, de cunho predominantemente qualitativo, em diálogo, quando necessário, com o universo simbólico dos números, sempre na perspectiva do que SPINK (2000) denomina construção de sentidos.

Nesta triangulação, observação direta e participante (FOOTE-WHYTE, 1990. MICHELAT, 1987, MAY, 2004), entrevistas individuais, semi-estruturadas, com tópicos-guia (às vezes, com mais uma ou duas pessoas da família), com grupos focais (BOURDIEU, 1997; GASKELL, 2003) de ceramistas, conversas no cotidiano (MENEGON, 2000) com ceramistas e outros atores da rede sociotécnica na qual se insere o artesanato cerâmico do Poti Velho, oficinas com ceramistas, participação em debates sobre o Programa Lagoas do Norte, em evento promovido pelo Comitê Lagoas do Norte, produção de imagens fotográficas (BITENCOURT, 2003; LOIZOS, 1998) Todas estas atividades com as devidas indexações no diário de campo (BRANDÃO, 1998; OLIVEIRA, 2002)⁶

As duas oficinas foram realizadas com a direção da Cooperativa de Artesanato do Poti Velho-Cooperat/Poty, com cooperadas, e a equipe de pesquisa constituída por mim e por Lucas Coelho Pereira. Nas oficinas, focalizamos a visão das artesãs sobre seu próprio fazer, sobre atores humanos e não humanos nele envolvidos, com base no pressuposto de objetos e conceitos científicos, como híbridos de natureza e cultura, valorizando os saberes locais sobre o próprio fazer e sobre o ambiente. No processo, veio à tona a percepção de atores diversos, humanos, naturais, objetos técnicos, presentes no dia-a-dia. Assim, ganhou visibilidade a rede sociotécnica em que as próprias ceramistas encontram-se inseridas na relação entre natureza e cultura.

Com estas ferramentas, busquei alcançar densidade na descrição, coletar informações, construir dados e responder às interpelações sobre validade interna, validade externa e fidedignidade⁷.

⁶ A maior parte do tempo contei com a valiosa participação de Lucas Coelho, bolsista de iniciação científica UFPI/CNPq, sob minha orientação, desde 2011, em pesquisa “Mulheres do Poti” sobre artesanato cerâmico no Poti Velho.

⁷ Em abordagens de cunho qualitativo, entende-se por validade interna, a pertinência na relação observação/interpretação; a confrontação das categorias de análise e pressupostos a dados topológicos e temporais; por validade externa, as descrições “densas” e determinação correta de processos sociais fundamentais; por fidedignidade, a implicação a longo termo no campo; descrições densas; consideração sistemática da totalidade, pela distinção entre essencial e acessório; triangulação de dados; facilitação da reprodução e da avaliação das análises por

Os sujeitos da pesquisa foram as artesãs da Cooperart-Poty. Esta definição deve-se ao fato de o empreendedorismo não artesanato cerâmico do Poti Velho ter representação significativa dessas mulheres, as quais, em sua maioria, iniciam-se como artesãs nos marcos das atuação do Sebrae no Poti Velho. O acesso ao campo e aos sujeitos da pesquisa, para este trabalho, deu-se a partir da pesquisa “Mulheres do Poti”, que venho desenvolvendo na área, desde 2011. Focar as ceramistas não significou ignorar os trabalho masculino, pelo contrário, ele foi necessariamente considerado no interior da rede sociotécnica do artesanato potiensense.

As informações da pesquisa, seja bibliográficas, documentais, fotográficas, videográficas, entrevistas, registros em diário de campo foram processadas visando à produção de sentidos, a partir de leituras verticais e horizontais (MICHELAT, 1987, SPINK, 2000). O resultado é apresentado, textualmente nesta monografia, que consta desta introdução, 3 capítulos e conclusão.

No capítulo I, uma apresentação do espaço social no qual os sujeitos da pesquisa vivem, inscrevem saberes, fazeres, e atribuem sentidos, amalgamando-os a significados atribuídos por *outsiders*. No capítulo II, abordo conceitualmente, os temas empreendedorismo, economia criativa e políticas públicas, afinando para uma contextualização histórica da relação entre artesanato e políticas públicas no Brasil e no Piauí. No capítulo III, trato do tema da rede sociotécnica do artesanato cerâmico do Poti Velho, iniciando com uma reflexão teórica sobre a teoria ator-rede e direcionando para demonstrar a concretização desta rede no lócus da pesquisa. Após o terceiro capítulo, apresento as conclusões e as referências utilizadas no texto.

outro/as pesquisadore/as, o que não corresponde e mera replicação baseada em princípios objetivistas mas a algo que remonta ao dito por Clifford Geertz: “os antropólogos não estudam as aldeias (tribos, cidades, vizinhanças...), eles estudam *nas aldeias*” (GEERTZ, 1989, p. 32. Itálico no original).

CAPÍTULO I

POTI VELHO - LUGAR DE CULTURA: SENTIDOS E RE-SENTIDOS

[...] a arte na realidade não se aprende. Existe, certo, dentro da arte, um elemento, o material, que é necessário por em ação, mover, para que a obra de arte se faça. O som em suas múltiplas maneiras de se manifestar, a cor, a pedra, o lápis, o papel, a tela, a espátula, são o material de arte que o ensinamento facilita muito a por em ação. Mas nos processos de movimentar o material, a arte se confunde quase inteiramente com o artesanato. Pelo menos naquilo que se aprende. Afirmemos, sem discutir por enquanto, que todo artista tem de ser ao mesmo tempo artesão. Isso me parece incontestável e, na realidade, se perscrutamos a existência de qualquer grande pintor, escultor, desenhista ou músico, encontramos sempre, por detrás do artista, o artesão. (ANDRADE, 1938, p. 2).

Neste capítulo, apresento uma geografia imaginativa⁸ do Poti Velho, diacrônica e sincronicamente, na perspectiva de *insiders* e *outsiders*, que lhe conferem sentidos como território de cultura e de pertencimento/alteridade à cidade de Teresina. Com isto, reafirmo a importância de se conhecer o território, além dos atores e processos que ali se desenrolam. Para tanto, tomo o Poti Velho como invenção cultural e política que reúne as várias dimensões do pensamento social sobre este espaço-lugar, ora sob o signo do mito de origem da cidade de Teresina, ora como alteridade a esta cidade. Nesta tentativa de decifração desta entidade geográfica, cultural, política, e socioeconômica, denominada Poti Velho, textos acadêmicos, políticos, literários e narrativas orais de nativos expressam, através de estereótipos, fricções interculturais entre o bairro Poti e a cidade de Teresina.

⁸ A idéia de geografia imaginativa vem da obra de Said (2007) sobre ocidente e oriente são entidades geográficas construídas.

1.1- Poti Velho: lugar de cultura e cultura do lugar

O bairro, esse “domínio do ambiente social” (CERTEAU, 2003, p. 40) que reúne dimensões de espaços público e privado oferece possibilidades inúmeras de exploração. Considerando, nos termos de Certeau (1998), elementos de uma sociologia urbana e de uma socioetnografia da vida cotidiana, o Poti Velho é um espaço/lugar significado ao longo do tempo, através de uma geografia imaginativa que lhe confere sentidos e significados, ora pela cultura cotidiana de *insiders*, ora pela cultura letrada/institucional de *outsiders*. Neste imaginário, relatos sobre lugares cotidianos, quanto o espaço demarcado por dizentes “autorizados” apresentam, entre si, circularidade (GINZBURG, 1987) e dialogismo (BAHKTIN, 1996), o que não autoriza a ignorar as singularidades desses campos discursivos paroquiais:

[En] [...] la apología de la parroquia y de la vida parroquial [...], la ideología comunitaria se transforma en idealismo político, y un tipo ideal de vida social en utopía democrática. El estudio sociológico pone en evidencia un hecho: las instituciones no tienen nada en común con el barrio; hoy, más que nunca, lo desbordan, lo dominan. Se les pide que, en contradicción con sus funciones y sus estructuras, adopten artificialmente esta forma social: la vida de barrio. No es preciso resaltar el carácter normativo de tal actitud al valorar un «escalón», un «nivel» bastante incierto y ambiguo, transformándolo en esencia (LEFEBVRE, 1978, pp. 197-198)

Mas não é suficiente denunciar a “ideologia do bairro” (LEFEBVRE, 1978, p. 199). Antes, há que se tomar a realidade e compreendê-la, também, teoricamente, estudando, metodicamente, esta forma de organização concreta do espaço e do tempo, na cidade⁹ que, embora importante, é mais conjuntural que estrutural, porquanto as relações do centro urbano com a periferia é variável importante mas não a única. Por outro lado, o espaço social não coincide com o

⁹Embora este seja o uso generalizado, no Brasil utiliza-se a expressão “bairro rural”, como no Estado de São Paulo, por exemplo. A propósito, ver Candido (1971), Queiroz (1973), Brandão (1998).

geométrico, homogêneo, denominador quantitativo dos espaços sociais¹⁰ diferenciados, qualificados. (LÉFÈBVRE, 1975)

El barrio [...] seria la mínima diferencia en tres espacios sociales múltiples y diversificados, ordenados por las instituciones y los centros activos. Seria el punto de contacto más accesible entre el espacio geométrico y el espacio social, el punto de transición entre uno y otro; la puerta de entrada y salida entre espacios cualificados y el espacio cuantificado, el lugar donde se hace la traducción (para y por los usuarios) de os espacios sociales (económicos, políticos, culturales, etc.) en espacio común, es decir, geométrico (LÉFÈBVRE 1978, pp. 200-201).

O Poti Velho é um bairro localizado ao norte da cidade de Teresina (fig. 1) na confluência dos rios Parnaíba (margem direita) e Poti (margem esquerda)¹¹ (fig. 2), distando cerca de seis quilômetros do centro da cidade e limitando-se com os bairros Olarias¹² (a oeste), Mafrense (ao sul), Alto Alegre (ao leste) (fig. 3).

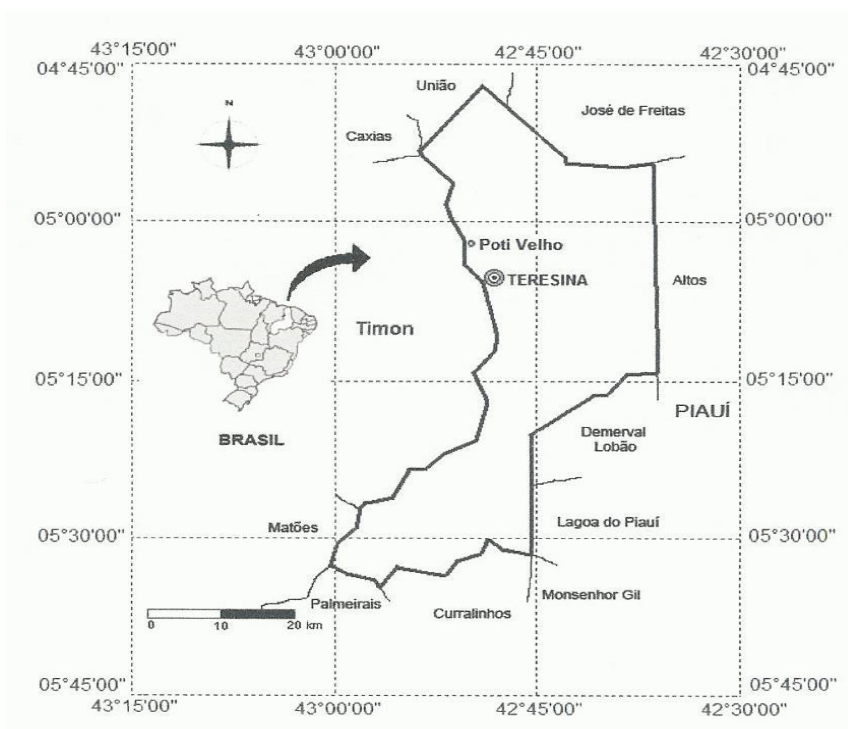


Figura1: Localização do Bairro Poti Velho na cidade de Teresina-PI. Fonte: Amorim, 2005.

¹⁰ Sobre espaço social ver Bourdieu (1987) para quem o mundo social um espaço de forças entre posições relativas ou seja, são relações construídas segundo posicionamentos mútuos entre atores sociais.

¹¹ Aí se localiza o Parque Municipal do Encontro dos Rios, uma reserva ambiental e ponto turístico.

¹² De acordo com mapa do perímetro urbano da cidade de Teresina, disponibilizado pela Secretaria Municipal de Planejamento Urbano-SEMPPLAN, em: http://semplan.teresina.pi.gov.br:85/semplan/arquivos/Mapas/mapa_administrativo.pdf, o Poti Velho é limitado pelo bairro Olarias, a oeste. Mas informações da pesquisa de campo indicam que o nome dado por moradores/as deste bairro ao lugar é Boa Esperança, nome da principal avenida que passa pelo bairro. Moradores do Poti Velho e de outros bairros da região norte referem Olarias como Boa Esperança.

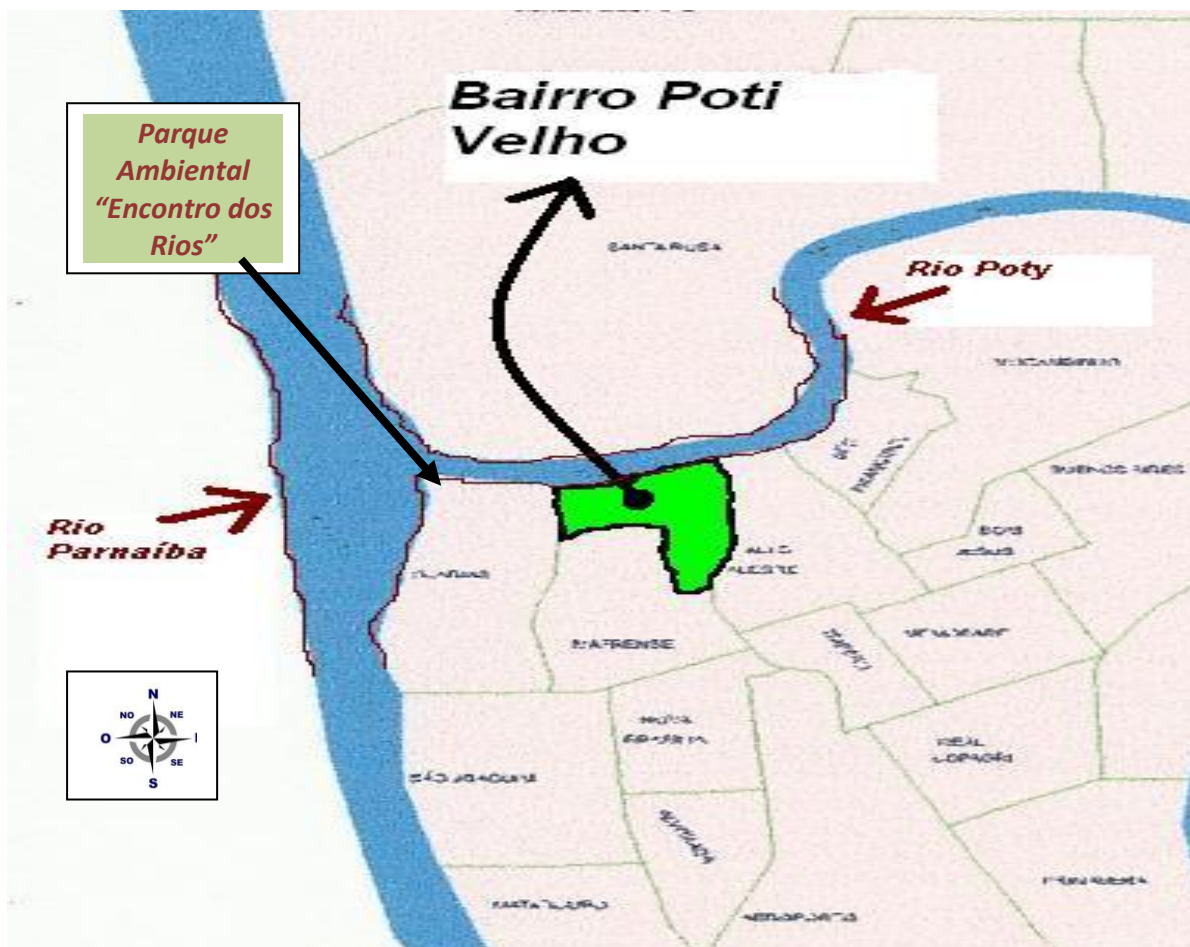


Figura 2. O bairro Poti Velho na confluência dos Rios Poty e Parnaíba, onde se localiza o Parque Ambiental Encontro dos Rios. Fonte: <http://semplan.teresina.pi.gov.br:85/semplan/arquivos/Mapas/mapa_administrativo.pdf>. Acesso em 16 de março de 2012

De acordo com o censo demográfico do IBGE, de 2010, um total de três mil setecentas e trinta pessoas (3.730) habitam o bairro, das quais 53,43% são mulheres e 46,57%, homens. Ali, no cotidiano, a feitura e comercialização de produtos do artesanato cerâmico – com uma série de outras atividades conexas – é parte de um modo de vida (GUERRA, 1993) desta coletividade ribeirinha urbana, ou “povo ribeirinho”¹³. Ali, pesca artesanal e celebrações religiosas nas águas dos rios Poty e Parnaíba imbricam-se no tecido das tradições culturais locais, como a procissão em louvor a São Pedro (figs. 3 e 4), padroeiro dos pescadores, no dia vinte e nove de junho, a qual conta com ampla presença e participação da população do bairro. (AMORIM, 2005) e de bairros vizinhos.

¹³ Ver Cooperart-Poty, em: <http://cooperart-poty.blogspot.com.br/p/quem-somos.html>. Acesso em 10/2/2013.

O Poti mantém um quê de vila de pescadores, especialmente quando se vê, nos fins de tarde, os homens fazendo ou consertando suas redes, ou oferecendo peixe fresco de manhã cedo, na cabeceira da ponte que liga o bairro à localidade Santa Maria da Codipi, no extremo norte de Teresina. A fé em São Pedro, o padroeiro dos homens da pesca, é responsável por um dos maiores eventos do local: a procissão fluvial, que acontece em todo 29 de junho, saindo do cais do rio Parnaíba para atracar no cais do rio Poti, próximo ao encontro das águas dos dois rios, que é certamente um dos lugares mais bonitos da cidade. É lá, na entrada do Parque Ambiental do Encontro dos Rios, que se pode encontrar os meninos contadores da lenda do Cabeça de Cuia, monstro no qual eles acreditam piamente. Diz a lenda que um jovem pescador chamado Crispim um dia chegou em casa e, encontrando apenas um caldo de ossos para comer, bateu descontroladamente em sua mãe, revoltado. Antes de morrer, a senhora amaldiçoou o filho, rogando-lhe uma praga – ele se transformaria em um monstro medonho. Sentindo um terrível remorso, Crispim se jogou nas águas do rio Poti. Os moradores mais antigos afirmam que nas noites de lua cheia, ele fica zanzando pelas margens do rio, tentando se livrar do encanto. Para poder descansar em paz, o Cabeça de Cuia – nome pelo qual ficou conhecido devido à sua enorme cabeça deformada - deveria devorar sete moças virgens de nome Maria, mas nunca conseguiu pegar nenhuma. Até porque nenhuma moça anda sozinha por aquelas bandas. Sabe-se lá se o monstro cabeçudo não vai aparecer... Os pequenos contadores da lenda, enquanto esperam que o turista lhes dê moedas, juram que ouvem os lamentos de Crispim quando saem de casa sem a companhia dos pais. (MARANHÃO, 2006)

A pesca soma-se a outra forma de relação com as potencialidades naturais transformadas em recurso: as diversas lagoas, existentes naquela área geográfica, de onde é extraído o barro que dá origem à atividades oleira e ao artesanato cerâmico (MORAES e PEREIRA, 2012).

Da década de 1960 até 2011, a atividade oleira, sobretudo voltada à fabricação de tijolos (figs. 5 e 6) esteve aliada ao artesanato cerâmico de artefatos utilitários (potes, filtros). Mais recentemente, nos anos 2000, a produção de peças decorativas em cerâmica ganha protagonismo (figs. 7 e 8)¹⁴.

¹⁴ O artesanato cerâmico tem presença em diversos municípios do Estado do Piauí, como Pedro II, Simplício, Mendes, Parnaíba, Oeiras, Floriano, São Raimundo Nonato e Teresina. Há uma variedade de produção de artefatos utilitários e artísticos: moringas, potes, alguidares, pratos e



Figura 3- Imagem fotográfica da procissão de São Pedro, com destaque para a imagem. Fonte: <http://www.7cidades.com.br/noticia/6058> (2011). Acesso em 15/12/2012.



Figura 4- Imagem fotográfica da procissão de São Pedro, com destaque para a multidão que acompanha. Fonte: : <http://www.diariodopovo-pi.com.br> (2012). Acesso em 15/12/2012.

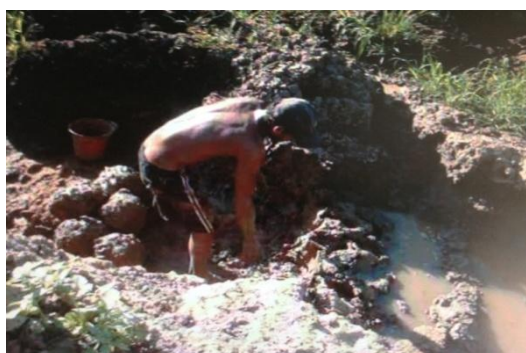


Fig. 5 Imagem fotográfica de oleiro no trabalho de extração do barro. Poti Velho. Por Maria Dione Carvalho de Moraes, 2012.



Fig. 6: Imagem fotográfica de oleiros arrumando tijolos. Poti Velho. Fonte: <http://www.diariodopovo-pi.com.br> (2012). Acesso em 15/12/2012.



Fig. 7- Imagem fotográfica de peças de artesanato cerâmico no Poti Velho, até a década de 1990, e antes do Pólo Cerâmico. Do arquivo pessoal de Raimunda Teixeira da Silva (Raimundinha), gentilmente cedida para a pesquisa.



Fig. 8- Imagem fotográfica de peças de artesanato cerâmico no Poti Velho, pós anos 1990, ainda antes do Pólo Cerâmico. Arquivo pessoal de Raimunda Teixeira da Silva (Raimundinha), gentilmente cedida para a pesquisa.

panelas, peças decorativas diversas (MORAES, 2011). Sobre artesanato piauiense e de demais estados brasileiros, ver SEBRAE (2008).

Desde crianças, boa parte do/as habitantes do Poti vive(ra)m a experiência da íntima relação entre o fazer oleiro e o artesanato cerâmico. Voltarei ao tema desta expressão cultural no Poti Velho, no capítulo 2 desta monografia.

1.2- Etnosociografia de um espaço polissêmico

Narrativas de historiadores, cronistas, jornalistas, e pesquisadores/as diversos sobre a trajetória do bairro Poti Velho, bem como de sua relação com a cidade de Teresina, apresentam sentidos que constroem uma trajetória do bairro em três tempos: 1/ como lugar das origens; 2/ como *locus* da pobreza; 3/ como pólo cerâmico e turístico e de políticas de urbanização (MORAES e PEREIRA, 2012). Sem distinguir obras historiográficas, ensaístas, jornalísticas, tomo-as como uma sociografia (SOUZA, 1997), expressão de um pensamento de matiz acadêmico sobre o Poti Velho. Por seu turno, registro discursos orais de moradores/as do Poti Velho, apontando para encontros e desencontros entre falas de *insiders* e *outsiders*

1.2.1-Poti Velho como núcleo fundacional e como alteridade à urbe moderna: imaginário rasurado

Na mais antiga área de ocupação da atual cidade de Teresina, a Barra do Poti, nos idos de 1760 já havia um aglomerado de fogos (casas) habitados por populações pescadoras, canoieiras e cultivadoras de fumo (*Nicotiana tabacum*), e mandioca (*Manihot esculenta Crantz*). Pela sua posição geográfica privilegiada, a Barra do Poti – cortada pela estrada que ligava Oeiras, capital da Província de São José do Piauí, localizada no centro-sul do estado, a Parnaíba, no litoral – registrou extraordinário aumento populacional e se transformou em um dos maiores centros comerciais da região que daria origem à cidade de Teresina (CARDOSO e DOURADO, 2003).

Paulo Machado, em um “quadro demonstrativo das distribuições espaciais das nações indígenas” (MACHADO, 2002, p. 24) diz que, na confluência dos Rios Poti e Parnaíba, habitava a tribo indígena Poti, pertencente à nação Tremembé. Segundo o autor, em registros do século XVII.

Seguindo trilha semelhante, Cláudio de Melo diz que a barra do Poti foi reduto de populações indígenas e que, ali, instalou-se o bandeirante Domingos Jorge Velho e quem o acompanhava, na década de 1660. Bandeirantes e índios, de acordo com este autor, viviam divididos entre o trabalho no campo e os cuidados com o gado, na próspera Barra do Poti, que entraria em declínio com a saída, dali, de Domingos Jorge Velho para os Palmares¹⁵, por volta de 1685. No final do século XVII abrir-se-ia um caminho ligando o Maranhão a Pernambuco, Bahia, e Ceará, o que daria novo ânimo à vida econômica e social da Barra do Poti, com o trânsito de gentes de lugares diversos da, hoje, região Nordeste. Em 1794, foi lançada a pedra fundamental da Igreja de Nossa Senhora do Amparo do Poti na localidade que reunia um significativo contingente populacional: “[...] Nos albores do século XIX o vale do Poti, só na sua margem direita, tinha 680 habitantes”. (MELO, 1993: 13).

Em meados do século XVIII, foi criada a Capitania de São José do Piauí. Segundo Nunes e Abreu (1995), vê-se claramente o Estado Português lançando mão de seus aparelhos de controle e dominação através dos novos órgãos e instituições públicas estabelecidos. Como primeiro governador da capitania, foi nomeado João Pereira Caldas. A Vila da Mocha, atual município de Oeiras, passou a ser a sede da Capitania. As freguesias de São João da Parnaíba, Parnaguá, Jerumenha, Marvão, Valença e Santo Antônio de Campo Maior foram elevadas à condição de vilas.

Todavia, a despeito das medidas burocráticas tomadas pelo poder real, “não houve mudanças estruturais significativas na sociedade piauiense” (NUNES; ABREU, 1995, p. 89). As fazendas de gado continuavam ditando os padrões socioculturais e a própria capital, como as demais vilas recém-criadas, pouco prosperou. Somente as vilas de Campo Maior, Parnaíba e a povoação do Poti, que apenas em 1832 foi elevada à condição de vila, tiveram algum progresso.

¹⁵Sobre a saída do bandeirante paulista Domingos Jorge Velho das terras piauienses para os Palmares, Monsenhor Chaves diz que, o pedido de cartas de sesmarias da viúva de Domingos Jorge Velho, D. Jerônima Cardim Frois registra que no ano de 1687, a chamado do Sr. Governador João da Cunha Souto-Maior, seu marido deixa a barra do Poti com cerca de 1300 índios e 80 brancos “em estado de guerra, aos negros fugidos e rebeldes dos Palmares, que insultavam, invadiam [...] e assassinavam os brancos em todas as capitanias de Pernambuco” (CHAVES, 1988, p.131). O Quilombo dos Palmares foi formado na serra da Barriga, em Alagoas, ao longo do século XVII. Por volta da década de 1680, foi invadido e destruído por tropas comandadas pelo referido bandeirante. (VICENTINO e DORIGO, 1997).

Na vila do Poti, com localização geográfica privilegiada, atividades econômicas floresciam consideravelmente. Ali era, também, um lugar de passagem entre o norte da província e o restante do Brasil. A capital, então, mostrava-se insuficiente para suprir os problemas da Província e encontrava-se praticamente isolada, com poucas condições de comunicabilidade com outras localidades.

Assim, por volta do final da primeira metade do século XIX, tem início o processo de transferência da capital: de Oeiras para a, então, recém-fundada Vila Nova do Poti¹⁶ e não para a Vila do Poti, que já existia. O motivo alegado pelo presidente da Província foi que, embora na confluência de dois Rios e possuindo solo bastante fértil para a agricultura, o Poti era uma área periodicamente tomada por enchentes e alagamentos ocasionados pelas cheias dos rios, tornando a vida insalubre em meio a febres endêmicas. À época, a Vila do Poti foi descrita como local insalubre, atrasado e maculado por diversas calamidades

Diz Chaves (1998) que tais calamidades resultaram na lei de nº 140 de 29 de novembro, de 1842, através da qual o Governo Central autorizava a população potense a mudar a vila de lugar. Mas esta, indignada, recusaria seguir tal decisão. A resolução do governo caiu no esquecimento, mas não fora anulada. Com base nesta lei, José Antônio Saraiva, então presidente da província, convenceu parte de moradores/as do Poti a se deslocarem para a Vila Nova do Poti, localizada na Chapada do Corisco, a cerca de seis quilômetros do, hoje, Poti Velho.

José Antônio Saraiva, então, comprometeu-se em ajudar à população potense no processo de transferência, bem como a fazer da Chapada do Corisco a nova capital da Província a qual, em 1852, é instalada na Vila Nova do Poti, hoje Teresina. Sob a égide do progresso e dos novos padrões de civilidade, “a cidade já nasce embriagada de si mesma” (QUEIROZ, 2006, p. 173). Para trás, fica a Vila do Poti, ou melhor, a Vila Velha do Poti, atualmente, um bairro de Teresina, o Poti Velho (NUNES; ABREU, 1995).

¹⁶ A cidade teve como núcleo de povoamento original o local hoje denominado Praça Marechal Deodoro ou “Praça da Bandeira” cravada no sítio identificado como centro histórico de Teresina, denominado, inicialmente, Largo do Amparo, devido Pa igreja matriz de Nossa Senhora do Amparo ali erigida. Ao redor desse largo construíram os prédios públicos como mercado, assembléia, sede do governo, tesouro provincial

Como diz Alcides Nascimento, Teresina nasceu sob o signo do moderno, numa ruptura com o passado. Para este autor, a transferência, em 1852, da capital de Oeiras para Vila Nova do Poti, pretendia aproximar do mundo a Província do Piauí com o novo centro de poder. Visava, ainda, a diminuir a evasão de impostos decorrente da condição comercial privilegiada da Província do Maranhão, em especial, da cidade de Caxias (NASCIMENTO, 2010).

A sociografia do Poti Velho registra o processo de criação da cidade de Teresina a partir de um deslocamento territorial: da Vila do Poti (atual Poti Velho) para a Vila Nova do Poti, na Chapada do Corisco. No entanto, o bairro Poti Velho é um “local de memória” (LIMA e MORAIS, 2008, p. 2), ressignificado, como o bairro mais antigo de Teresina, palco dos primeiros povoadores da região, “lugar das origens”, como diz uma narradora local cuja história pode ser contada “juntando os pedacinhos aqui, os pedacinhos acolá”, do que ouviu contar pelo pai, pela mãe, pela madrinha. Certamente, a tradição oral faz-se presente, com elementos narrativos não encontrados na sociografia. No entanto, não se pode obliterar a circularidade, no sentido de Ginzburg (1987) entre ambas dizibilidades, visível até mesmo na sequência lógica dos temas, como se pode conferir na fala de D. Maria Luzia de Aguar, tida como uma dos lugares de memória do Poti Velho. Na sequência temática da sua fala, um primeiro tema fala de habitantes originais e sobre como viviam, destacando uma das tradicionais atividades nativas: a pesca:

[...] aqui, no Poti, os moradores, em mil e setecentos, era os índios. Os índios Poti. Então, deram-lhe este nome, aqui, do lugar, Poti, por quê? Em homenagem aos índios, tanto o lugar como o rio, aí, chamaram rio Poti. Aqui, só viviam os índios. Os índios eram homens pacatos, trabalhadores, eles viviam de pescar, eles viviam da pesca e da horta. Eles faziam umas vazantes plantavam nessa beira de rio era o feijão, a cana-de-açúcar, o algodão e o fumo. Eles próprios faziam o seu material de pesca, os seus landuais... Dizem que os índios, eram uns índios muito bonitos, simpáticos... Tanto a cabeleira dos índios como das mulheres diz que dava na cintura [...] Diz que faziam tanto arranjo bonito, diz que viviam em paz. (informação oral)¹⁷

Esta memória de populações indígenas dialoga com escritos sociográficos (MACHADO, 1976, 2002; MELO, 1993; BAPTISTA, 2009), assim como a referência a

¹⁷ Entrevista de Maria Luzia Aguiar a Lucas Coelho Pereira, em 4 de dezembro de 2012.

Domingos Jorge Velho (MELO, 1993), nos marcos do sertanismo de contrato, e o surgimento da localidade Barra do Poti e das fazendas de gado:

quando em mil e setecentos chegou Domingos Jorge Velho [...] caçando braço para trabalhar nas fazendas de gado, ele pegou os índios e os índios não aceitaram porque eram pacatos, a terra era deles... Mas, aí, eles entraram em atrito, houve uma briga, houve morte. Muitos índios fugiram, muitos morreram e os que na terra ficaram foram escravizados para trabalhar nas fazendas de gado. E, então, desse pessoal, vinha muita gente: eram portugueses, franceses, africanos... Aqui, diziam que aqui, no começo, né? Formaram um aglomerado de pessoas, então, era chamado, chamavam Barra do Poti.[...] dava o nome de Barra, lá, na embocadura. Chamavam Boca do Rio, Barra do Poti ou, então, Bico do Pontal. Eles chamavam esses três nome, né? Aí, ficou Barra do Poti, mas, aí, foi crescendo, a população foi crescendo e em mil oitocentos e trinta e dois – essa é a única data que me contaram... – [...]. Mas, aí, com a chegada, né? Que foi crescendo, foi crescendo, o lugar foi crescendo... (informação oral)¹⁸

O diálogo continua, na referência à Vila do Poti, como lugar de riquezas em contraponto à dificuldades de moradore/as para conviverem com as enchentes e a mudança, sobretudo das pessoas mais abastadas, para a Nova Vila do Poti, em decorrência desta ameaça:

o Poti começava dali, do pé da Igreja. Atravessando o Rio, é que era as fazendas de gado. [...]. Tudo era fazenda de gado!. Quando houve as enchentes [...] então, o pessoal, índio e todo mundo, corria, corria para cima... Os índio iam para um morro chamado Bandar [...]. Lá tinha um riacho, lá, eles pescavam, comiam as frutas do mato e, quando as águas baixavam, eles voltavam como os moradores. Então, naquele tempo, já existiam também os fazendeiros que moravam, também, aqui. Aí, eles não agüentaram porque todo tempo inundou, aqui, o Poti Velho.[...] E, então, quando as águas baixavam, eles voltavam. Nessas alturas, já tinham os coronéis, eles não agüentaram, diz que eles abandonaram [as fazendas]... Quando as águas baixavam, os pobres... Aí, foi aumentando... Já tinha os pescadores, os índios e tudo... Aí, eles [os coronéis] não agüentaram as enchentes, porque todos os anos as enchentes eram frequentes, e corriam! Aqui, no meu caso, -- nós sofremos enchentes até [mil e novecentos e] oitenta e cinco – nós ia embora. Só que este lugar, aqui, é o lugar mais alto. Olha, quando inunda aqui... Olha, já não tem mais Itaperu, Nova Brasília, nem Mafrense¹⁹, nem nada! [...] O rio é bem aí, né? Quando inunda tudo, aí, é que a água vem, vem juntando porque tem as lagoas desse lado. Não tem as lagoas do norte? Que é as lagoas

¹⁸ Entrevista de Maria Luzia Aguiar a Lucas Coelho Pereira, em 4 de dezembro de 2012.

¹⁹ Itaperu, Nova Brasília e Mafrense são bairros localizados na Zona Norte de Teresina e, como o Poti Velho, entre os rios Parnaíba e Poti.

desse lado... Vai enchendo, a chuva, vai transbordando e o Parnaíba entra nas lagoas e das lagoas vai transbordando, aí, a água vem, vem chegando... E o rio vai bem devagarzinho subindo... [...] Aí, devido à enchente eles pensaram em um lugar mais alto... [...] O Padre. Já tinha um aglomerado de pessoas, já não chamavam mais Barra do Poti e, sim, Vila do Poti. Já tinha aumentado o número de pessoas... Diz que era uma riqueza monstra [enorme]! Era ouro, era muito coisa! [...]. Ouro! Tinha. Só das fazendas de gado, diz que era muito ouro! E, então, devido isso, eles colocaram Vila do Poti, mas, aí, devido à enchente, como eu estou falando, eles pensaram em um lugar mais alto, o padre Mamede e o Conselheiro Saraiva [...] veio visitar o Poti Velho, aqui, na barra do Poti, deram o nome logo de Vila do Poti, porque diz que era uma vila muito arrojada, tinha muita coisa para se ver. E não se falava em negócio de carro, não! Tudo era nas costas dos animais, de um burro ou, então, navegável, era fluvial, aí, nas águas. E eles se mudaram... Aí, dizem que eles [fazendeiros] abandonaram seus lindos casarões, abandonaram tudo e foram para a rua [Vila Nova do Poti]. Então ele [Conselheiro Saraiva] disse: “-nós vamos pensar em um lugar mais alto”. [...] Alí, deu seis quilômetros, daqui, do Poti, para lá. Aí, eles botaram, aí, eles fizeram a mudança, né? [...] Tudo, aquele pessoal dos barões mais ricos que moravam aqui foram morar tudo lá. [Aqui] só os pobre pescador. Os rico não voltaram mais para a lama, porque tinha que raspar aquela lama para voltar de novo. Então, hoje, aquela Fundação Monsenhor Chaves²⁰, era de um coronel que morava aqui. Alí, era a casa de um coronel do gado. [...] Não tem o Mocambinho?²¹ [...] Alí, morava outro coronel. Do outro lado do rio tinha outro coronel, só era português, rico. Aí, sim, as águas iam e vinham, baixavam e, então, eles se mudaram, eles fizeram a mudança. (informação oral)²²

A narrativa de dona Luzaial traz o tema da religiosidade, axial à representação identitária, até os dias atuais, do Poti Velho. De fato, a religiosidade de matriz católica apostólica romana, com importantes demarcadores: a existência de uma igreja e a presença de um padre e a luta travada entre a Viela do Poti e a Vila Nova do Poti em torno de um bem simbólico: a imagem da padroeira, Nossa Senhora do Amparo

Aí, em mil oitocentos e trinta e dois o Poti já tinha uma Igreja, o nome do padre era... Padre Mamede. Aí, a Igreja [...] Houve uma epidemia nessa época que morreu de muita gente.[...] Doença da Bexiga ou Febre Amarela [...] E [...] tinha uma portuguesa que era dona daquelas terras do outro lado do rio [...] Maria das Graças Pedreira, ela era portuguesa e o marido dela pegou a doença e ela fez a promessa que, se o marido dela não

²⁰ Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves. A entrevistada refere a antiga sede da Fundação: um casarão da segunda metade do século XIX, localizado na Praça João Luís Ferreira, no centro da cidade de Teresina.

²¹ Bairro Mocambinho, localizado na Zona Norte da capital piauiense.

²² Entrevista de Maria Luzia Aguiar a Lucas Coelho Pereira, em 4 de dezembro de 2012.

morresse, ela ia embora deixando a terra toda para Nossa Senhora do Amparo [...] padroeira daqui. E ele não morreu e ela deixou, aí, do outro lado do rio, no lugar chamado Alegre [...] que hoje em dia tem até, bem aí, a Fazenda Santa Rosa... [...] Aí ela foi embora deixando essa terra [...], para Nossa Senhora, que ela fez a promessa. Aí, com as enchentes, a Igreja caiu, levaram Nossa Senhora para o centro [Vila Nova do Poti] [...] fizeram a mudança... Aí chamaram Vila Nova do Poti, lá [Chapada do Corisco], onde hoje é Teresina, era a Vila Nova do Poti e, aqui, ficou sendo Vila Velha do Poti [...]. Minha mãe lembra [...] que em mil novecentos e vinte e seis ainda tinha uma coluna da igreja. [...] [Quando] a enchente veio no mês de maio, todo mundo foi embora lá, para a capital, já tinha fiação, tinha tudo, lá, mil novecentos e vinte e seis... Aí, a mamãe disse que ficou, aí mesmo, perto do mercado, na casa de um parente e, quando elas voltaram, em maio, que as águas baixaram... [...] Aí, diz que em uma linda manhã de maio ouviram um estrondo, todo mundo por aqui, que era poucos moradores, aí correram, aqui, era a coluna! Quando essa coluna caiu diz que recendeu um perfume de rosas, foi até a noite, as rosas... Aí, disseram: “- Nossa Senhora está aqui!”. Porque Nossa Senhora... Tinham levado ela [a imagem]. “Nossa Senhora está aqui!”... Diz que foi a coisa mais linda! Em mil novecentos e vinte e seis, minha mãe sentiu o perfume das rosas. [...] Aí, eles construíram a Igreja de Nossa Senhora do Amparo em mil oitocentos e vinte e dois, em mil oitocentos e cinquenta e dois! Foi! É por isso que conta de mil oitocentos e cinquenta e dois, aqui [...]. Pois é. Aí, foi a data que eles pediram... Aí, Nossa Senhora daqui foi para lá. [...] Sim, quando a igreja caiu, a capela caiu, eles fizeram uma capelinha de palha, aí, onde hoje é a igreja [...] na praça. [...] Mas, devido as ventanias [...], a capelinha caiu [...]. Aí, levaram para Teresina: Nossa Senhora, daqui, ficou lá. Aí, mandaram buscar. Em mil oitocentos e cinquenta e dois, Nossa Senhora veio, a do Amparo, lá da Igreja de Nossa Senhora do Amparo, de Teresina. [...] Eles não queriam dar a nossa, daqui, por quê? Porque a nossa era mais valiosa, toda cravejada de ouro, toda enfeitada de ouro e era mais bonita... E a de lá não era mais simpática... [...] Ah, mas, aí, a comunidade entrou em atrito, brigaram, houve uma briga [...] houve atrito, aí, a comunidade junto com o pessoal da igreja [...]. O bispo nessa época era Dom Otaviano [...] com essa briga, eles tiveram que dar a Nossa Senhora daqui. Porque Nossa Senhora, daqui, ela é a santa mais velha do Piauí, ela chegou em mil e oitocentos. [...] A santa de lá veio em mil oitocentos e cinquenta e dois, para cá, e a nossa estava, lá, na igreja deles. Aí foi quando a daqui veio e eles ficaram com a deles porque ela não é... Pode observar. Você, depois, vá à igreja e olhe para a nossa santa e depois olhe para a de lá, porque a nossa era mais bonita, era mais valiosa. Ela veio toda cravejada de ouro e a outra não é bonita como a nossa e a comunidade não aceitou, né? Aí, houve essa troca, essa briga! Eu sei que entregaram a santa daqui. [...] A nossa é de mil e oitocentos e essa, da igreja, que chegou, é de mil oitocentos e cinquenta e dois. A daqui é

mais velha cinquenta e dois anos. E, então, tira aí, quantos anos o Poti tem? (informação oral)²³

Com esta pergunta, a narradora introduz o argumento que reforça a tematização do Poti velho como berço de Teresina, questionando, assim, a escrita sociográfica:

O Poti é o bairro mais velho, o Poti tem trezentos e doze anos e Teresina só tem cento e tantos anos... Por que... Aí, eu digo, Teresina, o berço de Teresina é aqui! Sim, aí, depois dessa mudança, que a santa veio, o Conselheiro Saraiva deu o nome de Teresina em homenagem... Que ele ia, lá, para as festas no Rio de Janeiro, dançava até mais a imperatriz Teresa Cristina, né? Nas festas deles, dos reis, da imperatriz. Aí, em homenagem, aqui, o lugar, ele deu o nome Teresina. Aí, era Vila Nova do Poti, ele botou o nome de Teresina e, aqui, o Poti, que era a Vila Velha, ficou o Poti Velho ou A Vila dos Pescadores, porque só tinha pescadores naquela época. E eu digo que Teresina nasceu aqui por que o pessoal daqui não foi o que foi para lá? Foi o berço! Poti Velho é o berço de Teresina! Essa é a história, não tem nada por escrito. [...] Essa é a história que eu sei. Aí, tinha lá²⁴ um rapaz, me perguntou, que ele discordou, todo mundo discordou quando eu falei... [...] Lá, no seminário, ele discordou, um cara, lá, eu não estou lembrada, foi à tarde, que disse que o Poti era de doença... Houve mesmo essa doença, naquela época, que nós não sabemos em que data foi. Houve! Morreu muita gente e por que... Eu não disse que o cemitério é aqui? Por que o cemitério é aqui? Porque quando a enchente vem, ela vem de lá para cá. No nosso cemitério, aqui, no Poti... Quando a enchente vem, inunda tudo e aqui é o lugar mais alto, foi por isso que fizeram o cemitério, aí. Quando foram construir esse colégio, tinha era muita ossada... A gente via direitinho os defuntos, assim, só os ossos. (informação oral)²⁵

E finaliza com uma fala carregada de afetividade, demonstrando o lugar de onde fala, como *insider* :

O Poti Velho [...] Ave Maria! Representa muita coisa! É o lugar onde eu nasci e eu adoro, eu não troco! Eu não troco meu Poti por lugar nenhum e, olha, eu já andei muito [...] Eu não troco meu Poti Velho por lugar nenhum! [...] Olha, aquele horror de casinha, alí, pequetinha [conjuntos habitacionais]. Minha casinha, aqui, mas é quarenta [metros] de fundo eu ando aqui no meu quintal, varro e tudo! Eu não quero uma casinha dessas que fazem... Não! Quero a minha, mesmo, toda esburacada! Eu não me acostumo, eu gosto mesmo é do meu lugarzinho. É tudo, o meu Poti é tudo! E ele é o berço de Teresina, Teresina nasceu foi aqui! Daqui para lá não

²³ Entrevista de Maria Luzia Aguiar a Lucas Coelho Pereira, em 4 de dezembro de 2012.

²⁴ Novamente Luzia Maria Aguiar refere-se à acontecimentos ocorridos no seminário “Sustentabilidade e Cultura: um Norte para Teresina”, citado anteriormente.

²⁵ Entrevista de Maria Luzia Aguiar a Lucas Coelho Pereira, em 4 de dezembro de 2012.

tinha nada, só mató, ninguém andava nem aqui, só andava embarcado²⁶ nas... Meu pai, meu pai, naquela época... O papai era dos homens ricos... “- olha, o vapor!” Aí, chamava Porto da Igreja> Por que da Igreja? Porque a frente da Igreja era virada para o porto. Aí, olha, vinha lancha, barca, vapor, eu era criança e ainda ouvia o apito da lancha, do vapor, apitando... Tudo... Aí, trazia óleo, mantimento, era arroz, era feijão, era lenha... Tudo para cá, para a comunidade. Meu pai comprava era porco, era boi, tudo vinha nas barcas! (informação oral)²⁷

Poti Velho e a cidade de Teresina encontram-se relacionados no imaginário social da cidade, seja para afirmar ou para questionar as origens. Sem pretender resolver os dilemas das narrativas apresentadas, lembro que a análise historiográfica de Teresina refere o nascimento da nova capital do Piauí, demarcado pela pobreza:

a nova capital nasceu também sob o signo da pobreza. Os legisladores, logo na segunda década de nascimento da cidade, já demonstravam preocupação com o tipo de habitação que cercava o núcleo central da urbe. O olhar dos dirigentes municipais, dos intelectuais, dos cronistas e visitantes para as “casas de palha” era um olhar de censura, de medo. A maioria dos moradores daquelas habitações era pobre, e tudo indica que esses formadores de opiniões conheciam os discursos construídos no Ocidente, que colocavam os pobres como “classes perigosas. [...] No início de 1952, na edição do dia 20 de janeiro do *Jornal do Comércio*, foi publicado um artigo de título “Pobre Teresina” que nos remete, especialmente, para as condições estruturais da cidade, ou seja, a falta de instrumentos urbanos como calçamento, limpeza pública, água tratada para a população dos bairros, energia elétrica, mesmo no centro da cidade [...]. (NASCIMENTO, 2010, p. 2; p 3. Aspas e itálicos internos, no original).

Em reportagem intitulada: “Seu moço, a miséria anda de braço dado com a gente”, publicada no Chapada do Corisco, em 1976, o bairro é descrito como lugar pobre, de moradias humildes, com pessoas que reclamavam da falta de assistência do poder público e das poucas opções de lazer. Na reportagem, Paulo Machado fala do trabalho árduo e da exploração à qual eram submetido/as homens e mulheres que sobreviviam da pesca, ofício que, segundo o autor, encontrava-se em vias de desaparecimento. No contexto urbano da capital, já na segunda metade dos anos 1990, os olhares sociográficos sobre o Poti Velho não fugiam à regra.

²⁶ A entrevistada refere o transporte fluvial, na época, um dos principais meios de locomoção.

²⁷ Entrevista de Maria Luzia Aguiar a Lucas Coelho Pereira, em 4 de dezembro de 2012.

Revistando o passado do Poti Velho, Façanha, Leal e Chaves (2003) afirmam que a condição do bairro, no início da década de 2000, ainda guardava semelhanças com a de outrora: “no bairro Poti Velho as condições socioeconômicas dos moradores da região são insuficientes” (FAÇANHA, LEAL e CHAVES, 2003, p.86). O local, onde a sobrevivência dava-se através de trabalho informal, sem vínculo empregatício, com trabalhadore/as sem carteira assinada, os ofícios de artesãos/as, pescadores/as, vendedores/as ambulantes, constituíam-se nas principais atividades profissionais de moradore/as do bairro, pessoas, geralmente, de baixas escolaridade e renda (FAÇANHA, LEAL e CHAVES, 2003).

Nesta perspectiva, o Poti, quando comparado com outros bairros de Teresina, é encarado como não tendo acompanhado a evolução da cidade. Este seria um forte argumento para as intervenções urbanísticas que ali se processariam a partir dos anos 1990. No processo, o imaginário rasurado pela fricção entre significados e sentidos aponta para a própria relação entre cultura e desenvolvimento, a partir de como um determinado lugar de cultura é palco de intervenções que acionam o próprio termo cultura como argumento legitimador das intervenções, e como moeda no mercado que aciona bens simbólicos para catapultar o redesenho de uma cidade.

1.2.2- Poti Velho como espaço de “revitalização urbana”, a partir da segunda metade do século XX

No processo de transformações urbanas da cidade de Teresina²⁸, a expansão do perímetro urbano e a crescimento populacional impuseram alterações na paisagem natural. Porções de relevo mais baixas da zona norte da cidade passaram, a partir dos anos 1960, a serem ocupadas por populações de baixo poder aquisitivo. Planícies fluviais, pela sua baixa altimetria e características

²⁸ Sobre a importância da atividade oleira na construção da cidade de Teresina: na “linha de necessidade de higienização da cidade, a Prefeitura de Teresina publica uma nota explicando o recebimento de recursos financeiros do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, no valor de sete milhões de cruzeiros, a serem aplicados na eliminação das casas de palha, nas quais morava a maioria da população. O motivo da nota de esclarecimento foram as críticas à administração municipal, formuladas no *Jornal do Comércio*, na edição de 29 de junho de 1961. O depósito bancário foi realizado em nome da Fundação Popular Contra a Casa de Palha, cuja administração diz que os recursos estavam sendo empregados para financiar a fabricação de telhas, ou seja, os recursos eram transferidos diretamente para a *iniciativa privada*, sendo os oleiros que assinavam contratos para a fabricação de telhas as quais a Fundação repassava aos consumidores a *preço de custo*” (NASCIMENTO, 2010, p. 6)

do relevo, foram-se tornando locais de edificação de moradias sem que houvesse, então, um plano diretor. O Poti Velho é um desses espaços nos quais este padrão de ocupação atualizou elementos das narrativas de fundação da cidade de Teresina: o risco de inundações nos períodos de cheias.

Cerca de três décadas após, já nos marcos dos debates ambientalistas, institui-se o Parque Ambiental Encontro dos Rios (figs. 9 e 10), criado através da Lei Municipal nº 2.265, de dezembro de 1993²⁹.



Fig. 9: Área do Parque Ambiental Encontro dos Rios. Fonte: Santos, Rocha, Silva (2011)



Fig. 10: Vista da entrada do Parque Ambiental Encontro dos Rios. Fonte: <http://www.portalg.com/noticia/> (2011). Acesso em 12/12/2012

Na perspectiva ambientalista, esta intervenção urbanístico-ambiental sustentou-se no diagnóstico da presença e da utilização de inúmeras lagoas pela extração mineral e pela retirada da mata ciliar. Tal diagnóstico apontava para a degradação do meio ambiente na área, para a erosão da margem esquerda do rio Parnaíba, e para o alargamento da calha do rio. Na perspectiva do turismo, o Parque apresentava-se como vetor de desenvolvimento socioeconômico, turístico e cultural, visando à:

preservação ambiental permanente, à promoção do turismo ecológico e o resgate da cultura popular do Cabeça de Cuia, através da preservação de

²⁹ “Em Teresina, o Poder Público Municipal iniciou um efetivo processo de ordenamento da vida do município, a partir de fins dos anos 1960, sob a orientação do SERFHAU, com os seguintes desdobramentos: 1.3.1 Elaboração do Plano de Desenvolvimento Local Integrado (PDLI), servindo de base para planejamentos futuros; 1.3.2 Elaboração do Primeiro Plano Estrutural de Teresina, em 1977; 1.3.3 Elaboração do II Plano Estrutural de Teresina, por meio da Lei Municipal nº 1.932, de 16 de agosto de 1988 [...] No que tange ao patrimônio ambiental, as seguintes leis compõem, adicionalmente, o II Plano Estrutural de Teresina: (I) Lei nº 1.939/88, que cria zonas de preservação ambiental e institui as normas de proteção dos bens de valor cultural; e (II) Lei nº 1.942/88, que dispõe sobre o tombamento e preservação do patrimônio cultural, artístico e paisagístico, localizado no território do Município de Teresina”. (MORAES e VELOSO FILHO, 2005, p. 24).

ecossistemas naturais e beleza cênica, possibilitando a realização de atividades de educação, de recreação em contato com a natureza [...]. Pode-se constatar que o Parque Ambiental Encontro dos Rios conta com uma infra-estrutura de atendimento aos visitantes e que tal estrutura gera emprego e renda para a comunidade local [...]. (SOUSA e AQUINO, 2007, p. 72)

A instituição do Parque é contemporânea de um momento no qual a exploração oleira³⁰, no bairro, sofreria alterações. A extração mineral que acompanhou o ritmo de expansão urbana de Teresina promoveu a exaustão de outras fontes de argila para atender a demandas do setor da construção civil³¹. No Poti Velho, o avanço da atividade atrairia pessoas estranhas ao bairro, detentoras de poder econômico³², as quais passaram a explorar olarias, transformando trabalhadores oleiros em empregados sem nenhuma proteção trabalhista, além de explorar indiscriminadamente a jazida ali existente (CARDOSO e DOURADO, 2003).

Na esteira destas ações, instituiu-se, em 2006, já nos marcos da atual mirada da economia da cultura, o Pólo Cerâmico do Poti Velho, integrando as atividades artesanais ao complexo iniciado com o Parque Ambiental Encontro dos Rios:

[...] nesse processo de desenvolvimento, nas proximidades do Parque, há um Centro de Produção de Artesanato, construído pela Prefeitura Municipal de Teresina, com o objetivo de organizar a fabricação de artesanato. O referido Centro de Produção conta com oficinas dotadas de fornos à lenha para confecção de peças artesanais à base de argila e lojas para comercialização. (SOUSA e AQUINO, 2007, p. 72)

Mas o processo de extração da argila para olarias e oficinas cerâmicas vigoraria sem mudanças significativas, até os anos 2008 quando se inicia o

³⁰ Voltarei a este tema no capítulo 3 desta monografia

³¹ O Piauí é rico em argila cujas principais reservas localizam-se nos municípios de Teresina, Campo Maior, Picos, Piracuruca, Jaicós, Parnaíba, Valença, Floriano e José de Freitas (PORTELA e GOMES, 2005). Com cores e tonalidades variadas, as argilas piauienses apresentam predominância da tonalidade de cinza-médio a escuro, além das esverdeadas, amareladas, avermelhadas, e amarronzadas. As mais evidentes na superfície exposta das argilas das várzeas do rio Parnaíba são as duas últimas (CEPRO, 1996).

³² A atividade oleira do bairro ganhou a atenção de mais de dez grandes proprietários de terra da zona norte de Teresina que se apropriaram dos 53 hectares da atual área de produção do tijolo artesanal, arrendando-a, em pequenos lotes, para trabalhadores oleiros e cobrando-lhes 20% da renda auferida. Esta investida ter-se-ia dado após esses proprietários terem exaurido a argila de uma lagoa localizada no bairro Nova Brasília, zona norte da cidade (PREFEITURA MUNICIPAL DE TERESINA, 2011a).

Programa Lagoas do Norte-PLN³³, conduzido pela Prefeitura Municipal de Teresina com vistas a promover mudanças na região norte da cidade -- inclusive, no Poti Velho – na qual foram diagnosticados sérios problemas de degradação ambiental (PORTELA, GOMES, 2005). Moradore/as da região sofriam ano após ano com cheias das diversas lagoas ali existentes, e com enchentes que alagavam ruas e casas. Segundo a Prefeitura de Teresina, o Projeto Lagoas do Norte, cujos componentes podem ser vistos no quadro , volta-se para (re)valorização e (re)urbanização da área, com o foco na (re)vitalização ambiental, socioeconômica e cultural.

Visa [a] melhorar as condições de vida e o desenvolvimento sócio-econômico e ambiental da região das lagoas situadas na zona norte da cidade de Teresina. Os recursos são provenientes de acordo de empréstimo entre a Prefeitura Municipal e o Banco Mundial - BIRD, com garantia e apoio financeiro de contrapartida do Governo Federal (PREFEITURA MUNICIPAL DE TERESINA, 2011 a).

LINHAS DE ATUAÇÃO	AÇÕES PREVISTAS
I-Requalificação Urbana Ambiental	<ul style="list-style-type: none"> -urbanização e reurbanização da região; -reestruturação do sistema viário; -implantação de loteamentos para reassentamento de famílias; -construção e melhoria de unidades habitacionais e implantação de parques urbanos; -melhoria da infra-estrutura de saneamento ambiental; -melhoria do sistema de abastecimento de água; -implantação do sistema de esgotamento sanitário; -melhoria do sistema de macro drenagem das lagoas recuperação de áreas degradadas
.II- Desenvolvimento Econômico Social, Com Ênfase Para Educação Sanitária e Ambiental	<ul style="list-style-type: none"> -instalação e melhoria de equipamentos sociais e comunitários; -potencialização da capacidade de geração de emprego e renda -estruturação do comércio local; -revitalização de núcleos de produção e comercialização; - fortalecimento do capital social.
III-Modernização da Gestão Municipal	<ul style="list-style-type: none"> -formulação de estudos e planos diretores e de ações de desenvolvimento institucional da Prefeitura Municipal de Teresina

Quadro I: Linhas de Atuação e ações previstas no Programa Lagoas do Norte. Fonte: Prefeitura Municipal de Teresina (2011a).

Através deste programa, realizaram-se obras de saneamento e recuperação das áreas degradadas. Um projeto de reassentamento populacional foi instituído pela Prefeitura Municipal de Teresina, objetivando compensar oleiros, posseiros, e trabalhadores assalariados, do sistema oleiro, pelas perdas advindas das obras realizadas pelo poder público municipal na chamada Área II

do Programa Lagoas do Norte-PLN, onde se insere o bairro Poti Velho. Segundo Prefeitura Municipal de Teresina (2011a), o projeto de reassentamento segue princípios das Políticas Operacionais do Banco Mundial (OP 4.12), as quais prevêm medidas atenuantes para a situação de pessoas e famílias involuntariamente reassentadas em decorrência da intervenção do poder público em áreas na qual residem ou trabalham.

No discurso oficial, dentre tais medidas, citam-se: assistência às pessoas/famílias afetadas, com vistas à restauração das condições de vida anteriores ao reassentamento, assim como a sua participação no planejamento e na execução das ações de compensação por perdas de caráter econômico e social. Cerca de 250 pessoas foram alcançadas pela medida, com indenização em dinheiro e com medidas de reorientação profissional. (PREFEITURA MUNICIPAL DE TERESINA, 2011b).

A ênfase é posta, como se conclui da leitura do documento oficial, na “compensação por perdas de caráter econômico e social” (PREFEITURA MUNICIPAL DE TERESINA, 2011b, p. 4), sem referências a incidência na vida cultural do bairro, e aos impactos do PLN sobre a atividade oleira praticada no Poti Velho. Além do mais, para além da produção oleira, *stricto senso*, o artesanato cerâmico praticado com argila vermelha constitui expressivo espaço de produção e comercialização, no bairro, em especial, no que tange às neo-ceramistas que realizam esta atividade com vigor, interesse, disposição, tirando da sua arte prazer e premiações, além do ganho material.

Com tais questões em pauta, o debate sobre o tema está em curso. Após cogitar-se sobre deixar uma área-reserva para a extração de argila para o artesanato, por se considerar que o impacto ambiental da extração restrita ao artesanato não era de vulto, ultimamente, fala-se em buscar esta argila em outras fontes mas, até o momento, ceramistas ainda utilizam argila local. Ante a possibilidade de que a matéria-prima a ser utilizada seja de fontes mais distantes, coloca-se a questão do encarecimento dos produtos e a ruptura de vínculos identitários no artesanato do Poti Velho nascido do seu solo.

Como pano de fundo das múltiplas questões envolvidas, o tema da dimensão ambiental ganha a cena no processo. No entanto, pode-se pensar a situação da perspectiva do fenômeno conhecido como gentrificação (NOBRE,

2003)³⁴. No caso em estudo, foram tomadas certas medidas administrativas as quais, mesmo se compensarem do ponto de vista material, nem sempre contemplam dimensões simbólicas como identidades, experiência, memórias, bens culturais que se incorporam a outros bens culturais como as próprias peças artesanais.

As diversas falas sobre o bairro Poti Velho emergem no cenário teresinense em contextos bem específicos. Em primeiro lugar, na transferência da capital político-administrativa da cidade de Oeiras para a atual cidade de Teresina, com boa parte de historiadores e cronistas dissertando apenas superficialmente acerca do Poti e dos potiensens.

Em seguida, no processo de construção da nascente cidade de Teresina, com o Poti Velho retratado como um lugar de passagem, insalubre, pobre, sujeito a diversas doenças e outros tipos de mazelas como as enchentes. Passado o momento de criação da capital, que nas narrativas sociográficas apresenta-se como símbolo do progresso e da civilidade, o Poti Velho cai em esquecimento. Poucos trabalhos dedicam-se a analisar a complexa situação socioeconômica e cultural do bairro. A história cultural do Poti Velho é rasurada pela tensão entre tempos histórico-sociais divergentes: o imaginário popular que o consagra como lugar das origens e a sociografia que o considera como alteridade à modernidade:

Atualmente, voltam-se, novamente, os olhares para o bairro considerado como lugar de atrações turísticas da cidade como o Parque Ambiental Encontro dos Rios, o Pólo Cerâmico do Poti Velho, e o Parque Lagoas do Norte. O discurso oficial de urbanização e valorização parece apoiar-se em um subtexto que aponta para um processo de gentrificação. De fato, na sociografia do Poti Velho revela-se um vácuo na história cultural dos bairros, em Teresina, em especial, do Poti Velho e sua população que no transcorrer do movimento histórico da cidade, aparecem como um tema e um *topus* liminar. Par onde irão oleiros do Poti Velho? Aqui começa outra história...

Esta breve exposição sobre o Poti Velho, a partir dos diversos sentidos que lhe são atribuídos, ao longo da história, visou a desenhar o cenário no qual

³⁴ O termo gentrificação é um neologismo que vem do inglês *gentrification* que refere o movimento pelo qual pessoas das classes médias (*gentry*), bem abaixo da nobreza, ocupam áreas antes operárias, modificando-lhes o caráter (NOBRE, 2003)

potencialidades ambientais transformadas em recursos e atores sociais diversos compõem a rede sociotécnica do artesanato cerâmico, tema do capítulo seguinte.

CAPÍTULO II

ARTESANATO, EMPREENDEDORISMO, ECONOMIA CRIATIVA, E AGENDA PÚBLICA

[...] hoje o próprio artesão é o próprio empresário, quase todos...ele é o artesão, ele é o próprio gerente, ele é tudo, faz tudo dentro naquela oficina dele, mas só que ele vai ter que ter esse pensamento, esse dom, esse lado de empreendedor e empresário, por que ele tem que ter sustentação no mercado. [...], pra que ele possa concorrer, competir [...]. Em São Paulo, que é um mercado que a gente já concorre, são grandes e grandes atelier de cerâmica [...] pessoas [...] formadas, pessoas que são empresárias. [...]no pólo cerâmico [...]somos microempresas, mas somos empresas, entendeu? Então a gente tem que se comportar como [...] empresas empreendedoras [...]. Porque se a gente pensar pequeno, só como artesão, você não consegue chegar a lugar nenhum. [...] você está num mercado competitivo, você tem que ser ousado [...] entendeu? Então a gente tem que ter esse lado de empreendedor, de empresário [...]. E foi isso que a gente aprendeu ao longo desses nove anos de capacitação, tendo palestras de grande empreendedores e empresários e eles sempre diz: não importa o tamanho da sua loja, ela é uma empresa, e você tem que se sentir... é uma empresa, [...] o SEBRAE te convida pra falar pra cem pessoas na tua frente, aí [...]Tu não vai dar pequeno depoimento, tu vai dar uma palestra [...] (Raimundinha, ceramista, 2006, apud Seraine, 2009)

O Pólo Cerâmico do Poti Velho é resultado da economia criativa (Raimundinha, ceramista, 2012, informação oral)

2.1- Empreendedorismo e economia criativa - alinhando conceitos: convergências teórico-doutrinárias?

2.1.1- Sobre empreendedorismo

Na história do sistema capitalista de produção, mentalidades/ideologias demarcam épocas e ciclos econômico, assim como ressemantizam-se ao longo do tempo, como o de empreendedor. Concebido para referir o grande capitalista-inventor, o termo foi sendo reelaborado na direção da teoria do capital humano³⁵.

³⁵ Em linhas gerais, “capital humano é o conjunto de investimentos destinados à formação educacional e profissional de determinada população. (...) O termo [...] também [...] [designa] as aptidões e habilidades pessoais que permitem ao indivíduo auferir uma renda. Esse capital deriva

No capitalismo contemporâneo, retoma-se a ideologia do empreendedorismo para atividades autônomas de pequeno porte. Trabalhadore/as por conta própria e setores produtivos marginais – a exemplo da atividade artesanal – tornam-se objeto do “empreendedorismo em novas bases” (SERAINE, 2009, p. 63).

Tal empreendedorismo tem raízes nas inflexões do pós-II Guerra Mundial que redundariam na instituição do *Welfare State*³⁶ em países da Europa Ocidental. Nos anos 1970, a nova fase da economia capitalista não mais comprometia-se com a manutenção do pleno emprego, sistemas nacionais públicos de políticas sociais (educação, saúde, previdência etc.). As formas de intervenção do Estado tornam-se, gradualmente, pouco eficazes econômica (*kenesianismo*³⁷) e politicamente (*Welfare State*), na proteção da classe trabalhadora contra os riscos do mundo do trabalho (SERAINE, 2009)³⁸. Ascende o neoliberalismo com fundamentos contrários aos do Estado de Bem Estar Social³⁹, impondo outra dinâmica econômica (MORAES, 2002)⁴⁰.

Subjacente, um modelo de organização social sustentado na crença do mercado como mecanismo – superior à regulação política – de geração de

de aptidões naturais ou adquiridas [...] Nesse sentido, o conceito de capital humano corresponde ao de capacidade de trabalho” (SANDRONI, 1994, p.41). É associável a um programa em cujo núcleo opera a idéia de formas diversas de gastos do em si mesmo buscando desfrutar não só o presente, mas visando a rendimentos futuros, pecuniários ou não. Teria sido anunciada por Theodore Schultz, em 1960, mas as fontes primárias podem ser localizadas em Adam Smith, em Alfred Marshall, e em Irving Fisher, que a expôs em 1906. (SAUL, 2004).

³⁶ Transformações no processo de acumulação capitalista, a partir dos anos 1930, redefinem o papel do Estado, com a criação de alicerces econômicos, políticos e ideológicos que redundariam no Estado de Bem-Estar Social que se firma como modelo da democracia social nas economias capitalistas avançadas, norteando-se pelo estabelecimento de limites aos efeitos socialmente estratificadores do mercado. (SERAINE, 2009). Foge aos limites deste trabalho uma análise teórica do *Welfare State*. A propósito, cf. Esping-Andersen (1991) sobre as economias políticas desta forma de Estado. Ver ainda Therborn (1986) para quem a análise do *Welfare State* deve começar pelo conceito de estrutura do Estado.

³⁷ Conjunto institucional composto de planificação, intervenção estatal na economia, corporações sindicais, na tentativa de regulação do mercado. O embasamento teórico deve-se ao economista inglês John Maynard Keynes.

³⁸ Para Simon Clarke, a crise da social democracia corresponde ao colapso dos modos fordistas de regulação da economia, como resultado da crise do modelo de produção fordista que estava na base do boom do pós-guerra e da hegemonia social-democrata dos anos 1960 (CLARKE, 1991). A propósito da crise do Estado de Bem Estar social, ver, ainda, Offe (1989).

³⁹ Para o neoliberalismo, este modelo sabota as bases de acumulação privada e direciona o Estado a um crescimento parasitário. (Seraine, 2009).

⁴⁰ As experiências pioneiras de adesão ao neoliberalismo foram ensaiadas na América Latina. No Chile, em 1973, na Argentina, em 1976. Ao final dos anos 1970, a Inglaterra em 1979 e em seguida, os EUA, em 1980 aderiram. A adesão massiva na América Latina inicia-se nos anos 1980, em programas de ajuste econômico e reformas políticas capitaneados pelo Banco Mundial e pelo Fundo Monetário Internacional. Nestes, princípios neoliberais impunham-se na renegociação da dívida externa: na Bolívia, em 1985; na Argentina, na Venezuela, e no Brasil, em 1989; no Peru, em 1990. (SERAINE, 2009).

eficiência na alocação de recursos, na distribuição da riqueza e da justiça social. O novo ambiente econômico baseava-se em: internacionalização das economias capitalistas com integração dos mercados financeiros mundiais; ampliação e intensificação do comércio internacional: política de queda das barreiras protecionistas, sobretudo nos grandes blocos econômicos; crescente presença de empresas transnacionais, em ambiente tecnologicamente favorável a uma extraordinária mobilidade de grandes massas de capital; autonomização operacional em relação aos limites dos Estados nacionais (movimento de globalização da produção). (SERAINÉ, 2009)⁴¹

Observam-se processos de privatização, de desregulamentação das atividades econômicas, de redução das funções relacionadas ao bem-estar; de competição – que desagrega grupos organizados somam-se à desativação de mecanismos de interesses coletivos e eliminação de direitos adquiridos. É a desregulamentação e flexibilização da relação trabalhista. Na agenda neoliberal, um ambiente propício à ideologia do empreendedorismo estratégia de enfrentamento do desemprego estrutural (SERAINÉ, 2009)⁴².

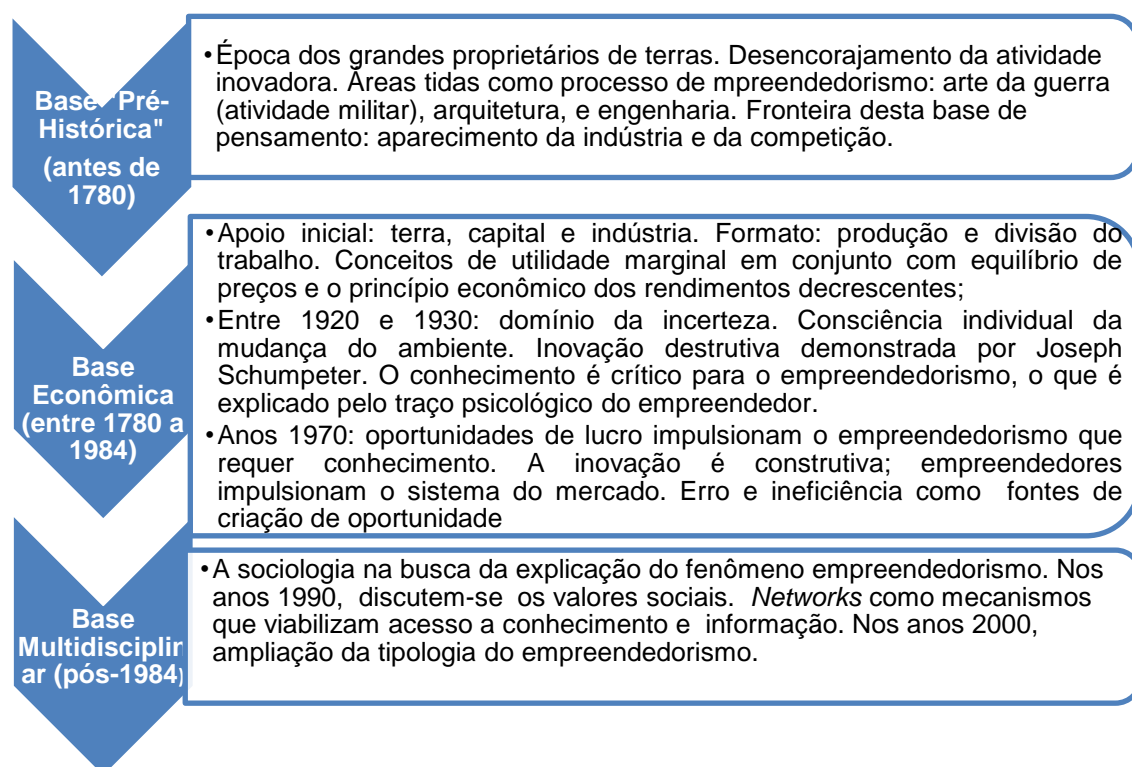
O ideário do empreendedorismo tem uma história (quadro 2) com abordagens, originalmente, pela teoria econômica, por clássicos como Richard Cantillon, Jean Baptiste Say e John Stuart Mill⁴³. Mas, diz Favaretto (2005), apenas no início do século XX, é aplicado na interpretação da dinâmica

⁴¹ Na nova configuração do sistema capitalista global, grandes mudanças: 1/ reestruturação produtiva; desestruturação do mercado de trabalho; novo paradigma de emprego: flexível, precário, e destituído das garantias sociais agregadas; 2/ as transnacionais contemporâneas, não mais estruturas verticalizadas com execução de várias etapas de produção de um bem, atuam pela fragmentação e dispersão do processo de produção por várias nações, filiais e fornecedores subcontratados; 3/ o produto final global compõe-se de várias partes desenvolvidas em inúmeros países, com o máximo aproveitamento das vantagens locais; 4/ empresas voltadas a um mercado consumidor global e à utilização de mão-de-obra, tecnologia, e matéria-prima, no mundo, da forma mais eficiente; 5/ contrário das multinacionais ordenadas pelas matrizes, as transnacionais fabricam diferentes partes do produto em diferentes países e o fazem sob variados contratos de trabalho (DUPAS, 2001); 6/ a agenda neoliberal e sua política de ajustes e transformações estruturais pauta-se na redução do aparelho do Estado; na submissão da vida social à disciplina do mercado; na abertura das economias reguladas e protegidas à competição internacional (SERAINÉ, 2009).

⁴² A propósito, ver Dupas (2001, 2007)

⁴³ O termo “empreendedor” é derivado da palavra francesa *entrepreneur*, usada pela primeira vez em 1725, pelo economista irlandês Richard Cantillon, segundo qual *entrepreneur* é o indivíduo que assume riscos. O empreendedor aparece como quem, entre a compra de uma mercadoria e sua venda a um preço incerto, consegue auferir lucro inesperado. Este agente, em certa medida, introduzira alguma inovação. Em 1803, Jean Baptiste Say introduz distinção entre lucros da atividade empreendedora e os advindos da atividade tradicional capitalista (FAVARETTO, 2005). Mas, segundo Silva (2009) estudos indicam que os termos empreendedor e empresa originam-se por volta do século XV, na França. E embora estas definições não fossem significativas nos grandes movimentos do século XIX, elas precedem a Revolução Industrial.

econômica. Um marco é a obra de Joseph Schumpeter, publicada em 1912. Empreendedorismo concebido como uma nova combinação de recursos: empreendedor não é quem necessariamente cria uma empresa, mas quem institui algum tipo de inovação. Idéia retomada e desenvolvida pelo autor em 1942⁴⁴.



Quadro 2: Bases do pensamento empreendedor ao longo da história. Elaborado por Maria Dione Carvalho de Moraes. Fonte: Borba (2006)

⁴⁴ Para Joseph Schumpeter, empreendedor é um agente de inovação, e fator dinâmico na expansão da economia, capaz de realizar com eficiência novas combinações de recursos no processo de construção-destrutiva do capitalismo. Sem ser necessariamente o proprietário do capital, seria capaz de mobilizá-lo sem, necessariamente, conhecer as novas combinações, mas conseguindo usá-las de forma eficiente no processo produtivo (LIMEIRA, 2008). Há ainda estudos sobre o tema que enfatizam a importância da aceitação do risco e sua vinculação ao controle da firma. Para neo-austríacos, empreendedor é alguém constantemente à procura de oportunidades. No quadro teórico da escola austríaca, empreendedorismo aparece como uma forma de arbitragem (FAVARETTO, 2005)

BOX 1: Amostragem da evolução das definições de empreendedorismo⁴⁵

1725 – Richard Cantillon: o *entrepreneur* como indivíduo que assume riscos;

1814 – Jean Baptiste Say: uso da palavra para identificar o indivíduo que transfere recursos econômicos de um setor de produtividade baixa para um setor de produtividade mais elevado. Enfatizou a importância do empreendedor para o bom funcionamento do sistema econômico, como aquele que assume coordenação de recursos;

1871 – Carl Menger: empreendedor como aquele que antecipa necessidades futuras;

1921 – Frank Knight: o que distingue o empreendedor é a capacidade de lidar com a incerteza, esta, classificada em três tipos: risco, ambigüidade, incerteza verdadeira ou knightiana;

1934- Joseph Schumpeter: motivos que levam alguém a se tornar empreendedor: a) para construir seu próprio reino, b) para exercer sua inocência e c) pelo prazer de comandar.

1949 – Ludwig von Mises: empreendedor como o tomador de decisões;

1950 - Joseph Schumpeter: empreendedor “é uma pessoa que deseja e é capaz de converter uma nova idéia ou invenção em uma inovação bem sucedida e sua principal tarefa é a “destruição criativa”, a qual se dá através da mudança, ou seja, através da introdução de novos produtos ou serviços em substituição aos que eram utilizados.

1959 - Friedrich von Hayek: empreendedorismo envolve não apenas risco, mas, sobretudo, conduz a um processo de descoberta das condições produtivas e das oportunidades de mercado por parte dos próprios atores sociais;

1961 – Mc Clelland: identifica três necessidades: poder, afiliação, sucesso (sentir-se reconhecido) o empreendedor manifesta necessidade de sucesso;

1966 – J. B. Rotter: identifica *locus* de controles interno e externo: o empreendedor manifesta *locus* de controle interno;

1973 – Israel Kirzner: empresário como alguém que identifica e explora desequilíbrios existentes na economia, atento ao aparecimento de oportunidades;

1982 – Mark Casson: empreendedor toma decisões criteriosas e coordena recursos escassos;

1985 – Donald L. Sexton, e Nancy Bowman-Upton: o empreendedor consegue ter uma grande tolerância à ambigüidade;

1986 – A. Bandura: o empreendedor procura a auto-eficácia: controle da ação humana através de convicções que cada indivíduo tem, para prosseguir autonomamente na procura de influenciar a sua envolvente institucional para produzir os resultados desejados.

1988 -- Gregory Dees: conceito de empreendedorismo aplicado nas área comercial e social. Empreendedores sociais sempre existiram, mesmo que não chamados como tal. Combina conceitos sobre geração de valor; inovação e agentes de mudança; busca da oportunidade; utilização máxima dos valores. Características de empreendedores sociais: forte apelo do bem estar social nas motivações.

2002 - William Baumol: empreendedor como a máquina de inovação do livre-mercado.

No decorrer do tempo, organizam-se três grandes linhas de estudo: 1/ economistas: interesse nos resultados das ações empreendedoras e não apenas no empreendedor ou em suas ações; 2/ psicólogos e sociólogos: enfatizam o empreendedor como indivíduo, analisando motivações, ambiente e valores⁴⁶; 3/

⁴⁵ Com base em Rasquilha (2006); Machado [s/d]; Silva (2009).

⁴⁶ Em trabalhos apoiados nas ciências do comportamento, privilegiam-se traços de personalidade relacionados a comportamento empreendedor. Em anos recentes, uma explosão de adjetivações: empreendedorismo público, solidário, comunitário, social, cultural. Na psicologia, o pioneiro foi David McClelland, com obra publicada em 1961. Nela, empreendedor é concebido como pessoa psicologicamente diferente das outras, por possuir alta necessidade de realização. Características individuais mais freqüentes: liderança, autoconfiança, flexibilidade, otimismo, orientação a resultados e maior propensão a risco, entre outras. Na sociologia, autore/as como Patricia Thorton e Richard Swedberg enfatizam que empreendedorismo é fenômeno de natureza social e cultural, e não apenas psicológico e econômico; é pensado como processo dinâmico cujos contornos mudam de acordo com as mudanças nos contextos sociais, culturais e econômicos. (LIMEIRA, 2008).

administradores: buscam conhecer habilidades gerenciais e administrativas, a forma como conseguem atingir objetivos, metodologias, técnicas e ferramentas, o processo de tomada de decisão, a forma de resolver problemas e o instrumental utilizado (SILVA, 2009).

Com a evolução do tema na contemporaneidade, seu estudo tende a considerar múltiplas dimensões⁴⁷. E sua importância pode ser percebida, inclusive, pela constituição de um campo de estudo no qual se pesquisam assuntos como políticas governamentais, desenvolvimento regional, empreendedorismo social, empreendedorismo cultural. É clara a distinção entre, de um lado, empreendedorismo pela ótica da aceitação do risco e de outro pela capacidade (e necessidade) de combinação de diferentes recursos. Embora complementares, é a segunda vertente que dialoga com as forças sociais, estruturas sociais e instituições, componentes sociais que afetam a atividade econômica (FAVARETTO, 2005).

Nos anos 2000, segundo Borba (2006), avançou-se na pesquisa do tema empreendedorismo com a inclusão da dimensão pedagógica, nas diversas escolas de administração em várias partes do mundo, embora não haja consenso quanto a uma visão conclusiva da importância do empreendedorismo no desenvolvimento de um país.

No Brasil, os anos 1980 demarcam as primeiras incursões no campo⁴⁸. E nos anos 1990, o ideário do empreendedorismo ganhou força com a atuação de instituições como Sebrae e Sofitex, inclusive, com programas de ensino de empreendedorismo:

- 1) Os programas SOFTEX e GENESIS (Geração de Novas Empresas de Software, Informação e Serviço), que apóiam atividades de empreendedorismo em software, estimulando o ensino da disciplina em universidades e a geração de novas empresas de software (*start-ups*).
- 2) Ações voltadas à capacitação do empreendedor, como os programas EMPRETEC e Jovem Empreendedor do SEBRAE. E ainda o programa Brasil Empreendedor, do Governo Federal, dirigido à capacitação de mais de 1 milhão de empreendedores em todo país e destinando

⁴⁷ Para José Eli da Veiga não se trata de novas definições mas de uma espécie de pântano intelectual em torno dta idéia (FAVARETTO, 2005).

⁴⁸ O que se dá com projetos e programas de apoio e fomento da prática empreendedora, tanto na iniciativa governamental -- Brasil Empreendedor, SOFTEX (*Softwear* para Exportação), do governo federal; Programa Jovem Empreendedor do SEBRAE -- quanto na privada. O primeiro curso na área de empreendedorismo surgiu em 1981, na Escola de Administração de Empresas da Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, no nível de Especialização. Em 1984, foi estendido para a graduação (SERAINÉ, 2009)

recursos financeiros a esses empreendedores, totalizando um investimento de oito bilhões de reais.

3) A recente explosão do movimento de criação de empresas de Internet no país, motivando o surgimento de entidades com o Instituto e-cobra, de apoio aos empreendedores das *ponto.com* (empresas baseadas em Internet), com cursos, palestras e até prêmios aos melhores planos de negócios de empresas *Start-ups* de Internet, desenvolvidos por jovens empreendedores.

4) Finalmente, mas não menos importante, o enorme crescimento do movimento de incubadoras de empresas no Brasil. Dados da ANPROTEC (Associação Nacional de Entidades Promotoras de Empreendimentos de Tecnologias Avançadas) mostram que em 2000, havia mais de 135 incubadoras de empresas no país, sem considerar as incubadoras de empresas de Internet, totalizando mais de 1.100 empresas incubadoras, que geram mais de 5.200 empregos diretos (RAMOS, 2009, p. 21)⁴⁹

Em décadas recentes, o paradigma do empreendedorismo incorpora elementos da vida social contemporânea, com desdobramentos como: empreendedorismo social (ODARA, 2012; SEKN, 2012) e cultural ou criativo (DIMAGGIO e POWELL, 19916). (fig. 11).

O primeiro – empreendedorismo social – tem o chamado terceiro setor como impulsionador de ações. Organizações Não Governamentais-ONGs atuam diretamente no fomento a projetos, na oferta de transferência de tecnologia e de conhecimentos em gestão de negócios a futuros empreendedore/as. Tido/as como portadore/as de características distintas de empreendedore/as de negócios, são definido/as como criadore/as de valores sociais pela inovação, pela força de recursos financeiros acionados a favor do desenvolvimento social, econômico e comunitário, e por valores como boa vontade, capacidade de sonhar, habilidade para o imprevisto (ODARA, 2012)⁵⁰.

⁴⁹ Um exemplo pode ser visto na experiência da Universidade Federal de Pernambuco-UFPE com a Diretoria de Inovação e Empreendedorismo-Dine, visando a desenvolver, na instituição, condições para ações favorecedoras de maior integração da academia com o setor produtivo. A Dine responsabiliza-se pelo planejamento, execução e acompanhamento de medidas que estimulem e incrementem ações inovadoras focadas no ambiente empresarial de base tecnológica no interior da Universidade. No projeto, foi criada a Incubadora Positiva. Para detalhes, ver: <http://www.ufpe.br/dine/>. Acesso em 02/01/2013.

⁵⁰ Para detalhes sobre distinções entre empreendedorismo privado, responsabilidade social, empreendedorismo social, organizações tradicionais e organizações sociais empreendedoras, ver Odara (2011)

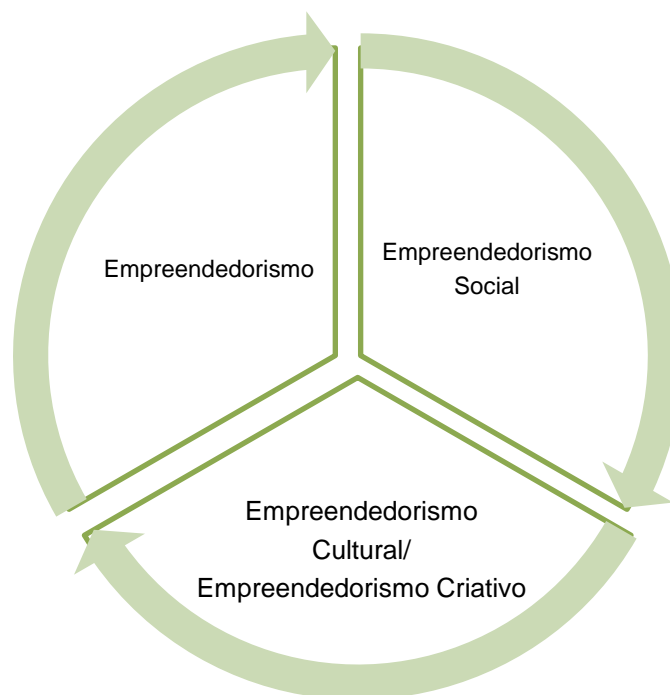


Fig. 11 – Empreendedorismo: uma tipologia. Por Maria Dione Carvalho de Moraes

O segundo – empreendedorismo cultural – tem sido pensado em aproximações com a idéia de economia criativa:

Para atuar num mundo em constante transformação e com graus crescentes de complexidade são necessários alguns dos ingredientes que estão na essência do Empreender Cultural como cooperação, criatividade, adaptabilidade, ampliação do conceito de recursos para além do financeiro, novos modelos de gestão e organização de trabalho (DEHEINZELIN, 2008, p. 6)

Esta breve exposição dos fundamentos do empreendedorismo, visa a uma melhor compreensão desses preceitos aplicados à atividade artesanal, em especial ao caso em estudo. Como demonstrado por Seraine (2009), este ideário ganhou corpo nesta atividade, através da atuação do Sebrae. Para a autora, esta pode ser identificada, com base em Rothstein (1998), como uma política cujo desenho conjugava os modelos profissional e usuário-orientado, com um corpo técnico preparado, e maior legitimidade social que a conduzida pelo Estado para o setor, com desenho de cunho regulatório estático e intervencionista estático⁵¹

⁵¹Regulatória-estática, na definição das bases legais, jurídicas, e normativas para artesãos/ãs e para a atividade artesanal; dinâmica-intervencionista, no que tange a qualificação e profissionalização de artesãos/as (Seraine, 2009).

2.1.2- Sobre economia criativa

Cultura vem sendo crescentemente pensada e dirigida como recurso com vistas à melhoria socioeconômica das populações. Assim, a desmaterialização das fontes de crescimento econômico e criação de riqueza, e a maior presença e peso relativo de bens simbólicos no comércio mundial, dá ao campo cultural um protagonismo inédito na história da modernidade. Vive-se a era da economia da cultura (YÚDICE, 2004, TOLILA, 2007, CANCLINI, 2008, MIGUEZ, 2011), tratar em uma perspectiva teórica pós-indústria cultural⁵²

Este processo pode ser visto na proliferação de projetos culturais em órgãos internacionais como a UNESCO, o Banco Mundial, e várias fundações de caráter internacional nas quais, para conseguir financiamento para seus projetos, exige-se do/a proponente a demonstração de compromisso social.

A área cultural passou a ser vista como meio de lidar com e solucionar problemas sociais, educacionais e hostilidades raciais, contribuir para reverter a deterioração urbana, gerar emprego e renda, e reduzir a criminalidade. A cultura, deixa de ser experimentada como transcendente e passa a sê-lo como voltada para resultados práticos imediatos. Como palco de inúmeros empreendimentos culturais, ela deixa de ser um campo à parte, uma esfera autônoma e se integra à esfera social. (LIMEIRA, 2008, MIGUEZ, 2011)

A expansão dos setores culturais e artísticos gerou uma diversificada rede de administradores da arte que intermediam as relações entre fontes de fomento, artistas e comunidades. Criadores culturais organizam-se para estabelecerem-se em um mundo povoado por uma gama de instâncias intermediárias, situadas em vários níveis, e por diversos projetos similares. Nas artes plásticas ganham importância as figuras do curador, do diretor de museu e exposições para quem artistas passam a ser um recurso para o trabalho de produção cultural. Por outro lado, há situações nas quais grupos culturais para se estabelecerem precisam negociar com ativistas sociais, lideranças locais, laicas e ou confessionais, jornalistas, advogados, acadêmicos, filantropos, indústrias de entretenimento, grupos de solidariedade internacionais e representantes de fundações (TOLILA, 2007; CANCLINI, 2008, LIMEIRA, 2008).

⁵² Sobre indústria cultural ou *Kulturindustrie*, termo utilizado para referir a condição da arte, entre os princípios do prazer e da necessidade, ver Adorno e Horkheimer (2002).

A figura do/a empreendedor/a cultural emerge como mobilizadora de recursos criativos e econômico-financeiros, articuladora de redes sociais, visando à criação, organização, gestão e sustentação de empreendimentos culturais. Se a noção de empreendedorismo nasce na economia, a de empreendedorismo cultural estabelece uma relação entre os campos econômico e cultural. Surge nos anos 1980, com Paul DiMaggio⁵³ que discute o papel do/a empreendedor/a na formação e sustentação de organizações culturais, sem fins lucrativos (orquestras, museus de arte, teatros, etc). O autor identifica três tipos de organizações: a/ estruturadas empresarialmente com finalidade de lucro, que se sustentam por meio de receitas oriundas do público que freqüenta seus espetáculos e produções; b/ sem fins lucrativos, que se sustentam por meio de doações privadas e subsídios estatais; c/ pequenos grupos de artistas e produtores, organizados de modo voluntário e temporário visando à realização de espetáculo/produção cultural, que se sustentam precariamente, com o trabalho não-remunerado de seus integrantes, pequenas doações e contribuições do público dos espetáculos e produções, e do Estado.

A organização cultural estruturada em moldes empresariais não é o modelo predominante no setor cultural onde predominam as organizações culturais sem fins lucrativos ou os pequenos grupos de artistas amadores. Isto reflete na dinâmica de sua gestão, que não segue normas e padrões preconizados na literatura empresarial tradicional (LIMEIRA, 2008).

Nos anos 1990, na Universidade de Warwick, na Inglaterra, utiliza-se o conceito de empreendedorismo cultural em estudos sobre as indústrias criativas⁵⁴. Na perspectiva adotada, um/a artista se diferencia de um/a empreendedor/a cultural pelo fato de o/a artista focar-se na criação e produção cultural, enquanto o/a empreendedor/a desenvolve atividades ao longo da cadeia produtiva da indústria criativa, com foco na distribuição e venda do produto/serviço cultural. Organizações culturais eram vistas como tendo uma cultura gerencial distinta das organizações produtivas tradicionais em três aspectos: a/ auto-gestão e

⁵³ DiMaggio (1982) usa o termo *cultural entrepreneurship* para referir atividade empreendedora no âmbito das chamadas indústrias criativas. Kellet (2006), por seu turno, associa os conceitos de empreendedorismo e indústrias criativas, incorporando à noção de negócio/empresa tradicionalmente associada a atividade empreendedora, o termo criativas.

⁵⁴ Sobre o tema e sua emergência na contemporaneidade, ver Botelho (2011).

empreendedorismo; b/forma de estruturação da cadeia de valor; c/ influência de valores não-comerciais. (LIMEIRA, 2008).

Na primeira dimensão, a tradição de autonomia e trabalho individual, como trabalho criativo desenvolvido por uma diversidade de artistas autônomos, integrados em redes de relacionamentos. São criadore/as que atuam em projetos de duração definida e desempenham várias tarefas simultaneamente, criativas, ou gerenciais. Na segunda dimensão, o trabalho criativo e a geração de valor da cadeia produtiva encontram-se dispersos em uma rede diversificada de profissionais e micro-empresas especializadas nas diversas atividades dos processos de criação, produção e distribuição de conteúdos criativos, sem estruturas hierarquizadas, e com uma dinâmica apoiada na formação de redes⁵⁵. Na terceira dimensão, a dupla natureza dos produtos culturais: além do caráter econômico, há o valor simbólico e o conteúdo estético, resultando em relação específica com o mercado. (LIMEIRA, 2008).

Pelo exposto, é possível afirmar que o movimento conceitual e doutrinário que promove a abertura do leque na concepção e prática social do empreendedorismo aponta para um estreito diálogo entre este ideário e o da economia criativa na sociedade contemporânea, onde

a criatividade e a diversidade passam a ser vistas e re-significadas, portanto, a partir da “descoberta”, principalmente por parte de economistas, como propulsoras do desenvolvimento e do crescimento. Assim, cidades criativas, classe criativa, economia criativa e indústrias criativas refletem esse momento em que há a difusão da crença na importância da inovação como motor essencial do desenvolvimento social e econômico, diretamente relacionada com a satisfação das sociedades, grupos e indivíduos nessa emergente economia global baseada no conhecimento (BOTELHO, 2011, p. 80)

⁵⁵ A concepção de empreendedorismo cultural está ligada ao conceito de redes sociais: o/a empreendedor/a não tem a posição de um ator atomizado e individualista, atuando isoladamente. É um/a articulador/a (dos recursos existentes: criativos, financeiros, redes sociais) e forjador/a de redes, unindo e conectando diferentes atores e recursos dispersos (no mercado e na sociedade), agregando valor material e imaterial à atividade produtiva. Esta combinação criativa resulta em algo novo e apreciado na esfera cultural. Inclui: a/capacidade de operacionalizar acordos entre partes interessadas: criador/as, investidor/as, patrocinador/as, distribuidor/as; b/ garantir a cooperação de agências governamentais; c/ manter relações bem sucedidas com trabalhador/as e o público. (VALE, WILKINSON, AMÂNCIO, 2005). O ganho econômico não constitui o foco principal, em que pesem as tensões entre as esferas econômica (busca de lucros), e artística (respostas existenciais) as quais demandam um conjunto especial de mecanismos e procedimentos organizacionais de aproximação. A visão tradicional de profissionais da área de arte e cultura, via de regra, é de que sua atividade é governada por princípios diferentes dos da economia de mercado e o empreendedorismo cultural requer capacidade de identificar oportunidades de negócios nas áreas de cultura, lazer e entretenimento, e de desenvolvê-las de modo lucrativo e sustentável.

A autora observa que a centralidade da cultura e das artes para a economia baseada no conhecimento entusiasmou pesquisadores de diversos países, ressoando em organismos internacionais como o Conselho da Europa, e visto com certa cautela pela UNESCO que desde os anos 1970, apontava para a cultura como elemento fundamental do desenvolvimento, assim como por certo/as autore/as que trabalham com o tema das políticas culturais e que apontam para um leque de questões associadas ao tema⁵⁶. (BOTELHO, 2011).

No Brasil, estudos e pesquisas vêm sendo realizados, no âmbito dos Chamados Arranjos Produtivos Locais-APLs Culturais (<http://www.cultura.gov.br/economiacriativa/c/estudos-e-pesquisas/>, 2012) sobre desenvolvimento local (MACHADO e SANTOS, 2012)⁵⁷, moda (DE CARLY *et all* 2011; DE CARLY, 2012)⁵⁸, cinema (CUNHA, 2012)⁵⁹, artesanato e *design*⁶⁰ (MOURÃO, 2011), dentre outros, como se pode ver sítio eletrônico do Observatório Brasileiro de Economia Criativa-OBEC.

Comparando os ideários empreendedorismo e economia criativa, talvez se possa pensar o primeiro como a economia mobilizando a cultura e o segundo como a cultura mobilizando a economia. No entanto, as imbricações entre ambos são evidentes e se confundem, muitas vezes, nas significações que se constroem em formulações e práticas. Ambos encontram-se em íntimo diálogo, como se pode ver na trajetória da relação entre artesanato e agenda pública, no Brasil e no Piauí, na qual estes universos ideacionais têm incidência significativa. Isto é possível de se perceber mais claramente no que tange a empreendedorismo, porquanto a discursividade e práticas relacionadas à economia criativa encontram-se em fase inicial.

⁵⁶ Para detalhamento, ver Botelho (2011). Ver, ainda, Tolita (2007).

⁵⁷ Trata da relação entre economia criativa e o lugar, com base nas idéias de cidades criativas e de distritos culturais, territórios criativos e ecossistemas criativo, em Belo Horizonte-MG.

⁵⁸ Aborda os novos valores promotores de mudanças nas formas de criar, produzir e consumir moda, sobretudo aqueles relacionado à sustentabilidade e inclusão social.

⁵⁹ Focaliza o processo de apropriação do recurso audiovisual, especificamente, vídeo digital, pela produção coletiva simbólica da cultura popular, e trata de como novos produtores integram o processo de formação da rede de economia criativa do audiovisual do Rio Grande do Norte.

⁶⁰ Investiga como comunidades locais trabalham com resíduos vegetais na produção artesanal e como se podem promover práticas sustentáveis sob a perspectiva do design sistêmico.

2.2- Artesanato na agenda pública: assitencialismo, empreendedorismo e economia criativa

2.2.1- Brasil

A palavra artesanato, do francês *artisanat*, tem raiz etimológica no termo arte. Na língua portuguesa aparece nos dicionários por volta de 1940 (PEREIRA, 1979). No Brasil, esta datação é de 1958, segundo Houaiss (2001) que o dicionariza como: “1/a arte e a técnica do trabalho manual não industrializado, realizado por artesão, e que escapa à produção em série; tem finalidade a um tempo utilitária e artística; 2/conjunto das peças de produção artesanal; 3/ conjunto dos artesãos de um determinado gênero; 4/local onde se exerce ou ensina o artesanato; 5/ o produto final do trabalho feito pelo artesão”

Na agenda mundial, a atenção a artesanato como atividade produtiva pode ser datada em 1930, a partir do Primeiro Congresso Internacional de Artesanato, na cidade de Roma, com a participação de organizações de 14 países. No Brasil, à época, apenas algumas pesquisas individuais e empíricas no campo das chamadas artes populares vinculadas à Comissão Nacional de Folclore – órgão do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura - IBCEC, filiado à UNESCO. (PEREIRA, 1979)⁶¹. Mas a presença do artesanato é anterior aos tempos coloniais⁶² embora o lugar do artesanato, na agenda pública possa ser demarcado a partir dos anos 1950, pela ótica das atividades produtivas, como tratam Pereira (1979) e Seraine (2009). É que ideologia do desenvolvimentismo, fundamentada no ideário da modernidade e do progresso relegou, por longo prazo, a atividade a um espaço marginal, como contraventora do desenvolvimento e do crescimento econômico, não sendo, ela, incluída em programas de crédito, agendas de planejamento/desenvolvimento. E a própria concepção político-institucional, a partir dos anos 1950, por longo período, não pensava artesanato como expressão artístico-cultural mas na esfera político-jurídica do trabalho.

⁶¹ Não se podem ignorar, aqui, as pesquisas realizadas a partir da presença de Mário de Andrade como diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, de 1935 a 1938 e de 1941 a 1945. Da mesma forma, sua concepção de artesanato como um momento do fazer artístico (Medeiros, 2011).

⁶² Sobre as diversas fases deste fazer artesanal, suas formas, expressões e significados, ver Pereira (1979) quando identifica: 1/ de meados dos anos quinhentos até o século XVII, com as atividades manufatureiras com vistas ao suprimento de necessidades e o surgimento das irmandades de ofícios; 2/ o artesanato barroco no século XVIII, tido como o apogeu; 3/ mudanças e decadência, no século XIX; 4/ os inícios do artesanato brasileiro na agenda pública governamental. Curiosamente, o autor não considera o artesanato indígena pré-existente

De fato, a Constituição Brasileira de 1937, em seu artigo 57, refere artesanato como uma das condições de ocupação produtiva favorecidas pelo Estado. Neste sentido, esta atividade constituiria, ao lado da indústria, um dos segmentos do Conselho de Economia Nacional-CEN (SALLES, 1977). Mas só nos anos 1950⁶³, a atividade passaria a integrar, de forma tímida, alguns projetos regionais de desenvolvimento econômico, no modismo tecnicista, em políticas públicas circunscritas aos âmbitos estadual e regional⁶⁴.

O Brasil iniciou ações no campo das políticas públicas para artesanato, com dois enfoques: um deles centrado na esfera educacional; o outro orientado pelas regras do planejamento econômico. O primeiro desdobrou-se em duas linhas de atuação concomitantes: 1/ metodologia de extensão rural e filosofia de educação de base; 2/ preceitos de educação integral. (PEREIRA, 1979; SERAINE, 2009).

A primeira linha, sobretudo, através de programas e projetos de desenvolvimento comunitário desenvolvido por: Campanha Nacional de Educação Rural- CNER; Associação Brasileira de Crédito e Assistência Rural-ABCAR; Fazenda do Rosário, em Betim-MG, pela Profa, Helena Antipoff. Artesanato era concebido como atividade produtiva de caráter complementar ou intervalar da renda familiar, em especial, de famílias rurais.

A segunda linha aproximava-se mais propriamente da dimensão artístico-cultural: recomendava a incorporação de atividades pré-ocupacionais de fundamento socioeconômico nas derradeiras séries da Escola Primária, através de projeto do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos-INEP, com participação do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial-Senai. Senai e INEP, em parceria, ministravam cursos vocacionais (PEREIRA, 1979; SERAINE, 2009).

No país, uma estrutura ministerial da cultura só vira em 1985. Até então, a gestão federal da cultura inseria-se no Ministério de Educação, até meados de 1985. Artesanato como expressão cultural demandante de políticas públicas não pode ser pensado à parte daquela conjuntura institucional. O INEP⁶⁵, criado na

⁶³ Em 1953, surge o Ministério de Educação e Cultura-MEC, desmembrado do anterior Ministério da Saúde (Calabre, 2005)

⁶⁴ Sobre as experiências regionais como antecessoras de uma política nacional, ver Seraine (2009).

⁶⁵ O INEP nasce em 1937. Em 1938, inicia seus trabalhos com a publicação do Decreto-Lei nº 580 regulamentando e alterando-lhe o nome para Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos. Nos

Era Vargas – a qual demarca um momento na história nacional da gestão da cultura com possibilidades de uma política cultural, pode ser visto como uma instituição que abriria o leque conceitual para artesanato ser visto para além de uma política do mundo do trabalho. Com Getúlio Vargas⁶⁶. a gestão da cultura ganharia foco, como política de governo, com o ministro Gustavo Capanema, de 1936 a 1945, e seu *staff* constituído por nomes como Carlos Drummond de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Rodrigo de Mello Franco, Cândido Portinari, Lúcio Costa, dentre outros. Com este quadro de notáveis e a influência do pensamento modernista de Mário de Andrade, a administração do Ministério da Educação e Saúde-MES teria uma atuação inovadora no campo da cultura, com uma mirada nacionalista, otimista e moderna (NASCIMENTO, 2007)⁶⁷. que nascera como Instituto Nacional de Pedagogia⁶⁸. A relação entre artesanato e políticas públicas, no Brasil, tende a ser abordada na literatura, pela ótica do mundo do trabalho.

anos 1950, Anísio Teixeira – que, nos anos 1940, fora conselheiro da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura-UNESCO – dirigiria este Instituto

⁶⁶ O governo Vargas de 1930-45 transcorreu em um período de crise da economia agrário-exportadora e de transição para a economia industrial, declínio das oligarquias, e ascensão de outras classes sociais, assim como do fortalecimento de propostas autoritárias. No campo da cultura, foi um período de acontecimentos importantes, com o regime concebendo e organizando a cultura como suporte da política: surgimento de cursos superiores; expansão das instituições culturais públicas; surto editorial. Na estreita relação entre capitalismo e produção cultural, teve avanço o processo de mercantilização dos bens culturais, com a incipiente indústria cultural.

(<http://www.cprepmauss.com.br/documentos/politicaculturaldevargas68114.pdf>)

⁶⁷ No período, criam-se: o Conselho Nacional de Cultura-CNC, em 1938, pelo Decreto-Lei 526; o serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, em 1937, pelo Decreto-Lei n.º. 25; o Serviço de Radiodifusão Educativa, cuja doação ao estado fora feita por Roquette Pinto, em 1936; o Instituto Nacional de Cinema Educativo, em 1936. Além disto, à estrutura que já incorporara a Casa de Rui Barbosa, desde 1930 (ano seguinte ao da sua fundação), foram incorporadas instituições existentes desde o Império, como: Biblioteca Nacional, Museu Histórico Nacional, Museu Nacional de Belas Artes (BOTELHO, 2000).

⁶⁸ O Inep configurou-se como o primeiro órgão nacional a se estabelecer, na área, de forma duradoura tornando-se referência para a área educacional no País. Em 1944 foi lançada a Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos-RBEP que continua até os dias atuais. Em 1952, sob a direção de Anísio Teixeira, passou-se a dar maior ênfase ao trabalho de pesquisa. Seu objetivo era estabelecer centros de pesquisa, como o Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais-CBPE, com sede no Rio de Janeiro, e os Centros Regionais, nas cidades de Recife, Salvador, Belo Horizonte, São Paulo e Porto Alegre, todos vinculados à nova estrutura do INEP. Em 1972, o Instituto foi transformado em órgão autônomo, com a denominação Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais. Com vistas a realizar levantamentos da situação educacional do País para subsidiar a reforma do ensino em andamento, assim como ajudar na implantação de cursos de pós-graduação. Em 1973, os Centros Regionais, que haviam se agregado em parte às universidades ou às secretarias de educação dos Estados, foram extintos. Em 1976, a sede do INEP foi transferida para Brasília. Em 1977, o CBPE foi extinto, marcando o fim do modelo idealizado por Anísio Teixeira. Este órgão do Governo Federal, no governo Fernando Henrique Cardoso, passou a se chamar Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira Sobre desdobramentos do INEP até os dias atuais, ver <http://portal.inep.gov.br/institucional-historia>,

Embora comprometida com este foco, a ação do INEP aponta para o trato da artesanaria com uma leve mirada em termos de política cultural.

Sem dúvida, o projeto era de matiz educacional e um dos objetivos era instalar, em convênio com governos estaduais, um Curso de Artes Aplicadas, sediado no Rio de Janeiro, para o qual foram recrutados/as professores/as e bolsistas de todo país – inclusive, do Piauí – que se especializaram como instrutores/as (trabalhos em madeira, metal, couro, tecelagem, tapeçaria, cestaria e trançados, cartonagem, encadernação). Tais instrutores interfeririam no aprimoramento⁶⁹ de algumas atividades, em seus estados de origem, orientando núcleos de produção existentes. Esta seria a primeira experiência sistematizada na formação de recursos humanos para ensino e orientação de programas de artesanato, embora sem resultar em pesquisa, análise, e documentação. Em 1954, o Curso de Artes Aplicadas foi desativado no Rio de Janeiro, permanecendo nas unidades da Bahia e de Brasília. Mas este movimento de inspiração educativa alargaria a compreensão de artesanato como algo mais que trabalhos manuais realizados por pessoa habilidosa, difundindo a nomenclatura, a idéia, os sentidos econômico e social, abrindo mercado, criando e fortalecendo núcleos de produção. (PEREIRA, 1979; SERAINE, 2009).

No segundo enfoque – planejamento econômico – artesanato era pensado como atividade produtiva com funções econômica e social. Nesta perspectiva, iniciativas regionais diversas, em especial, na região Nordeste⁷⁰. Sem uma articulação no plano federal, este conjunto de experiências careceu de ação institucional efetiva, no campo da gestão pública desse processo.

A investidura no plano federal, dar-se-ia em agosto de 1961, quando o Ministério de Educação e Cultura institui o Projeto de Assistência ao Artesanato Brasileiro-PAAB, em caráter experimental, por seis meses. Diretrizes: a/ implantar programa para treinamento sistemático de mão-de-obra artesanal; b/ realizar estudos e pesquisas sobre artesanato (aspectos econômicos e culturais, sobretudo, mercados interno e externo); c/ estabelecer ações coordenadas de assistência ao artesanato; d/ organizar documentação sobre artesanato brasileiro (bibliográfica, técnica, cartogramas, documentário fotográfico e afins); e/ planejar

⁶⁹ Como se vê, não é novidade na política pública voltada ao artesanato, investimentos em “aperfeiçoamento” que, hoje, chega, por exemplo, ao conceito de *design*, com o Sebrae.

⁷⁰ Para detalhamento, ver Pereira (1979) e Seraine (2009).

e instalar Exposição Permanente do Artesanato Brasileiro-EPAB. (PEREIRA, 1979; SERAINE, 2009) (Grifo meu).

Embora finalizado em fevereiro de 1962, sob alegação de dificuldades de ordem administrativa e financeira, o PAAB realizou: apuração do levantamento estatístico do artesanato baiano, concluído pelo IPTA e pelo IBGE em 1959; assistência ao artesanato doméstico de doces em Aracaju-SE, com aproveitamento de artigos cerâmicos de Neópolis para embalagens; elaboração de texto para o manual: Informações Técnicas Sobre a Cerâmica Artesanal; início do levantamento e da qualificação das “escolas artesanais” (PEREIRA, 1979, p. 104) vinculadas ao Ministério da Educação e Cultura.

A criação do Ministério da Indústria e do Comércio, em 1963, trouxe a possibilidade de se consolidar uma linha de ação combinando Pequena Indústria e Artesanato, através do Departamento Nacional de Indústria, o que ficou apenas nas diretrizes. No ano seguinte, a Confederação Nacional da Indústria-CNI financiaria um estudo que gerou o Plano de Integração do Artesanato Nordestino o qual chegou a ser encaminhado à SUDENE, pela presidência da República, mas não foi adiante (PEREIRA, 1979; SERAINE, 2009).

Tais iniciativas não tiveram desdobramentos institucionais no campo da gestão pública, mas contribuíram para pautar artesanato na agenda pública e, para além das fronteiras do Nordeste, nas regiões industrializadas do país. Rompia-se o ideário que relacionava artesanato a subdesenvolvimento. No Rio Grande do Sul, a Fundação Gaúcha do Trabalho promoveria estudos sobre a atividade, cadastrando artesãos/ãs e implantando programas de treinamentos de mão-de-obra. No Rio de Janeiro, a Obra Social Leste Um-O SOL capacitou artesãos/ãs, formou monitores/as de projetos, abriu canais de comercialização, e arregimentou entidades, públicas e privadas (PEREIRA, 1979; SERAINE, 2009).

A idéia de artesanato como objeto de políticas públicas ganhava corpo, país afora⁷¹. O leque de ensaios estaduais e regionais dos anos 1950 e 1960

⁷¹ O Simpósio de Indústria e Artesanato realizado na Bahia, em 1965, com base no Projeto Unhão, visava a transformar o conjunto arquitetônico de Unhão em um centro sociocultural dinâmico, com: 1/ um Museu de Arte Popular (com programa de pesquisa e interpretação da cultura popular do Nordeste, sobretudo, a artesanal); b/ um Centro de Estudo e de Trabalho Artesanal, com mestres artesãos, auxiliares e aprendizes em contato direto, nas oficinas, com estudantes do *design* industrial. Pretendiam-se alcançar os aspectos formais da produção artesanal e não de núcleos ou artesãos isoladamente; atuar no conteúdo sociocultural do artesanato em diálogo com tecnologias contemporâneas; reconhecer/valorizar as fontes de produção: peças

promoveu diversas experiências. Mas, no plano federal como política pública direcionada ao setor artesanal, só se ensaiaria nos anos 1970. Sem dúvida, esforços e projetos isolados contribuíram para uma inflexão na forma de pensar artesanato, sua problemática, e de incluí-lo na agenda pública nacional⁷². Talvez, ali se configurasse um proto-ideário da relação entre empreendedorismo e artesanato, ou: como a economia pode “salvar” a cultura:

Para atuar nesta anunciada problemática, foi instituído, na metade dos anos 1970, o Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato- PNDA, com vistas a superar a fase de experiências descontínuas, isoladas, e amadorísticas. O Primeiro Encontro Nacional de Artesanato- I ENA, foi realizado em Brasília, em fevereiro de 1975, pelo Ministério do Trabalho, através da Secretaria de Mão-de-Obra⁷³. O objetivo era debater a problemática do artesanato brasileiro e definir um planejamento integrado de ações de revitalização das atividades artesanais (SERAINÉ, 2009). A partir de então, artesanato tornou-se meta da gestão pública, através de

[...] Secretarias Estaduais de Trabalho, SUDENE, SUDAM, SUDECO, INCRA, MOBREAL, PIPMO, CODEVALE (MG), SESI, SESC, ACAR'S, SUTACO – Superintendência do Trabalho Artesanal nas Comunidades (SP) e outras [...], [além de] entidades de natureza privada [...]: Associação Pró-Artesanato e Arrastão – Movimento de Promoção Humana (SP), Centro do Artesanato Mineiro, Cooperativa de Produtores Artesanais (RJ), Associação Brasileira de Artesãos (RJ), Centro de Arte Livre (RJ) (PEREIRA, 1979, p. 107).

O I ENA propôs a elaboração de documento básico para o PNDA, na perspectiva de atuação interministerial, como um programa doutrinário, mas flexível e abrangente, com ações nos limites de uma concepção produtiva para as

selecionadas/apresentadas pelo Museu ao mercado nacional e internacional. (PEREIRA, 1979; SERAINÉ, 2009). Tal proposta careceu de apoio institucional.

⁷² Para Seraine (2009), trata-se do desvelamento do artesanato, sua realidade e problemas de várias ordens: econômico-financeira (capacidade nula de investimento); tecnológica (equipamento rudimentar e dificuldade de acesso a informações sobre novos métodos de produção e utilização de matéria-prima), comercial (predomínio de intermediários; inexistência de modelos de embalagens; desatualização de produtos ornamentais, em relação a tendências de mercado), gerencial (ausência de planejamento e controle da produção); e psicológica (baixa motivação para exercer a atividade em caráter permanente). (SERAINÉ, 2009).

⁷³ A história deste encontro tem início, de fato, em 1974, com Arnaldo Pietro (ministro) e Jorge Furtado (secretário geral), respectivamente, ex-secretário de estado do trabalho do Rio Grande do Sul, e ex-presidente da Fundação Gaúcha do Trabalho, nos anos 1960. Ambos conceberam e implantaram um programa executado pela Fundação, em uma linha mais promocional que assistencialista, ao artesanato. A experiência positiva serviu como referência para a agenda de ações do Ministério do Trabalho, na qual se inclui a atividade artesanal entre as metas traçadas para expandir oportunidades de emprego e renda, a baixo custo.

atividades artesanais. Caberia ao Ministério do Trabalho pautar o PNDA, com justificativas apontando para os problemas e potencialidades, destacando “[...] o aspecto social, ou seja, aquele que tem como objetivo básico o desenvolvimento do homem e melhoria de suas condições de vida e o aspecto econômico, ou seja, aquele voltado para a rentabilidade econômica do setor na composição da riqueza nacional (PEREIRA, 1979, p. 131). (Grifos meus).

Criado pelo Decreto número 80.098, de 8 de agosto de 1977 (BRASIL, 1977), o PNDA passou a contemplar o trabalho que vinha sendo realizado, pelo Ministério do Trabalho, sob a coordenação da Secretaria de Mão-de-Obra e em seguida, pela Secretaria de Planejamento do Ministério. Cabia ao Programa:

coordenar as iniciativas que visem à promoção do artesão e à produção e comercialização do artesanato brasileiro”; e são seus objetivos: I) promover, estimular, desenvolver, orientar e coordenar a atividade artesanal a nível [sic] nacional; II) propiciar ao artesão condições de desenvolvimento e auto-sustentação através da atividade artesanal; III) orientar a formação de mão-de-obra artesanal; IV) estimular e/ou promover a criação e organização de sistemas de produção e comercialização do artesanato; V) incentivar a preservação do artesanato em suas formas de expressão da cultura popular; VI) estudar e propor formas que definam a situação jurídica do artesão; VII) propor a criação de mecanismos fiscais e financeiros de incentivo à produção artesanal; VIII) promover estudos e pesquisas, visando a manutenção de informações atualizadas para o setor. (BRASIL, DECRETO..., 1977)

Ainda em 1977, instituiu-se a Comissão Consultiva do Artesanato, para desempenhar funções orientadora e conceitual, caracterizando, profissionalmente, a figura do/a artesã/o e definindo artesanato, para o PNDA:

atividade predominantemente manual de produção de um bem que requeira criatividade e/ou habilidade pessoal, podendo ser utilizadas ferramentas e máquinas; o produto ou bem resultado da atividade acima referida; o resultado da montagem individual de componentes, mesmo anteriormente trabalhados e que resulta em novo produto (PNDA, apud SEBRAE, [200-], p. 8)

Dois anos após a instituição do PNDA, o Decreto Nº 83.290, de 13 de março de 1979, do governo Geisel, regulava a classificação de produtos artesanais e a identificação profissional de artesão/ãs⁷⁴. A continuidade da

⁷⁴ Ver Decreto em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D83290.htm. Acesso em 10/10/2011

implantação e execução do PNDA no país seguiria pelos anos 1980⁷⁵, abrindo um debate relacionado à imprecisão conceitual de artesanato. Vinculando-se à geração de trabalho/renda, a conceituação de artesanato pautava-se, por um lado na ótica da natureza laboral da atividade (pensada, sempre, a partir de aproximação/distanciamento da atividade industrial) na perspectiva da habilidade do/a trabalhador/a; por outro, em um enfoque mais operacional que doutrinário: artesanato como qualquer atividade industrial, manufatureira, com finalidades comerciais imediatas, realizada em oficinas de equipamento rudimentar (domésticas ou não), com produtores/as encarregando-se, individualmente ou não das fases da produção. A maior ou menor distorção das características fundamentais deste conceito poderá conduzir a formas de trabalho melhor definidas como arte popular ou pequena indústria (PEREIRA, 1964)⁷⁶.

Como lembra Jeolás (1998), artesanato é prática complexa e diversa, irreduzível a definições genéricas como a ideia corrente do “feito à mão”, a qual supõe a oposição entre trabalho manual e trabalho intelectual⁷⁷. Para a autora, a habilidade manual manifesta-se como sinônimo do saber-fazer, ou como dom; a criatividade e a originalidade apontam para a não-padronização. Nesta dimensão, ausente nos debates conceituais da época, “o verbo fazer e o criar estão, na maioria das vezes, juntos e é muito difícil separar as noções que ambos expressam, estando assim a definição de arte muito ligada a de artesanato” (JEOLÁS, 1988, p. 190. Grifos meus). É um campo conceitual complexo, com múltiplas determinações: mercado, moda, alternativa de trabalho autônomo sem vínculos empregatícios, aprendizado familiar, reinserção no mercado. O fazer

⁷⁵ Em março de 1985, seria criado o Ministério da Cultura-MinC, no governo [José Sarney](#). Antes as atribuições desta pasta cabiam ao [Ministério da Educação](#), que de 1953 a 1985 chamava-se Ministério da Educação e Cultura-MEC.

⁷⁶ Esse aspecto ganha importância na análise do processo de certa tendência à padronização presente em muitas experiências de produção artesanal sob políticas públicas e/ou sob a ação do Sebrae. Para detalhes, ver Jeolás (1998).

⁷⁷ Em uma primeira dimensão desta categorização, as chamadas artes mecânicas ou os ofícios estavam classificados como artes mecânicas por oposição às artes liberais – praticadas por doutores, funcionários, administradores, etc. O termo artes, empregado em sentido geral, corresponde à maneira de obter algum resultado ou ao saber-fazer, a ter conhecimento, a ter domínio do processo de trabalho, ou seja, ter capacidade de realizar um trabalho por inteiro; de transformar a matéria-prima, o que implica não só em ter habilidade manual mas, também, inteligência e criatividade. Em uma segunda dimensão, observa-se a do trabalho manual por oposição à máquina, através da ideia de humanos terem o controle e domínio de todo o processo de trabalho, não somente operando uma parte deste processo. Veremos no capítulo III desta monografia que, pensar artesanato com o apoio da teoria do ator-rede, contribui para levar a que tais distinções conceituais deixem de fazer sentido (JEOLÁS, 1998).

artesanato ultrapassa os limites das tentativas de definições expressas no texto da política pública. (JEOLÁS, 1988).

Não se pode esquecer que data do mesmo período, a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, e a Fundação Nacional de Artes – Funarte⁷⁸. O então ministro Ney Braga promoveu a inserção do domínio da cultura nas metas da política nacional de desenvolvimento (CALABRE, 2005). Sobre a Criação da Funarte, em 1975, Isaura Botelho, trate do tema artesanato, traz elementos importantes para se pensar sobre o lugar deste nas políticas públicas. A autora critica como “hipótese exagerada” (BOTELHO, 2000, p. 42) o pressuposto da criação de órgãos como a FUNARTE como subordinada à ampliação do mercado de consumo de bens simbólicos, com vistas a beneficiar multinacionais da indústria cultural. Para ela, o Governo Federal, no jogo das compensações, voltou-se para o plano das práticas culturais tradicionais e de menor impacto político, na ideologia nacionalista, ao tempo em que investia na infra-estrutura para expansão da mídia eletrônica e da cultura de mercado.

No PNDA, o então Instituto Nacional do Folclore-INF, da Funarte (hoje, Centro Nacional do Folclore e das Culturas Populares-CNFCP⁷⁹ no IPHAN), tinha assento e buscava evidenciar os vínculos entre artesanato e uma política cultural. O Instituto – embora com recursos limitados, que lhe restringia o leque de ação – desenvolveu uma política de registro, com publicação de livros, e ações para impedir o acesso de "atravessadores", embora não funcionasse como desejado⁸⁰. O INF criou e mantém, até os dias atuais, a Sala do Artista Popular-SAP⁸¹. Em termos de política pública, o CNFCP privilegia a dimensão cultural, levando em

⁷⁸ Crida para ser um dos órgãos executores das diretrizes nacionais, como o Plano Nacional de Cultura –PNC (CALABRE, 2005)

⁷⁹ A Comissão Nacional de Folclore-CNF nasceu em 1947 ligada ao Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura-IBECC, no Ministério das Relações Exteriores. A partir dos trabalhos das comissões nacional e estaduais, e da mobilização decorrente de congressos realizados em todo o país, criou-se, em 1958, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro-CDFB, subordinada ao Ministério da Educação e Cultura - MEC. A campanha, incorporada à Fundação Nacional de Arte- Funarte, transformou-se, em 1979, no Instituto Nacional do Folclore-INF. Em 1990, instituto passou a denominar-se Coordenação de Folclore e Cultura Popular-CFCP, sendo hoje o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - CNFCP. A Biblioteca Amadeu Amaral, é um equipamento do CNFCP. (FERREIRA, 2001)

⁸⁰ Informações fornecidas por Isaura Botelho em conversa sobre o tema.

⁸¹ O CNFCP mantém o projeto Sala do Artista Popular- SAP, desde 1983. Este espaço distingue-se das feiras e lojas comerciais e suas mostras criam mais uma alternativa de mercado, contribuindo ao mesmo tempo para a valorização do artista e da comunidade de produtores em seu local de origem. O projeto é precedido de pesquisa etnográfica em campo, para edição de catálogo. Produz um conjunto de informações sobre os produtores culturais e seu processo de trabalho, documentado fotograficamente. (FERREIRA, 2001).

conta o objeto artesanal não apenas como meio de geração de renda para produtores/as, mas como resultado de relações sociais que exprimem uma visão de mundo singular e dependem, para sua continuidade, de determinadas condições (FERREIRA, 2001).

Se em relação aos anos 1970 e 1980, com o surgimento e consolidação do PNDA, pode-se falar de uma política pública voltada ao artesanato como atividade econômica, geradora de trabalho e renda, os anos 1990, a partir de várias iniciativas dos setores público e privado, e de parceria entre ambos, seria o momento do encontro entre artesanato e empreendedorismo. Os estímulos, em grande medida, inserem-se nas tentativas de enfrentar os novos desafios do mundo do trabalho, sobretudo, a desestruturação do mercado de trabalho e a adoção de reformas liberalizantes, pelo governo Collor⁸², no início dos anos 1990, com vistas à inclusão do país no mercado globalizado (SERAINÉ, 2009)

No contexto, políticas voltadas de enfrentamento do desemprego e do subemprego estimulavam e disseminavam a ideologia do empreendedorismo como estratégia de (re)inserir pessoas no mercado de trabalho, agora, não mais como vendedoras da sua força-de-trabalho, subjugadas ao patrão. Assim, força ideológica do empreendedorismo encontra-se na avaliação do mundo do trabalho como estando submetido a uma nova/irreversível realidade. Nesta, é encontrar trabalho é mais fácil que ter acesso a emprego formal e a direitos trabalhistas. É a era de trabalho temporário, por tarefas, de terceirização, nas residências, do tele trabalho, enfim, do trabalho por conta própria: autoemprego, autônomo. Colada a esta representação, a ideologia da liberdade em relação ao patronato e as conquistas econômico-sociais que se oportunizam via trabalho por conta própria. Este, então, surge como uma alternativa para indivíduos que só possuem a força de trabalho, para vende no mercado, como trabalhador/a formal e/ou informal (SERAINÉ, 2009).

A interpelação deste ideário sobre quem praticava artesanato, dava-se na direção de promover a atividade artesanal de setor produtivo marginal a setor capturado para o circuito de mercado: artesãoa/ã como autônomo/as, empreendedore/as. O que se denomina trabalho por conta própria – e sinônimos

⁸² Em abril de 1990, no governo Collor de Mello, o MinC foi extinto, sendo substituído pela Secretaria da Cultura vinculada à Presidência da República

– e que sempre coabitou o sistema de trabalho assalariado, revestia-se de nova roupagem (do empreendedorismo), por um lado, de conteúdo ideológico libertador, emancipatório: tornar-se patrão de si mesmo, ser dono/a do próprio. Este sonho levou setores das camadas populares e desempregadas a identificarem, na ideologia do empreendedorismo, fundamentos, valores e princípios tidos como legítimos para enfrentar a pobreza. Por outro lado, por outro lado, este ideário era portador de conteúdos de responsabilização dos novos agentes econômicos pelo próprio fracasso. Assim, para o poder público, era estratégico promover o chamado desenvolvimento a partir dos pequenos negócios.(SERAINE, 2009).

A política de disseminação da prática empreendedora, pelo Estado e parceiros da iniciativa privada, para o artesanato, realizaria uma ampliação das bases filosóficas do empreendedorismo. Este, originalmente relacionado à capacidade de inovação no mundo empresarial dos grandes negócios, cuja figura emblemática é a do grande empresário, capitalista, industrial, inovador, passaria a focar setores produtivos economicamente marginais. Assim a relação artesanato-negócio e artesão-empREENDEDOR torna-se objeto de uma ação programática do Estado brasileiro na busca de enfrentar a crise do mundo do trabalho. Esta ação programática teve como discurso fundante o chamado desenvolvimento endógeno ou desenvolvimento local, em grande medida, inspirada na experiência da Terceira Itália e de programas de desenvolvimento territorial da Comunidade Européia, como o LEADER⁸³. No contexto, na relação entre políticas públicas e artesanato, o conceito de desenvolvimento endógeno associava-se aos de capital humano e empreendedorismo (SERAINE, 2009).

As políticas públicas destinadas ao setor artesanal na década de 1990, do governo Collor até o início dos anos 2000, no segundo mandato do governo Fernando Henrique Cardoso, traziam em suas diretrizes a articulação entre as idéias referidas as quais formavam o escopo da política, devendo garantir-lhe a necessária legitimidade. A idéia-força capital humano punha-se como chave de um novo padrão de desenvolvimento: um capitalismo que incluía pequenos negociantes, pequenos empresários, pequeno capital, microcrédito. Subjacente, a

⁸³ O paradigma de desenvolvimento endógeno sustenta-se em idéias-força como: a/ uma nova concepção de desenvolvimento; b/ o uso de mecanismos favorecedores desse novo processo; c/ formas de atuação mais eficazes, e condizentes com o processo, dos atores econômicos e sociais. (SERAINE, 2009). Sobre o modelo italiano de desenvolvimento regional, ver Putnam (1996), Veiga (2004); Abramovay (2004). Sobre o LEADER, ver Saraceno (2002); Observatório Europeu LEADER II (1994); Rover e Henriques (2006).

crença na possibilidade de gerar renda-trabalho em setores pobres em recursos financeiros, mas ricos em capital humano: indivíduos e grupos com conhecimentos, habilidades, destrezas, aptidões, capacidade de inovação, criatividade, tudo isto, catapultado por intervenções visando à ampliação deste capital. Assim, o termo inovação, quase exclusivamente, empregado referindo-se ao uso de tecnologias (máquinas, instrumentos, processos) ganharia novos sentidos, associado a habilidade, conhecimentos (não só científicos), destreza, criatividade. Artesanato seria um *locus* privilegiado para a investida do ideário do empreendedorismo.

Mas, em que pese a consideração da dimensão da criatividade, característica da vida cultural e do mundo das artes, o foco não era a dimensão imaterial, o processo de concepção e de criação, em si. Tais dimensões eram pensadas como passíveis de se transformarem em recursos no campo de uma economia de bens simbólicos. De fato, a inserção do setor artesanal no circuito do mercado empresarial deu-se por uma estratégia socioeconômica de ressignificação produtiva, tornando artesanato um negócio e um empreendimento e seu agente, em empresário/empreendedor. O que hoje nomear-se-ia economia criativa, visava, à época, à geração de trabalho e renda para enfrentar o desemprego e a pobreza, com investimentos na transformação de mentalidade econômica: artesão/ãs como empreendedore/as, com adoção de novos valores, exigindo estratégias, como alianças público-privada para popularizar as bases do empreendedorismo e da sua prática econômica, em novas bases (SERAINÉ, 2009).

A conjugação artesanato/empreendedorismo nos anos 1990, ganha corpo no Programa do Artesanato Brasileiro-PAB criado no governo Collor em 1991, vinculado ao Ministério da Ação Social sob supervisão da Secretaria Nacional de Promoção Social-SNPS, pelo Decreto s/n de 21/03/1991:

Art. 1º- Fica instituído no Ministério da Ação Social, sob a supervisão da Secretaria Nacional de Promoção Social, o Programa do Artesanato Brasileiro, com finalidade de coordenar e desenvolver atividades que visem valorizar o artesão brasileiro, elevando seu nível cultural, profissional, social e econômico, bem assim desenvolver e promover o artesanato e a empresa artesanal (BRASIL, DECRETO..., 1991) (Grifo meu).

No governo Itamar Franco, de 1992 a 1995, o MinC foi recriado. O Ministério da Ação Social-MAS passou a denominar-se Ministério do Bem-Estar Social-MBES, pela Lei nº 8.490 de 19/11/1992, ao qual o PAB ficaria vinculado, sob supervisão da Secretaria de Promoção Humana-SPH. No primeiro governo FHC, de 1995 a 1999, a consolidação do Plano Real e o aprofundamento de reformas dariam sustentação ao projeto de crescimento econômico em bases político-econômicas do liberalismo contemporâneo. Nesta agenda, a estabilidade monetária era meta suprema do governo junto a outras para alcance da estabilidade social e política. Oportunidades de trabalho e de geração de renda, era argumento central do discurso governamental. (SERAINÉ, 2009). O Programa Comunidade Solidária-PCS⁸⁴ foi cerne da política social do governo, a partir de 1995, com objetivos declarados de: 1/ oferecer mais e melhores serviços sociais básicos à população; 2/ atuar com vistas ao aumento de oportunidades de trabalho e renda (BRASIL, UMA ESTRATÉGIA..., 1996). Uma das ações era o Programa de Crédito Assistido-PCA: “[...] de financiamento e de capacitação para os microempreendimentos, artesãos prestadores de serviços, cooperativas e formas associativas de produção, com o objetivo de gerar emprego e renda” (BRASIL, UMA ESTRATÉGIA..., 1996, p. 62) (Grifos meus).

Enquanto o PAB era mantido e remanejado para o Ministério da Indústria, do Comércio e do Turismo-MICT, instituíam-se, no interior do PCS -- dentre diversos subprogramas, a partir de um projeto-piloto de combate à pobreza, em regiões castigadas pela seca, sobretudo no Nordeste e norte de Minas Gerais – o Programa Artesanato Solidário-ArteSol⁸⁵, em 1998, uma iniciativa do Conselho da Comunidade Solidária em parceria com Sebrae, Sudene, e Caixa Econômica

⁸⁴ Surgido em 1993, da experiência do Conselho Nacional de Segurança Alimentar-CONSEA, em funcionamento de 1995 a 2002, como estratégia governamental no que se denominou de linha de ação de combate à fome e à pobreza. Com ações interministeriais, intergovernamentais (níveis federal, estadual, municipal) e não-governamentais, foi lançado como espaço de interlocução entre governo e sociedade civil. Propunha-se estabelecer um novo padrão de projetos sociais no Brasil, pela premissa de desenvolvimento como investimento em capital humano e social. Em 2009, uma mudança na concepção das dimensões de atuação do ArteSol o reorganiza em três eixos: Cultural, Educativo, Econômico. Tais eixos podem estar integradas em um mesmo projeto ou serem focos de projetos específicos.(<http://www.artesol.org.br/site/programas/> . Acesso em 10/08/2012.

⁸⁵ No Piauí, o Programa registra atuações nos seguintes municípios/localidades e artesanias: Parnaíba (Ilha Grande de Santa Isabel; São Vicente de Paula); trançados e cestaria; São João da Varjota (Paquetá): cerâmica; Pedro II (Barroca, Santa Fé, São João): tecelagem; (Formiga): cerâmica; Buriti dos Lopes: rendas e bordados; Cajueiro da Praia (Barra Grande e Barreirinha): trançados e cestaria; Luís Correia (Carnaubal, Bezerra Morto, C. Velho): trançados e cestaria; São Raimundo Nonato (Onça 2, Novo Zabelê) trançados e cestaria (ARTESOL, 2002-2207).

Federal, com vistas a revitalizar o chamado artesanato tradicional ou artesanato com forte marca cultural⁸⁶ que, na concepção do PCS condensa experiências coletivas e formas de transmissão do conhecimento técnico e estético, em suas dimensões: a/ social que se reflete nos modos de vida; b/ pedagógica, materializada nos saberes e no saber-fazer; c/simbólica, externalizada no produto como bem cultural; d/ econômica, concretizada nas trocas, como mercadoria. (LEITE, 2003). Observa-se certa inflexão no discurso governamental: tema identidade cultural ganha centralidade.

Como se vê, no primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso⁸⁷, de 1995 a 1998, a política para o artesanato tomou duas direções: uma pelo MICT, com o PAB, política - ainda tímida - de desenvolvimento econômico; outra pelo PCS, com o ArtesSol, política de cunho social. As estas duas vertentes, juntou-se uma terceira quando, em 1998, nascia mais um Programa no Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas-Sebrae⁸⁸: o Programa Sebrae de Artesanato. O Programa adotaria o conceito do Conselho Mundial de Artesanato⁸⁹: artesanato como toda atividade produtiva que resulte em objetos e artefatos acabados, feitos manualmente ou com utilização de meios tradicionais, com habilidade, destreza, qualidade e criatividade e com a seguinte taxonomia:

- a) artesanato indígena: objetos produzidos no seio de uma comunidade indígena, por seus próprios membros, resultantes, em sua maioria, de uma produção coletiva incorporada ao cotidiano de diversas etnias;
- b) artesanato tradicional: conjunto de artefatos expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo de suas tradições e incorporados ao seu dia-a-dia; sua produção, geralmente, é de origem familiar ou em pequenos grupos que vivem no mesmo território, o que favorece a transferência de conhecimentos sobre técnicas, processos e desenhos originais; faz parte integrante e indissociável dos usos e costumes de um determinado grupo;
- c) artesanato de referência cultural: produtos que se caracterizam pela incorporação de elementos próprios da

⁸⁶ Tido pelo PCS como mercadoria de especial aceitação na economia globalizada, com perspectivas de alcance do valor justo do produto, da conquista de mercados, e da possibilidade de gerir a própria produção, tornando-se o artesanato uma atividade economicamente viável (COMUNIDADE SOLIDÁRIA, 2002).

⁸⁷ No governo [Fernando Henrique Cardoso](#), a estrutura do MinC foi reorganizada.

⁸⁸ O Sebrae, entidade privada de interesse público com atuação em capacitação, mobilização, disseminação do empreendedorismo e do associativismo, entre outras, pregava a criação de ambientes favoráveis à ampliação e sustentabilidade de pequenos negócios, de micro e pequenas empresas como geradoras de ocupação e renda. A história do SEBRAE inicia-se em 1964, quando o BNDE, hoje, Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social-BNDES, instituiu o Programa de Financiamento à Pequena e Média Empresa-FIPEME. (SERAINÉ, 2009).

⁸⁹ Entidade não-governamental, sem fins lucrativos, criada em 1964, com sede em Nova York, filiada à UNESCO e presente na Europa, Ásia Pacífico, América do Norte e América Latina.

região onde são produzidos; resultam de uma intervenção planejada de artistas e designers, em parceria com artesãos, com o objetivo de diversificar produtos e ao mesmo tempo resgatar ou preservar seus traços culturais representativos;

d/artesanato conceitual contemporâneo: objetos produzidos por pessoas com alguma formação artística, resultante de um projeto deliberado de um estilo de vida ou afinidade cultural; a inovação é o elemento principal que distingue este artesanato das demais categorias; e) alimentos típicos: produtos alimentícios típicos processados segundo métodos tradicionais, em pequena escala, muitas vezes realizados em família ou por um determinado grupo;

f)trabalhos manuais: produtos resultantes de trabalhos que exigem destreza e habilidade, porém utilizando moldes e padrões pré-definidos, muitas vezes desvinculados da cultura de um lugar, não representando um processo criativo efetivo, mas uma reprodução e cópia de padrões universais (SERAINE, 2009, p. 119). (Grifos meus).

O Programa Sebrae propunha-se a atuar: na ampliação de oportunidades de ocupação e renda; formalização do setor; acesso ao crédito e à capitalização; acesso a tecnologias adequadas para aumento/melhora da capacidade produtiva; no uso da inovação como um dos fatores de diferenciação da produção artesanal; promoção da educação empreendedora e associativa, estímulo à criação e ao fortalecimento de associações e cooperativas; acesso ao mercado e identificação de canais de comercialização; disseminação da compreensão da cultura como agregadora de valor⁹⁰ ao artesanato, promovendo produtos com “identidade brasileira”; informações sobre a utilização racional e controlada dos “recursos” naturais conforme legislação ambiental; socialização do acesso à informação e ao conhecimento no âmbito artesanal; articulação de parcerias com vistas a aumentar a participação do artesanato na produção nacional e fortalecer o setor; estabelecimento de estratégias de desenvolvimento de negócios e da utilização do *marketing* como ferramenta para impulsionar a competitividade.

A concepção de artesanato, subjacente por ser vista no quadro 3 na comparação com arte popular e com trabalhos manuais.

⁹⁰Uma proto-mirada em termos de economia da economia criativa? O Programa atuaria em seis frentes: a/ estratégia de negócios; b/ estudos e pesquisas (setor e mercado); c/ inovação (tecnologia, processo produtivo, *design*, embalagem, infra-estrutura, preservação do meio-ambiente e reciclagem); d) acesso mercados; e) acesso a crédito; f) gestão. (Seraine, 2009).

ARTE POPULAR	ARTESANATO	TRABALHOS MANUAIS
Produção de peças únicas	Produção de pequenas séries com regularidade	Produção assistemática
Arquétipo	Produtos semelhantes, poré diferenciados entre si	Reprodução ou cópia
Compromisso consigo mesmo	Compromisso com o mercado	Ocupação secundária
Fruto da criação individual	Fruto da necessidade	Fruto da destreza

Quadro 3: Distinções entre artesanato, arte popular e trabalhos manuais, pelo Sebrae. Fonte: Sebrae (2010)

Os anos 2000 seriam, por um lado, caudatários das políticas dos anos 1990 e filosofias subjacentes; por outro, a área cultural ganharia novo vigor⁹¹. Em 2010, realizou-se a II Conferência Nacional de Cultura-II CNC, em Brasília, e a aprovação do Plano Nacional de Cultura-PNC⁹², com definição, para os próximos dez anos, de diretrizes, objetivos e ações na área da cultura para União, estados e municípios. Na II CNC, foram aprovadas propostas setoriais contemplando para áreas diversa, inclusive, artesanato. A Pré-conferência Setorial de Artesanato demarcou relações, institucionalmente mais definidas, do setor artesanal com o Ministério da Cultura, com propostas distribuídas em cinco eixos (FREEMAN, 2010). (Box 2).

2-2-2- no Piauí

No Estado do Piauí, a inclusão do setor artesanal na agenda pública decorre da política nacional. Na segunda metade dos anos 1950, no governo do General Jacob Manuel Gaioso e Almendra, de 1955 a 1957, encontra-se a primeira menção à atividade artesanal, no estado, em Mensagem à Assembléia Legislativa-MAL do Estado do Piauí, de 1957. À época, através de convênio entre o Ministério da Educação e Cultura-MEC e governos estaduais, foram realizados os chamados cursos de iniciação profissional: corte e costura, arte culinária, tricô e bordado, alfaiataria, flores e marcenaria.

⁹¹ A partir de 2003, no governo Luis Inácio Lula da Silva, o MinC foi dinamizado, tendo à frente o ministro Gilberto Gil, com investimentos importantes na política cultural nacional, passando a ter a estrutura atual, com a Secretaria Executiva, três diretorias (Gestão Estratégica, Gestão Interna e Relações Internacionais), Representações Regionais, e Secretarias, dentre as quais a Secretaria de Economia Criativa.

⁹² Em processo de implantação nos estados e municípios.

Do final dos anos 1950 até os anos 1970, as ações seriam coordenadas pelo Serviço Social do Estado- Sers e, a partir da segunda metade dos anos 1970, pela Secretaria de Trabalho e Promoção Social. No período, e no âmbito da política nacional de promoção social, observam-se três linhas de atuação: capacitação – inclusive, com formação de instrutores, no referido programa encabeçado pelo INEP, em cursos ministrados nos Estados do Rio de Janeiro, Salvador, e São Paulo⁹³ –, divulgação do artesanato produzido no Piauí, e participação em eventos⁹⁴.

Box 2 - ESTRATÉGIAS SETORIAIS – II CNC: ARTESANATO

EIXO 1: PRODUÇÃO SIMBÓLICA E DIVERSIDADE CULTURAL

Criar edital específico de fomento ao artesanato, regionalizando de forma a ampliar o acesso e assegurar maior igualdade na distribuição de recursos federais.

EIXO 2: CULTURA, CIDADE E CIDADANIA

Estimular a produção, circulação, comercialização e intercâmbio da produção artesanal, garantindo o acesso aos pontos de comercialização do artesão visitante, por meio de feiras e eventos nacionais e regionais anuais, inclusive com a criação de feiras específicas de produtos brasileiros nas 05 macrorregiões, com a efetiva participação dos trabalhadores artesãos organizados na gestão destes eventos.

EIXO 3: CULTURA E DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL

Ampliar e desenvolver programas públicos para formação na área do artesanato, integrando os mestres artesãos e seus conhecimentos, em parceria com instituições de ensino, visando à capacitação técnica, ao estímulo à pesquisa, ao resgate de técnicas tradicionais e garantindo ao artesão ensinar em estabelecimentos formais de educação.

EIXO 4: CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA

Criar um fórum interministerial com participação de representantes do Setor de Artesanato, visando traçar estratégias conjuntas voltadas para o desenvolvimento do setor artesanal e ampliar os mecanismos de financiamento público e/ou PP privado, objetivando a produção, divulgação e comercialização do artesanato e garantindo que, onde houver dinheiro público, o artesão participe dos eventos sem custos. Fortalecer o controle social sobre a aplicação destes recursos repassados pelos órgãos públicos por meio de conselhos compostos por membros do governo e da sociedade civil organizada do artesão.

EIXO 5: GESTÃO E INSTITUCIONALIDADE DA CULTURA

Promover espaços permanentes de diálogos e fóruns de debate sobre o artesanato, aberto aos artesãos e suas organizações nas casas legislativas do Congresso Nacional, Assembleias Estaduais e Distrital, Câmaras Municipais e Ministérios que atuam na área, inclusive objetivando a regulamentação da profissão do trabalhador artesão .

Fonte: Freeman (2010 p. 43).

⁹³ Segundo Mal (1967), foram concedidas ao Estado do Piauí 20 bolsas de estudos para professor/as primário/as para especialização em artes industriais. Este/as professor/as trabalhariam nas oficinas em Teresina e Parnaíba, ao norte do estado. A política de aprendizagem de artes industriais, via INEP, visava a modificar a estrutura curricular da escola primária pela inclusão de cursos do que se denominava “iniciação ao trabalho”, no currículo escolar: tecelagem, tapeçaria, artes gráficas, couro, metal cromado, cartonagem, mosaico, cestaria, cerâmica, costura e desenho. Em 1962, foram inaugurados e equipados quatro pavilhões destinados à atividade, no Piauí: três em Teresina, e um no município de Parnaíba

⁹⁴ Em 1971, é criada a a Empresa de Turismo do Piauí-PIEMTUR que viabilizou a participação do estado na “Exposição Brasil Export/73”, em Bruxelas, com produtos artesanais piauienses.

[...] acentuado estímulo ao artesanato, como meio de aumentar a renda família e permitir que os mutuários inadimplentes junto ao BNH possam regularizar sua situação. O aspecto cultural desta iniciativa é surpreendente, pela participação e criatividade que permitem a descoberta de valores que viviam sob o mais completo anonimato. As vendas neste setor atingiram quase 600 mil cruzeiros e os produtos artesanais do Piauí tiveram excelente aceitação em Gramado, Brasília, Rio de Janeiro e presentemente também na capital de Pernambuco (MAL, 1975, p. 19). (Grifos meus).

Nos anos 1980, foi instituído o Programa de Desenvolvimento do Artesanato Piauiense-Prodart, pelo Decreto Nº 3926 de 09 de janeiro de 1981, “com a finalidade de promover e apoiar o artesão, e de fomentar a produção e a comercialização do artesanato piauiense” (DECRETO...,1981). Seguindo o PNDA, foi instituída, ainda, a Comissão Consultiva Estadual do Artesanato-COART⁹⁵. Nos marcos do Programa, foi construída uma Central de comercialização do Artesanato do Piauí. (SERAINÉ, 2009).

Em meados dos anos 1980, o Prodart passou a ser vinculado à Secretaria de Indústria e Comércio com foco no estímulo às produção e fortalecimento dos chamados Núcleos de Produção localizados nos municípios de Parnaíba, Campo Maior e Pedro II. Em Teresina, houve apoio financeiro para fábrica artesanal de filtro no bairro Poti Velho, na rubrica Programas Especiais. A Secretaria de Trabalho e Ação Social continuava sua atuação e a Comissão de Assistência Comunitária-CAC foi integrada às ações, realizando cursos profissionalizantes, através do Programa de Capacitação para o Trabalho, além de criar um ponto de comercialização de produtos artesanais – a loja intitulada “Lá na CAC”. (SERAINÉ, 2009).

Na década de 1990, quando foi criado o PAB, realizou-se o 1º Encontro Estadual de Artesanato no Piauí-EEAPI, em 1991, além de eventos como: 1ª Amostra do Artesanato Piauiense; Exposição de Arte Santeira⁹⁶, em Teresina; Amostra de produtos do artesanato piauiense na embaixada do Brasil, em Portugal; e a realização da Amostra de Artesanato Piauiense na Confederação Nacional da Indústria, no Rio de Janeiro.

⁹⁵ A composição desta comissão era: um representante de cada uma das secretarias: Planejamento, Indústria e Comércio, Fazenda, Educação e Cultura e Agricultura. A estes somava-se, um representante do Banco do Estado do Piauí-BEP. Atribuições da Comissão: “Submeter ao Governador do estado o Plano de Ação Anual do Programa de Desenvolvimento do Artesanato Piauiense e acompanhar a sua execução; II- Definir e estabelecer prioridades das áreas a serem abrangidas pelo Programa; III- Deliberar sobre o orçamento e a programação financeira do Programa; IV- Supervisionar e controlar as atividades do PRODART” (PIAUI, DECRETO...,1981).

⁹⁶ Sobre Arte Santeira, no Piauí, ver Mascarenha (2010).

A partir deste encontro, o Sebrae, antes da criação do Programa Sebrae de Artesanato, entra em cena na atuação no campo artesanal piauiense, visto como um setor da economia a ser dinamizado. O 1º EEAPi revelou a o desconhecimento mútuo entre programas de governo e artesãos/as. Ausência de clareza perdura, como se pode ver, abaixo, em entrevista realizada com liderança das ceramistas do Poti Velho, em meados dos anos 2000⁹⁷:

[...] Pesquisadora: Já ouviu falar do PAB?

Entrevistada: Já, que tem em outros estados, né? Aqui ele funciona como PRODART, é mais ou menos esse, sabe? O que nos outros estados funciona como PAB, aqui funciona como PRODART.

Pesquisadora: Mas este programa, PAB, não chegou aqui o setor cerâmico?

Entrevistada: Não, aqui... aqui dentro não. Aqui tem porque aqui funciona dentro do Piauí como PRODART. Porque cada estado eles tem uma sigla, né? E aqui o nosso é o PRODART, ele funciona é... nos outros estados ele é o mesmo jeito do programa que funciona aqui dentro como PRODART [...] (informação verbal)⁹⁸

Em ação conjunta, a Secretaria de Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia-SICT e o Sebrae-PI, realizaram cadastramento de artesãos/ãs e um diagnóstico do setor artesanal o qual resultou em dois relatórios⁹⁹: um sobre a Rota Norte e outro sobre a Rota Sul do artesanato piauiense. No primeiro redigido pelo Sebrae, destaca-se a perspectiva do empreendedorismo:

[...] informações do segmento informal de artesanato a nível de [sic] Piauí, mais precisamente na região norte do Estado, naqueles municípios onde a expressão cultural é mais forte [...] Funcionando como marco inicial no registro de informações, e agrupado ao cadastro dos artesãos, tem o propósito de subsidiar o governo e demais órgãos envolvidos com a problemática do artesanato, facilitando e incentivando a tomada de decisões, no tocante a implementação de ações que viabilizem a microunidade caseira como futura microempresa [...] a nível [sic] individual, [...] a nível [sic] coletivo, gerando emprego e renda e contribuindo para que o homem piauiense permaneça no seu habitat natural [sic]. (PIAUI, SEBRAE, 1992, p. 13)

⁹⁷ Convém lembra que dificuldades em lidar com o cipoal de nomes de programas e siglas não pode ser atribuída a incompetência da entrevistada. De fato, tem a ver, muitas vezes, com a outra face do desconhecimento: o das instituições e seu corpo técnico com suas interações discursivas incompetentes nas relações estabelecidas com atores sociais com capital discursivo diferente,

⁹⁸ Entrevista com a artesã Raimundinha, em 9 de março de 2006 (SERAINÉ, 2009, p. 199). Recorremos a trechos da entrevista realizada por Seraine (2009) sobre o tema, neste capítulo, em virtude de perceber, ao longo do trabalho de campo, que os conteúdos correspondiam àqueles que ouvíamos da entrevistada, ao longo da pesquisa. Além do mais, tive o privilégio de dialogar com autora quando da sua pesquisa e de compor a banca de defesa de sua tese. Então, pude conhecer bem o conteúdo da entrevista e cotejá-lo com o que ouvi em campo..

⁹⁹ Para detalhamento, ver Seraine (2009).

O segundo relatório foi realizado pelo Prodart. Nele, reafirma-se a necessidade de investimentos em capacitação, e afirma-se o objetivo de imprimir competitividade¹⁰⁰ ao artesanato piauiense, e de parceria público-privada como estratégia para enfrentamento da situação diagnosticada:

[...] a ausência de treinamentos [...] vem favorecendo o seu empobrecimento [do artesanato] e tolhendo o potencial criativo do artesão. [...] Torna-se impossível buscar aperfeiçoamento contínuo e o melhoramento da qualidade do que produz, além do que a falta de informação dificulta o acesso a novas tecnologias e intercâmbios que possam dar luz e direcionamento a estas atividades [...] [sem] um tratamento diferenciado para [...] o constante aprimoramento dos artesãos [...] a sua divulgação, o seu poder competitivo tenderá a diminuir e com isto a perda de mercados já tradicionais, fatalmente irá acontecer. Não se quer com isto, mudar a filosofia de trabalho do artesanato desta região, o que se quer é alertar as autoridades competentes para estabelecer planos de ação de apoio [...] uma vez que é também através do artesanato que as manifestações culturais e folclóricas são preservadas e difundidas, além de gerarem divisas e emprego [...] A questão [sic] das parcerias para dinamizar setores da economia, deixou de ser vista como utopia para se tornar um fato concreto [...] já mostrando resultados como é o caso de Buriti dos Lopes e Parnaíba. [com parcerias entre] SICCT/PRODART/PREFEITURAS MUNICIPAIS/SEPLAN/PAPP, e iniciativa privada, através do SEBRAE [...]. (PIAÚÍ, SEBRAE, 1993, p. 35).

Ante o diagnóstico, a SICT propôs-se a estruturar o associativismo produtivo, através do Prodart, com apoio do Sebrae, Piemtur e Prefeituras Municipais com vistas a novos mercados; capacitação de artesãos/ãs para melhoria da qualidade do produto, inovação, gerência, e associativismo, inclusive, com a criação de associações/cooperativas; divulgação do artesanato piauiense nas esferas nacional e internacional; buscar instituir/ fazer cumprir lei sobre ornamentação em edifícios públicos com peças do artesanato local, e de incentivo a empresas piauienses para utilização de produtos artesanais¹⁰¹ em seus

¹⁰⁰ A política do PAB, na gestão do presidente Collor, já propugnava a estreita relação entre artesanato e empresa artesanal. Além do que, o secretário da Secretaria Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia-SICT era empresário, presidente da Federação das Indústrias do Estado do Piauí-FIEPI e a diretora do Prodart era oriunda do quadro técnico da Federação. E, embora no Governo Federal, presidido por Itamar Franco, a partir de dezembro de 1992, o PAB tenha sido vinculado ao Ministério do Bem-Estar Social, durante parte do mandato de Freitas Neto e do governo de Guilherme Melo, no Piauí, o Prodart permaneceria no mesmo lugar e sob a mesma direção. De fato, a partir de 1991, o programa permaneceu vinculado ao âmbito da Indústria e Comércio. A depender de cada governo estadual, ficaria abrigado em secretarias com nomenclaturas distintas: Secretaria da Indústria, Comércio, Ciência e Tecnologia (1991-1995); Secretaria da Indústria, Comércio e Tecnologia (1995-2001). (SERAINÉ, 2009).

¹⁰¹ “[...] aqueles confeccionados em oficinas, com equipamentos primários e acentuado manualismo, em que o indivíduo de ocupação qualificada se encarregará pessoalmente ou

Interiores¹⁰²; realização de feira artesanal de âmbito estadual com vistas à “valorização do que é nosso”, do artesanato como “alma do povo”; o Estado como intermediário – o Prodart como repassador matéria-prima e como adquirente de parte da produção do artesão. (PIAUÍ, SEBRAE, 1993, p. 35-38; SERAINE, 2009). Ao Prodart cabia ações de fiscalização, acompanhamento do cumprimento das normas, como o cadastramento de artesãos/ãs para fornecer seus produtos. O Prodart regulamentava a atividade artesanal (SERAINÉ, 2009)

No final dos anos 1990, o Plano Plurianual 1996-1999 elaborado pelo Prodat anunciava a necessidade de acompanhamento da atividade artesanal no estado, no processo de produção, na comercialização e na divulgação, por um lado e, por outro, deixa entrever problemas de legitimidade do programa:

[...] Este projeto tem a intenção de incentivar, resgatar, historiar (documentar), comercializar e buscar recursos financeiros para com técnicos especializados, fortalecer as associações e cooperativas e a própria família do artesão no sentido de confiar nos programas do PRODART. Tem como objetivo desenvolver programas de apoio a produção, comercialização em feiras e eventos, cursos e treinamentos de capacitação, realizar estudos e pesquisas, bem como publicação, promoção e divulgação do artesanato do Piauí (PIAUÍ, PRODART, 1996). (Grifos meus).

No Plano, as prioridades eram ações promotoras da geração de renda e emprego, através de cinco programas: I/ Apoio à produção; II/ Incentivo a comercialização; III/ Capacitação; IV/ Estudos e pesquisas; V- Divulgação e Promoção. Esta forma mais sistemática e planejada decorre do desenho do PAB, refletindo suas diretrizes e linhas de ação. Mas muito do planejado não seria executado. Três marcas de atuação do Prodart seriam: a/ instituição da Carteira de Identidade do Artesão¹⁰³, em 1995; b/ cursos de qualificação profissional¹⁰⁴; c/ apoio à comercialização de produtos artesanais, com aquisição, pelo Programa,

mediante auxiliares sem relação empregatícia, de todas ou quase todas as fases de transformação da matéria-prima em produtos acabados e que se caracterizam por um certo grau de originalidade ou tipicidade piauiense”. (PIAUÍ, PORTARIA ..., 1992, p.1).

¹⁰² No governo de Freitas Neto, o Decreto 8.502 de 26/11/1991 anunciava a prioridade que todos os órgãos da administração direta, indireta e as fundações instituídas pelo Estado deveriam dar à utilização de produtos artesanais piauienses, na decoração de interiores dos prédios públicos. A Portaria 010/92 da Secretaria da Indústria e Comércio, em 04/02/1992, definia o que é produto artesanal e quais os artigos adequados à decoração de interiores. Para detalhamento, ver os citados Decreto e Portaria, e Seraine (2009).

¹⁰³ Pra detalhamento, ver Seraine (2009).

¹⁰⁴ Segundo Seraine (2009), com base no modelo de Bo Rothstein, a primeira do tipo regulatório-estático. A segunda do tipo intervencionista-estático

de espaços em feiras, eventos e exposições, em âmbito estadual, regional e nacional¹⁰⁵.

[...] O apoio do PRODART, ele é mais apoio na comercialização, nós temos uma loja na Central de Artesanato, que é uma loja [...] de cerâmica do Piauí, ela é aberta pra qualquer segmento que trabalha, pra qualquer comunidade que trabalha com cerâmica, né? Expor lá. Mas sempre como nós estamos aqui no município de Teresina, mais a prioridade aqui pro Poty [sic] Velho, é a gente quem coloca mais, entendeu? Através das feiras também, nas feira nacional a gente não tem transporte...não tinha, que agora temos, a gente não tinha transporte então a gente levava no caminhão do PRODART. E também o PRODART é quem dá a carteira que reconhece o artesão, a nossa, que é uma identidade do artesão, entendeu? E essa carteira nos dá direito a nós de isento de imposto, é...por exemplo, nós vendemos nossas peças e a gente precisa de uma nota como Associação, a gente ia tirar avulso na Secretaria de Fazenda. A gente paga, sem a carteira, a gente paga onze por cento, né? Com a carteira a gente só paga uma taxa simbólica, independe do valor que você tirou sua nota, você só paga uma taxa de quatro reais e noventa centavos, ta entendendo? [...] Se a nota for...digamos eu vou tirar uma nota de cem reais, eu pago quatro reais e noventa centavos, mas se eu for tirar uma nota de dez mil reais eu pago esse mesmo valor, entendeu? [...] (Raimundinha, comunicação oral) (SERAINÉ, 2009, p. 209).

A Carteira de Identidade do Artesão, ou Carteira do Artesão, como ficou conhecida, é um mecanismo regulatório-burocrático de apoio à comercialização do artesanato, funcionando como: 1/ Identidade Profissional; 2/ mecanismo de poder contribuir para a previdência social; 3/ Isenção do Imposto Sobre Circulação de Mercadorias-ICMS; 5/ possibilidade de ter comprovação de renda; 6/ direitos a benefícios da Previdência Social; 7/ acesso a ações e programas da SICCT/PRODART. (SERAINÉ, 2009). A de quem poderia ter este documento encontra-se na Portaria 10/92 da Secretaria de Indústria e Comércio, que define o que são produtos artesanais

[...] aqueles confeccionados em oficinas, com equipamentos primários e acentuado manualismo, em que o indivíduo de ocupação qualificada se encarregará pessoalmente ou mediante auxiliares sem relação empregatícia, de todas ou quase todas as fases de transformação da matéria-prima em produtos acabados e que se caracterizam por um certo grau de originalidade ou tipicidade piauiense (PIAUI, PORTARIA..., 1992, p. 1) (Grifos meus).

¹⁰⁵ No entanto, como departamento vinculado à Secretaria Estadual de Desenvolvimento Econômico, o Programa não possuía autonomia financeira, nem rubrica orçamentária específica. O recurso vinha da utilização dos espaços da “Central de Comercialização de Artesanato Mestre Dezinho” (SERAINÉ, 2009).

Para Seraine (2009), a Carteira de Artesão representa o término da assistência recebida e não a concretização de um de um/a empreendedor/a como propugnado. De fato, em contraponto à política do PAB/PRODART¹⁰⁶ o Sebrae seria o responsável pelo investimento na filosofia do empreendedorismo no artesanato, celebrando o casamento entre o tradicional e o moderno, e criando o chamado “novo artesanato”.

Diferentemente do PAB/Prodart, o Sebrae adotou e promoveu tal ideologia em ação programática com diretrizes e modelo de gestão diferentes.

[...] O PRODART, olha, eu também não sei, não vou poder falar mal assim do PRODART porque assim, essas feira nacional quase todas elas estão... como o PRODART é pra atender o artesanato do Piauí, então eles têm que levar um pouco de cada segmento, entendeu? Então é por isso que eles não podem levar em grande escala. Mas quase todas as feiras nacionais o PRODART tem mais presença. Tem vez que o PRODART tem mais presença nas feiras nacionais do que a do... a do SEBRAE. Agora, por que que a gente fala tanto do SEBRAE? Porque existe uma diferença, entendeu? O SEBRAE quando vai, ele vai mapeia alguns grupos, entendeu? E aqueles grupos que ele mapeia pra levar, ele leva representante, porque eu acho que o artesanato tem que ser assim, entendeu? Porque o... o representante, é ele o artesão, é ele quem conhece o produto, é ele quem sabe falar do produto, né? E o PRODART não, as feira vai mais os técnico, entendeu? Talvez seja por isso que a gente não fala tanto... (risos) [...]

Combinou os modelos Profissional e Usuário-orientado, com profissionais treinados, capacitados e atualizados para trabalhar no sistema de mercado. Introduz inovação, percepção de *design*, como manifestação da cultura urbano-industrial; intervenção do *design* nos processos de materialização de artefatos; uso da tecnologia e do *design* para incrementar a produção; trabalho de combinação de materiais, cores, concepção de funcionalidade; estimular um pensar e um fazer empreendedor. Com sua política intervencionista-dinâmica no campo do artesanato, o Sebrae abriu mercado entre setores das classes altas e médias de centros urbanos, consumidoras potencias do “novo artesanato”. (SERAINE, 2009). A cerâmica do Poti Velho é um exemplo de resultado desta política.

[...] ligação nossa com o SEBRAE [...] a gente teve a oportunidade nesse mesmo período de conhecer a professora

¹⁰⁶ O PAB, por um lado, trazia o discurso do estímulo ao empreendedorismo na atividade artesanal no desenho da política; por outro, operacionalmente adotou um modelo burocrático, reproduzindo a concepção do “velho artesanato” pela lógica regulatório-estática (Seraine, 2009),

[...] e aí [ela] chamou, convidou o SEBRAE, que nesse tempo era até o João Pinheiro¹⁰⁷ que veio e deu a primeira palestra pra gente, e trouxe a Rosa¹⁰⁸ que deu um curso de associativismo com a carga horária de 20 horas, daí a gente organizou o grupo e formamos a Associação com 20 associados [...] Qual foi o nosso primeiro papel quando nós formamos a associação? Nós fizemos um diagnóstico junto com a técnica do SEBRAE, dois dias aqui [...] a gente fez um diagnóstico da nossa situação, levantamos nossas principais necessidades e priorizamos elas [...] nós priorizamos a capacitação, a divulgação e a melhoria da infra-estrutura do espaço. E com isso a gente foi pra instituição com ofício circular comunicando o nascimento da associação, qual era nosso objetivo, e a gente pôde ter apoio, além do SEBRAE, da prefeitura, do governo do estado através do PRODART, que começou a dar apoio pra gente nas feiras [...] (informação verbal)¹⁰⁹

Ah, mudou muito! Porque naquele tempo a gente trabalhava era no fundo do quintal, cada um tinha sua casinha, um barracão. Aí, depois, chegou o Polo Cerâmico, a gente formou a Associação, antes formamos a associação e, depois, o Polo, né? Aí, o Sebrai [EBRAE] começou a monitorar aqui, com a gente, também, deu muito curso... Aí, veio a inarti [INART¹¹⁰], também, ajudou bastante! (Comunicação oral. Seu Ribamar, ceramista)¹¹¹

A transformação do artesanato cerâmico no Poti Velho na direção de um “artesanato de mercado” (SERAINÉ, 2009, p. 201) tem estreita relação com a política de empreendedorismo através do Programa Sebrae de Artesanato, com seu modelo de gestão sistêmica¹¹² direcionada por:

1. Estratégias e Diretrizes - ações de caráter estratégico, realizadas simultaneamente com ações de Estudos e Pesquisas.
2. Estudos e Pesquisas - atividades de prospecção que buscam o conhecimento sistêmico do setor para o apoio aos processos de tomada de decisão.

¹⁰⁷ Técnico do Sebrae.

¹⁰⁸ Rosa de Viterbo, coordenadora do Programa de Artesanato do Sebrae/PI

¹⁰⁹ Entrevista com a artesã Raimundinha, em 9 de março de 2006 (SERAINÉ, 2009, p. 199).

¹¹⁰ Incubadora do Artesanato Artístico de Teresina. Para detalhamento, ver:

<http://www.teresina.pi.gov.br/portalmpt/orgao/SEMDEC/doc/20100114-305-1342-D.pdf>. Acesso em 07/01/2013.

¹¹¹ Entrevista realizada na oficina do seu Ribamar, em 06/01/2013, por mim e Lucas Coelho Pereira. O objetivo desta entrevista foi o de ter um relato sobre um processo que já conhecíamos a partir de várias informações dispersas.

¹¹² Ferramenta utilizada para articular planejamento, execução e monitoramento das ações com otimização na aplicação de recursos. A interface com outros programas e as parcerias é parte do desenvolvimento do Programa. Há uma diferença de natureza político-administrativo-institucional em relação ao PAB: o Programa Sebrae de Artesanato é um tipo de política que, com base na classificação de Bo Rothstein caberia no modelo Profissional e Usuário-Orientado, distante do modelo burocrático do PAB. (Seraine, 2009).

3. Inovação - ações relacionadas à tecnologia, *design* e infra-estrutura.
4. Capacitação - atividades voltadas para o treinamento e a reciclagem de artesãos.
5. Acesso ao Mercado - ações que visam a inserção dos produtos no mercado.
6. Acesso ao Crédito - ações de adequação e ampliação de linhas de crédito e capitalização do setor artesanal (SEBRAE, 2006, p. 2).

Com a resignificação produtiva do artesanato no Poti Velho, observa-se uma mudança de funcionalidade dos artefatos: artesãos, progressivamente, deixam de confeccionar os tradicionais potes, jarros e filtros e voltam-se à produção de peças decorativas com grande aceitação no mercado, o qual, por sua vez, incide na produção das próprias peças. A coordenadora do Programa no Sebrae, Rosa de Viterbo, informa que primeira orientação foi que elas montassem uma associação ou uma cooperativa e que em seguida, o Sebrae promoveu capacitação técnica para agregar valor ao produto. A idéia era a de melhorar qualidade das peças pelo *design*¹¹³.

A artesã Raimunda Teixeira da Silva, conhecida como Raimundinha, presidente da Cooperat-Poty fala do processo no qual a definição da produção passa a contar com profissionais de *design*, decoração, arquitetura, artes plásticas, artesanato cerâmico.

[...] a gente foi é... formar a Associação [...] aí eu comecei a participar e quando foi um ano depois da associação formada, começou a vir uns cursos e eu comecei a participar disto... de todos os treinamentos, entendeu? Então esse treinamento também foi muito importante pra isso [...]. O curso de engobe. [...] A preocupação do SEBRAE foi das melhores possíveis, então, quando o SEBRAE começou a capacitar a gente, o objetivo do SEBRAE era trazer os melhores profissionais [...] Hoje eu entendo, hoje eu entendo que a gente pinta... a gente ainda pinta a pintura forte vermelha porque ainda tem um mercado [...] mas que a gente tem que trabalhar com a questão da valorização, do mais natural possível, que agrega muito mais valor que é trabalhar com a pintura dos engobe. Então hoje a minha mente já vê [...] de outro jeito (Raimundinha, comunicação oral) (SERAINÉ, 2009, p. 115).

A artesã refere vários treinamento, instrutore/as, algun/mas com reconhecimento nacional como a “professora Lalada”¹¹⁴, e o processo de

¹¹³ Entrevista concedida a Maria Dione Carvalho de Moraes, na sede do Sebrae-PI em abril de 2010.

¹¹⁴ Lalada Dalglish é mestra e doutora na área de cerâmica, ceramista praticante. É pesquisadora e professora de Cerâmica no Instituto de Artes/UNESP (SERAINÉ, 2009).

aprendizado do uso do engobe¹¹⁵; fala sobre a resistência inicial abandonar o uso de cores berrantes nas peças, assim como de outras instituições parceiras como o Senai, no ensino de novas tecnologias em cerâmica vermelha, de preparação da massa, formação da peça, queima e secagem.

[o Sebrae] sempre está apoiando, essa questão da capacitação sempre que a gente solicita, sempre reciclando, sabe que a gente nunca pára, a gente aqui até... ah mas tem gente que tem mais de trinta certificados... tem, mas precisa mais porque, como a gente tá trabalhando com um produto de decoração, você tem que tá sempre renovando porque senão o mercado é muito concorrente, entendeu? Então a gente vai participar das feiras a gente vê o tamanho da concorrência, entendeu? É... que tem vários e vários pólos de cerâmica no Brasil e no mundo inteiro e tem pessoas que trabalham com alta temperatura entendeu? E a gente faz a diferença porque a gente trabalha com baixa temperatura¹¹⁶, mas com produto bem diversificado, então por isso que o nosso produto tem uma boa aceitação, por isso é que a gente tem que tá sempre inovando [...]. (Raimundinha, comunicação oral) (SERAINÉ, 2009, p. 118).

Além da capacitação técnico-artística, havia investimentos na capacitação para a gestão empresarial, empreendedora.

[...] não basta ser só artesão pra que ele seja bem sucedido nessa profissão, ele tem que ser um empreendedor, porque se ele não for empreendedor, ele não consegue se destacar. [...] Pra mim, ser empreendedor é [...] acima de tudo tem que ter um planejamento, tudo o que você vai fazer, você tem que saber se planejar, definir metas [...]. E pra mim foi isso, principalmente foi essa questão do planejamento, entendeu? E não ter medo de correr riscos, entendeu? E mais correr riscos calculado e seguro, [...]. Quando eu fui começar a fazer minhas coisas, eu fui começar a fazer devagarzinho, eu fui primeiro, eu produzia dentro do quarto do meu filho, eu transformei o quarto do meu filho numa oficina, depois [...] fui me planejando, então cobri, fiz um espaçozinho separado, né? Hoje eu já tenho já a minha oficina no pólo no... minha loja, entendeu? (Raimundinha, comunicação oral) (SERAINÉ, 2009, p. 125)

Investimentos que promoveram transformações na forma de se produzir o artesanato cerâmico no Poti Velho

¹¹⁵ Voltarei a o tema no capítulo III desta monografia.

¹¹⁶ A partir de 2012, as ceramistas passaram a trabalhar com alta temperatura, com a técnica da barbotina (técnica descrita no capítulo III desta monografia) e com o uso de forno adequado. Participaram de capacitação, a partir de outubro/12, que durou cerca de 60 dias ministradas pelo professor Shochi Yamada, graduado em Artes Plásticas, de São Paulo, com o qual construíram o forno e aprenderam as técnicas que vão do preparo e da economia dos materiais (argila, tintura, aproveitamento, não-desperdício, etc), passando pela confecção de formas, das peças, até a queima, cujo alcance do ponto ideal ainda estão aprendendo a controlar.

Ah, é artesanato, mas você tem sempre que se comportar como uma empresa também, né? [...] Tem que tá preocupado com essa questão do atendimento também, [...] tá antenado com a tendência do mercado, a gente tem assessoria do mercado, dos arquiteto. [...] ouvir o cliente. Meu maior pesquisador do mercado é o cliente porque ele que tá ali, ele que tá comprando, então qualquer coisa, observação que ele faz eu tô de olho, entendeu? [...] Então pra mim empreendedorismo é isso, é a minha realidade que eu trouxe pra mim, que eu tô vivenciando e que tá dando certo, é essa experiência (risos) [...] (Raimundinha, comunicação oral) (SERAINÉ, 2009, p. 128)

O Carlinho antes da Associação ele era... ele era... ele era servente de pedreiro. [...] E aí ele veio pra cá convidado por um colega, uma... um filho de um artesão, ele conseguiu uma senhora fazer uma barraquinha, [...] pra ele, mesmo com recursos dela e ele foi trabalhar pra ela, pagar através de serviços, né? Como ajudante lá de amassar barro e tudo e... e depois ele quando começou a participar da Associação ele começou a trabalhar já amassando barro pra outra pessoa [...]. Carlinho já fez que nem eu: colocou um torno na frente da casa dele e hoje [...] tem uma das maiores oficina aqui [...]. é um dos que tem a equipe maior de funcionário. [...] há nove anos atrás, não tinha nem uma bicicleta, hoje ele tem carro a óleo diesel, a casa dele própria, maravilhosa, entendeu? E hoje ele tá na parte de gerenciamento de uma equipe de funcionários bem grande, tudo à custa do barro [...] (Raimundinha, comunicação oral) (SERAINÉ, 2009, p. 130).

O sentimento expresso é de mudanças na vida pessoal e local, com o empoderamento individual e coletivo, este, via Associação de Artesãos:

[...] porque se nós não tivesse, é... se ajuntado, formado a associação, o SEBRAE não tinha vindo, a Prefeitura não tinha vindo, o Governo do Estado não tinha vindo e não tinha colocado essas informação que hoje nós temos, entendeu? (Raimundinha, comunicação oral) (SERAINÉ, 2009, p. 140)

[...] É, mexeu muito [...] com nosso lado emocional [...] com nossa mente e o SEBRAE talvez com esse desafio ele provocou isso, ele provocou esse acordar mesmo com esse monte de informação. [...] A Graça que era da comunicação no SEBRAE [...] ela falou isso no dia que veio pra cá: *o que acho mais engraçado na evolução do Poty Velho, é que é uma evolução tanto na produção como também nas pessoas.* [...] a gente fica muito feliz, porque não houve essa modificação só no produto, mas houve essa modificação na pessoa, nas pessoas e eles sempre dão eu como exemplo, todos os meus colegas [...] Então hoje a vida da gente mudou, hoje olhe, por exemplo, hoje eu saio daqui [...] já fui até Curitiba dar palestras e contar experiências nossas sabe? De sucesso que tá dando certo. Fui premiada em dois mil e seis, é... pelo SEBRAE Nacional, de Mulher Empreendedora porque esse trabalho coletivo que foi

através da organização que a gente pôde mudar a realidade da nossa comunidade pra ficar melhor, entendeu? [...] ontem foi dia vinte e oito, foi publicada minha história de sucesso no... nas histórias de sucesso do SEBRAE nacional, e tem um prêmio de mulher empreendedora todos os anos, né? E como eu fui premiada no ano passado, este ano eles lançaram agora ontem em Brasília, um livro onde tá publicado dezessete histórias de sucesso de mulheres empreendedoras do Brasil, e o Piauí está representado pela nossa história aqui, né? Então pra gente isso aqui é muito bom, poder levar essa experiência pra outras comunidades [...].(Raimundinha,comunicação oral) (SERAINÉ, 2009, p. 140)

[...] Então o Pólo Cerâmico ele não é importante só pra nós os ceramistas, não só pra nós da comunidade do Poty Velho, mas para o Município como um todo e o Piauí como um todo. Porque quem chega aqui hoje, o turista aqui hoje a gente é muito visitado pelo turista, não só aqui do Brasil, mas de outros lugares do mundo passam aqui constantemente e ficam encantados, entendeu? [...] o Pólo Cerâmico tem estacionamento, nós tem uma loja digna pra que a gente possa expor nossos produtos, tem nosso espaço de produção também [...] antigamente, no inverno, quando vinha a chuva, a gente não conseguia nem dormir de noite porque tinha que levar as peças tudo porque senão... hoje não, graças a Deus [...] a gente dorme sossegado, a matéria-prima é separada do estoque do forno, que é separado da produção, entendeu? O lugar de guardar matéria-prima tudo organizado, então foi um ganho pra todo mundo, não só pro ceramista, mas pro Estado, pro Município [...].(Raimundinha,comunicação oral) (SERAINÉ, 2009, p. 145)

Quanto ao sentido do artesanato, neste processo de ressignificação, ficam evidenciados o que Freeman (2010) define como os desafios e as oportunidades da relação com o mercado que situa ceramistas no dilema entre o seu produto, para ser valorizado, vir acompanhado de algo que o contextualize e o que o localize no tempo e no espaço, e a ditadura do mercado e caricaturização do produto artesanal. De fato, a liberdade no desenvolvimento do produto artesanal fica relativizada na negociação com a receptividade/valorização do produto por consumidore/as, em uma fricção na qual quanto mais marcante for a presença artística de artesãos e artesãs, aumentam as possibilidade de seus produto destacarem-se e diferenciarem-se do produto industrial, fabricado em série

[...] O artesanato hoje pra mim é quase tudo, entendeu? Porque artesanato foi a questão da, da minha sobrevivência

e hoje essa questão da valorização da... da... da auto-estima, porque foi através do... do artesanato que hoje eu consegui ter minha casa digna, pra dar uma vida digna pros meus filhos, é... ser reconhecida hoje, entendeu? É... o trabalho da gente ser reconhecido, ser valorizado. Então o artesanato hoje é quase tudo na minha vida (risos). E é uma coisa também boa porque é uma coisa que eu gosto, entendeu? Eu não me canso [...] Todo dia nós recebemos gente nova, conhecendo gente nova, a gente faz de segunda a segunda. Então não é um trabalho cansativo. Mesmo os artesão que tá trabalhando a modelagem na argila é pra eles também não é, porque a gente percebe que pegar na argila é uma coisa que relaxa, você tá pintando, você viaja, então não é uma coisa... é muito bom, [...] [...](Raimundinha, comunicação oral) (SERAINÉ, 2009, p. 146)

[...] O seu produto, você está fazendo o produto que o cliente está comprando, está pedindo ou você está fazendo aquilo que você quer, porque também o artesão tem isso: ah não, eu vou fazer o que eu quero, o que eu gosto, mas quando você é uma empresa você não pode fazer o que você gosta, entendeu? Você tem que fazer o que o mercado está pedindo entendeu? Se você for trabalhar para o que você gosta, dificilmente sua empresa vai dar certo, vai fazer sucesso, então a gente está falando isso¹¹⁷. Você está olhando para isso? A cor que você está usando será que é a cor da moda, se é a tendência que eles estão pedindo? Então tudo isso você tem que ver, tem que escutar. Será que a postura do teu vendedor está boa? [...] (Raimundinha, comunicação oral) (SERAINÉ, 2009, p. 147).

Nesta tensão, a medida é a aceitação do artesanato do Poti Velho nos mercados local, nacional, e internacional

Hoje quando você visita uma casa em Teresina, é muito difícil achar uma que não tenha uma peça do Poty Velho (risos). Então pra gente é um orgulho, a gente passa no jardim assim, e é a peça mais linda do mundo, porque antes o pessoal dizia assim: nós vamos comprar pra botar lá no nosso sítio. As pessoas não queria usar no seu espaço porque não era uma peça refinada. Hoje não, graças a deus essas barreiras foram rompidas e o pessoal tem orgulho de ter uma peça do Poty Velho em sua casa, e a vida da gente como um todo [...]. [...] E hoje a gente conseguiu, com essa questão de divulgação que o nosso produto seja divulgado não só aqui no Piauí, mas também em Brasília, onde a gente participa de uma feira, e em outros estados que fazem pedidos pelo catálogo e a gente já manda por meio de transportadora, entendeu? E nós descobrimos que o

¹¹⁷ Aqui apresentam-se claramente os desafios e as oportunidades da relação com o mercado que situa ceramistas no dilema entre o seu produto, para ser valorizado, vir acompanhado de algo que o contextualize e o que o localize no tempo e no espaço, e a ditadura do mercado e caricaturização do produto artesanal. De fato, a liberdade no desenvolvimento do produto artesanal fica relativizada na negociação com a receptividade/valorização do produto por consumidor/as. Nesta fricção, quanto mais marcante for a presença artística de artesãos e artesãs, aumentam as possibilidade de seus produto destacarem-se e diferenciarem-se do produto industrial, fabricado em série (Freeman, 2010).

nosso produto tem uma grande aceitação em outros estados. Outra coisa que foi muito bom foi a nossa experiência, ela não serve de exemplo não só pras comunidade do Piauí. O SEBRAE sempre tá organizando pra gente tá passando essa experiência, porque ele sabe que foi através da organização, da união do grupo que a gente chegou e de certa forma conseguiu mudar o destino da nossa comunidade pra melhor. Hoje os artesãos têm orgulho de dizer que é artesão.[...]
[...] (Raimundinha, comunicação oral) (SERAINÉ, 2009, p. 149).

É neste cenário profundamente demarcado pela formação do/artesão-empREENDEDOR/a que ceramistas do Pólo Cerâmico do Poti Velho entram na era da economia criativa, a qual poderá vir a ser uma ferramenta de esgrima na nova significação do Poti Velho como lugar de cultura, agora nos marcos das intervenções urbanísticas do PLN. Este é um processo que merece observação e análise como mais um ator na rede sociotécnica do artesanato cerâmico, da qual trato no próximo capítulo.

CAPÍTULO III

REDE SOCIOTÉCNICA DO ARTESNATO CERÂMICO NO POTI VELHO: UMA ABORDAGEM TEÓRICO-METODOLÓGICA

*Em todas as artes há uma parte física que não pode ser olhada nem tratada como outrora, que já não pode ser subtraída ao conhecimento e potência modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são, depois de vinte anos, o que sempre foram. E de se esperar que tão grandes inovações modifiquem toda a técnica das artes, agindo, desse modo, sobre a própria invenção, chegando talvez mesmo a modificar, admiravelmente, a própria noção de arte.*¹¹⁸ (VALÉRIE. 2003).

3.1- Artesanato e rede sociotécnica: conceitos

No capítulo II desta monografia, ficaram evidenciadas as tensões tanto na concepção das políticas públicas quanto na fala da artesã Raimundinha, presentes na relação entre as esferas da criação e do mundo do trabalho. Teoricamente, é preciso considerar que, na perspectiva de se buscarem rastros de expressão humana no fazer artesanal como processo de criação – faculdade da fantasia, expressão e a resistência presentes no trabalho artístico – persiste esta tensão na realidade do fazer artesanal sob exigências do mundo do trabalho. Daí, surgirem questionamentos sobre possibilidades de resistência e crítica na obra artesanal, face ao processo de empobrecimento da produção

¹¹⁸ Tradução livre do original: “Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l’espace, ni le temps NE sont depuis vingt ans ce qu’ils étaient depuis toujours. Il faut s’attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l’invention elle-même, aillent peut-être jusqu’à modifier merveilleusement la notion même de l’art. (VALLÉRY, 2003, p. 3)

seriada e/ou coletiva, no sentido da reprodutibilidade da obra de arte¹¹⁹ pensada na relação entre princípio de realidade e princípio de fantasia.

Neste particular, Freud (1974) considera que por meio do exercício da fantasia, na arte, tais princípios podem-se reconciliar. Artista é alguém que se afasta da realidade por não concordar com a renúncia à satisfação instintual, pulsional, exigida por esta realidade. Assim, seus desejos eróticos e ambiciosos ganham completa liberdade na fantasia de cujo mundo, ao mesmo tempo, retorna, através de dons especiais pelos quais suas fantasias tornam-se verdades de um novo tipo, valorizadas como reflexos preciosos da realidade, por outras pessoas. Neste movimento, o/a artista torna-se herói/heroina, rei/rainha, criador/, favorito/a, escapando do longo caminho sinuoso das alterações impostas pela realidade. Isto só se torna possível se as pessoas sentem a mesma insatisfação com a renúncia exigida pela realidade e porque esta insatisfação resultante da substituição do princípio de prazer pelo princípio de realidade é, ela própria, parte da realidade (SALGADO; FRANCISCATI, 2007). Adorno (1986, 1998, 1996), e Marcuse (1981)¹²⁰, de forma não homogênea, retomam esta dialética freudiana da relação entre os princípios de prazer e de realidade

Adorno (1988) considera a potencialidade de crítica e a verdade do movimento empreendido pela fantasia no processo de criação artístico. Pensa na arte, em sua negatividade, em uma crítica da cultura e da práxis circunscrita às

¹¹⁹“Por princípio a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens tinham feito sempre pôde ser imitado por homens. Tal imitação foi também exercitada por alunos para praticarem a arte, por mestres para divulgação das obras e, finalmente, por terceiros ávidos de lucro. Em contraposição a isto, a reprodução técnica da obra de arte é algo de novo que se vai impondo, intermitentemente na história, em fases muito distanciadas umas das outras, mas com crescente intensidade [...] [Mas, diz ainda], mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra. É, todavia, nessa existência única, e apenas aí, que se cumpre a história à qual, no decurso da sua existência, ela esteve submetida. (BENJAMIN, 1936/1955, pp. 1-3).

¹²⁰ Para Herbert Marcuse, a fantasia desempenha função decisiva na estrutura mental total, ligando as mais profundas camadas do inconsciente a elevados produtos da consciência, como a arte, além de ligar sonho e realidade. A fantasia preserva os arquétipos do gênero e as perpétuas, embora reprimidas, idéias da memória coletiva e individual, assim como as imagens, tabus da liberdade. (SALGADO; FRANCISCATI, 2007). Marcuse (1981) designa Eros, deus da mitologia grega relacionado à beleza e ao amor sexual, como sinônimo do instinto de vida pelo qual a luta pela vida assume o significado de luta antissistêmica, contra o princípio da realidade das sociedades repressivas. A civilização em sua fase desenvolvida cria condições objetivas para a construção de uma sociedade igualitária baseada na socialização do trabalho e da política. Assim, lembram Salgado e Franciscatti (2007), o processo mental unificado no ego prazer, cinde-se e sua principal corrente é canalizada para o domínio do princípio de realidade cuja hegemonia interpreta, altera, manipula e define o que é a realidade. A outra parte, livre do controle do princípio de realidade expressa a impotência, a inconseqüência, o irreal. A busca da superação desta cisão solicita o confronto entre o que ambas preservam e abandonam.

exigências da sobrevivência¹²¹. A realidade, então, apresenta outros motivos para fugas. Trata-se de entender a obra de arte com trabalho em algo que resiste, como trabalho contra o trabalho que, na produção de uma obra de arte requer a passagem pelo espírito. É na tensão entre subjetividade e objetividade que se exerce a atividade artística, quando a violência deformadora é contida e transformada. Mesmo marcada e intensificada pela alienação universal, na arte tudo passa pelo espírito, humanizando sem violência, libertando da objetivação, dos fins dominadores. A radical dominação da natureza, sua própria dominação, corrige a dominação da natureza como dominação do outro. A expressão artística resguarda a manifestação não falsificada de si-mesma¹²².

Esta reflexão teórica sobre arte trazida para o campo do artesanato, remete à consideração do trabalho artesanal em sua definição construída historicamente. Como lembra Bourdieu (1987) a vida intelectual e artística, desde a Idade Média, liberta-se, progressivamente das demandas e legitimação éticas e estéticas da aristocracia e da Igreja, o que não significa dizer que não tenha permanecido, para uma categoria de artistas e intelectuais, o apego à tradição¹²³.

A aceleração da libertação – principalmente após a Revolução Industrial – ganha dimensões inusitadas com a revolução cibernética: novas definições da arte e de artista; aumento e diversificação de produtores e empresários (novos parâmetros para a prática e o acesso à profissão); equipamentos culturais e meios de difusão da cultura (originando legitimações próprias); consumidore/as

¹²¹ Teodor Adorno, um dos mais vigorosos críticos daquilo que denominou indústria cultural, via nesta o saber reduzido à mercadoria; o público, ao público-alvo consumidor; e a cultura transformando-se em pseudocultura: verniz brilhante de algo vazio. Lembra Salgado e Franciscatti (2007) que na abordagem da teoria estética, (ADORNO, 1988), a arte é tratada como a antítese social da sociedade, da qual não deve imediatamente ser deduzida. Assim, a esfera da arte corresponde à constituição de um meio interior aos homens como espaço de representação, como parte da sublimação. Mas Teodor Adorno critica a condição de fuga atribuída à insatisfação imposta pela divisão do trabalho. Assim, diz, ao se reverenciar o chamado princípio de realidade, clamando à adaptação ao que faz sofrer de forma injustificável, perde-se a negatividade da arte.

¹²² Para Adorno (1993, p. 186), “os artistas não sublimam. (...) Antes, manifestam os artistas instintos violentos, de tipo neurótico, que eclodem livremente e, ao mesmo tempo, colidem com a realidade. (...) A tudo que é sublimado opõem idiosincrasias”.

¹²³ De fato, o movimento do campo artístico na direção da autonomia conheceu ritmos diferentes, a depender da sociedade e da esfera da vida artística, Com a Revolução Industrial, acelerou-se enormemente, com a reação romântica de intelectuais e artistas. Há um processo de diferenciação, paralelo ao desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos, cujo princípio reside na diversidade de públicos aos quais diferentes categorias de produtores destinam seus produtos, e cujas possibilidades residem na própria natureza dos bens simbólicos, ao mesmo tempo valorizados como mercadoria e carregados de significações. No processo, tanto o caráter mercantil quanto cultural da obra de arte subsistem relativamente independentes (BOURDIEU, 1987)

virtuais (legitimação paralela). Mas autonomia e liberdade revelam-se parciais, pela submissão às leis de mercado, sob os parâmetros estéticos consolidados nessa relação e o forte domínio dos detentores de maior poder econômico e dos meios de difusão .

Gullar (1994) observa que a efetiva distinção entre arte e artesanato é fenômeno moderno com início no Renascimento, com a divisão de trabalho que separava artistas e artesãos, dentre equipes de construção de igrejas medievais, quando surgiam condições ao aparecimento do artista individual que poderia deixar o canteiro de obras e ter o ateliê próprio, podendo, mesmo, prescindir da encomenda e criar para compradores potenciais. Estabelecia-se então, certa independência do artista, nos planos econômico e estético. Artesãos continuavam a produzir objetos de uso, na forma tradicional, conservadora e repetitiva, enquanto a arte então nascente buscava novas formas e estilos. No primeiro, a experiência era passada de pai para filho não como conhecimento estético, forma estilística, mas como moldagem de objetos (GULLAR, 1994).

Mas não se pode restringir artesanato à mera moldagem de objetos pois tanto os rastros de quem executava a ação, como os da cultura subjacente podiam/podem ser percebidos nas peças artesanais. Para Andrade (1938), artesanato é parte da técnica da arte embora a técnica da arte não se resuma ao artesanato. O artesanato é parte da técnica ensinável mas mesmo na técnica da arte há uma objetivação: verdades interiores¹²⁴ do/a artista em concretização. Por outro lado, peças artesanais podem-se tornar testemunhos, revelações da relação entre seres humanos e sociedade. A tensão entre repetição e criação gera a possibilidade da revelação do objeto artesanal de modo que rebeldia e transgressão estão contidas naquilo que desponta como criação em meio à repetição (ANDRADE, 1938)

Se, historicamente, o artesanato nasceu da necessidade de se produzir bens de utilidade, sempre conteve signos culturais, características peculiares de comunidades de origem. O fazer artesanal relaciona-se à matéria-prima de alcance local/regional, refletindo modos de vida¹²⁵ de modo que obras artesanais exprimem, necessariamente, a relação entre humanos e natureza não-

¹²⁴ Aqui, lembro a fala da artesã Maria de Jesus Lima de Araújo, do Poti Velho, quando fala do momento fazer cerâmico como “ uma viagem para dentro de si mesma”, ou seja, da implicação da subjetividade mesmo nos marcos de uma atividade voltada para o mercado.

¹²⁵ Sobre perspectivas teórica no trato da temática modo de vida, ver Guerra (1993)

humana.seja em seu caráter reprodutor (repetição), ou transgressor (singularidade) (SALGADO; FRANCISCATI, 2007).

Ademais, o fazer artesanal transborda limites definitórios, escapando a modelos rígidos de oposição entre cultura popular e cultura erudita, ou, ainda, à sua imobilização como atividade informal típicas de momentos de crise no mercado de trabalho, esta, uma leitura comum ao campo de políticas governamentais, como visto no capítulo II desta monografia. Neste campo, não é, comumente, polarizado em duas grandes concepções extremas: por um lado, tentativas de atribuir uma identidade ao artesanato nos limites do que se chama correntemente, tradição cultural (JEOLÁS, 1988); por outro, investimentos no sentido de produzir artesãos e artesãs para resolver problemas da esfera do que o discurso político define como desenvolvimento, via de regra, no que tange a minimização de problemas relacionados ao mundo do trabalho, desemprego estrutural, geração de renda.

Se a primeira está comprometida com a idéia de que ao ofício artesanal cabe, simplesmente, repetir arranjos arcaicos (JEOLÁS, 1988), a segunda situa este ofício no lugar de uma medida de enfrentamento do que se denomina “questão social” (CASTEL, 1988). Ambas idéias, levadas a extremo, podem redundar em imposição de limitações à capacidade criativa, assim como na invenção desta capacidade com arremedos de criatividade minando capacidades de expressão de indivíduos e grupos, limitando-as a demandas de mercado.

Lembro com Jeolás (1988), que isso não significa desconsiderar o reconhecimento da tradição na repetição de formas e estilos de fazeres como uma ponte entre passado e presente, como linguagem que artística, técnica e simbólica que registra a memória do sujeito base, inclusive, do seu processo de individuação. Atos do repetir falam de reprodução e de transmissão culturais e da adesão aos liames da tradição. Mas a criação pode inscrever-se nesse próprio fazer repetido como tentativa de reparação, na dialética da relação sujeito/estrutura.

A sobrevivência do artesanato na pós-industrialização aponta para sua resistência, como um fazer ou como uma forma de trabalho (JEOLÁS, 1988) envolvendo história cultural, trajetória familiar, cultural, localização geográfica, aprendizado individual ou coletivo. Por outro lado, remete à transformação deste fazer em um achado comercial (JEOLÁS, 1988). Nestas condições, o caráter

histórico de resistência deste fazer, nas sociedades industriais e pós-industriais, assim como do ato criativo sofrem severas inversões, recolocando-se, agora, em novas bases a dicotomia própria aos inícios da sociedade industrial, com a referida tensão identificada nas relações: “expressão *versus* valor e expressão *versus* produção” (JEOLÁS, 1988, p 186). Na subsunção do valor estético à lógica dos mercados e da produtividade, artesãos e artesãs sofrem um processo de disciplinamento não apenas dos corpos (MORAES; REIS, 2012) no sentido de, dele, exigirem o limite máximo de funcionamento, como também do seu desejo de criação subordinado a demandas circunscritas a lógicas mercantis, como vimos na fala de Raimundinha, no capítulo II desta dissertação. Ou outro lado desta situação pode considerado a partir da fala de Maria Margarida dos Santos Silva, D. Mocinha, como é conhecida no Poti Vleho, na última oficina realizada com as ceramistas. Ela falou das bonecas, “as gordas”¹²⁶, que faz, à mão, sem recorrer ao torno, diferentes das peças de coleção orientadas por *designers*.

Assim, a ordem econômica e a racionalidade tecnológica, dominantes, tendem a lidar com a tensão entre princípios de prazer e de realidade, pela via da transformação da resistência possível em mercadoria, com o trabalho artesanal. Muitas vezes, transformando-se em um processo mecanicista no qual destitui-se o sujeito de sua subjetividade :

o mercado, em seu delírio, consegue fornecedores (artesãos ou atravessadores) para suprir sua programação e, nisto, a expressão deixa de ser valorizada. Em nome da sobrevivência ou do aumento de lucro, hoje as peças que retratavam características do cotidiano de uma cidade do interior, transformam-se em peças em série, iguais, sem expressão e que podem, quem sabe, através de seu frágil material moldado muitas vezes em resina, representar a fragilidade do indivíduo que morre e ajuda matar aquilo que acena para a liberdade e a alteridade. (JEOLÁS, 1988, p. 186).

Como dito por Jeolás (1988), em primeiro lugar, o imperativo do aumento de produção anda de mãos dadas com morte da criação: artesãos e artesãs são empurrado/as para redes de trabalho, associações – como vimos no capítulo II, no Poti Velho, pela investida do Sebrae - o que remete à morte da individuação e do desejo de resistência O imperativo das associações reproduzem a ameaça à

¹²⁶ Ainda não pude ver uma destas peças, pois D. Mocinha não as tem feito há algum tempo. Elas não se constituem em um produto regularmente feito pela artesã.

busca pela máxima autonomia possível, frente ao medo acionado pela ameaça de um mercado voraz. Esse contexto, tende a minar a possibilidade da presença da expressão na criação artesanal. Em segundo, observa-se a negação da expressão do/a artesão/ã: mesmo quando o elemento de resistência persiste, há mecanismos que o remete à impossibilidade de resistir. Isto pode ser visto no incentivo e na valorização de cópias seriadas, assim como na valorização do *design*, estratégias voltadas ao ideal de mercado.

O deciframento da rede sociotécnica do artesanato cerâmico no Poti Velho, como mostrada adiante, ajuda a melhor compreender situações concretas de como processos indicados acima, relacionados ao poder de forças de mercado e deus ideários e organização -- como empreendedorismo e economia criativa, por exemplo – são geradas. Antes, teço algumas considerações conceituais sobre o enfoque teórico-metodológico da teoria do ator-rede, demonstrando sua pertinência a esta análise.

Lembra Law (1992]) que a teoria do ator-rede, ou teoria da tradução, é um conjunto de escritos teóricos e empíricos sobre relações sociais, sem perder de vista os temas poder e organização como efeitos de redes¹²⁷. As redes são pensadas como heterogêneas e não simplesmente sociais: tanto agentes, quanto textos, dispositivos, arquiteturas, produtos, são gerados nas redes, sendo, delas, partes essenciais. Nesta perspectiva, elementos humanos quanto não-humanos, deveriam, em um primeiro momento, ser analisados nos mesmos termos, assim como os diferentes elementos humanos¹²⁸.

Latour (1994) não estabelece distinção hierárquica entre a produção de objetos técnicos ou científicos por diferentes sociedades, independentemente de terem ou não a ciência como instrumento de leitura do mundo¹²⁹. Assim,

¹²⁷ Sobre as origens da teoria como produto de um grupo de sociólogos associados, sobretudo, localizados no Centro de Sociologia da Inovação da Escola Nacional Superior de Minas de Paris, e que pensavam conhecimento como produto social, ver Law (1992).

¹²⁸ Para (1992). trata-se de compreender a mecânica do poder, considerado, sociologicamente, que poderosos e subalternos não são diferentes em espécie. Daí, o foco é posto na interação, perguntando-se como alguns tipos de interação conseguem se estabilizar mais que outros e se reproduzir. Como conseguem superar resistências e se tornarem “macro-sociais”, produzindo efeitos tais como poder, fama, tamanho, escopo ou organização? Como tamanho, poder e organização são gerados?

¹²⁹ As teses de Bruno Latour apontam para uma crise derivada da crise geral do processo de modernização, na qual ciências da sociedade e da natureza não conseguem produzir, de forma isolada, conhecimentos sobre acontecimentos “híbridos” (p.7) onde misturam-se de forma caótica conhecimento científico, ações sociais, e interpretações culturais de um ou outro acontecimento:

caracterizar-se-ia em uma abordagem sociológica. As formas pelas quais humanos e materiais se juntam para se gerarem e reproduzirem padrões institucionais e organizacionais nas redes do social (LAW, 1992). Latour (1994) e Law (1991) concebem conhecimento como produto social, não como algo gerado a partir da operação de um método científico privilegiado. Assim, conhecimento, em termos gerais, seria um produto ou um efeito de uma rede de materiais heterogêneos.

A metáfora de “rede heterogênea” (LAW, 1992) sugere que a sociedade, organizações, agentes, e máquinas, são efeitos gerados em redes de padrões de diversos materiais humanos e não-humanos. Tais redes, consolidam-se de forma a parecerem, elas próprias, atores pontuais, tomados por nós como uma entidade política, social, cultural, econômica, em vez de todas as peças que a constituem. Quanto ao caráter de ordenamento da rede, pensa-o como um incerto processo de superar resistências em cujo âmbito encontram-se materiais e estratégias do ordenamento da rede que, segundo certos padrões, geram efeitos institucionais e organizacionais.

Nesta direção, a teoria do ator-rede pensa o conhecimento científico, corporificado em variadas formas materiais, como uma fala, uma apresentação; numa conferência; artigos, livros, patentes ou, segundo Latour e Woolgar (1979) como habilidades incorporadas em cientistas e técnicos. Como tal, ele é produto final de muito trabalho no qual elementos heterogêneos (tubos de ensaio, reagentes, organismos, mãos habilidosas, microscópios eletrônicos, cientistas, artigos, terminais de computador) são justapostos em uma rede a qual lhes supera as resistências. Assim, conhecimento é tanto uma questão material, quanto de organizar e ordenar materiais¹³⁰.

Este raciocínio teórico, baseado na ciência, é aplicável a outras instituições: família, organizações, sistemas de computador, economia, tecnologias, enfim, à vida social, como *nada mais que redes de certos padrões de materiais heterogêneos*. Tais redes são compostas não apenas por pessoas,

“o mesmo artigo [jornalístico] mistura, assim reações químicas e reações políticas” (p. 7). Daí, a necessidade de reflexão e interpretação que não diga respeito tão somente à natureza ou ao conhecimento (coisas-em-si), mas à sua recursividade.

com os coletivos e com os sujeitos, as coisas-para-si. Não se fala do pensamento instrumental, mas sim da própria natureza da sociedade (Latour, 1994),

¹³⁰ A visão diagnóstica de ciência, na perspectiva da teoria ator-rede é de um processo de “engenharia heterogênea” (Law, 1992, p.2) no qual elementos do social, do técnico, do conceitual, e do textual são justapostos e convertidos/traduzidos em um conjunto, igualmente heterogêneo, de produtos científicos.

mas também por máquinas, animais, textos, dinheiro, arquiteturas, enfim, por todo e qualquer material. Daí, o argumento segundo o qual o mundo social não se compõe, apenas do humano mas de todos esses materiais. Isto equivale e pensar que a existência das sociedades ancora-se na heterogeneidade das redes sobre as quais deve-se compreender como são ordenadas, segundo padrões, para gerar efeitos como organizações, desigualdades e poder. Além disto, “quase todas as nossas interações com outras pessoas são *mediadas através de objetos*” (LAW, 1992), sejam textos digitados em um teclado de computador, publicado em forma virtual ou em forma de livro, revista, etc, cujos processo de realização implicam outras séries de mediações pessoas e objetos, compondo outras várias redes que *participam* do social, moldando-o. Estas várias mediações ajudam a superar relutâncias, em por exemplo, ler um texto, sendo, mesmo, *necessárias* para o relacionamento social entre autore/as e leitor/as.

O que a teoria ator-rede enfatiza é a idéia de que seres humanos formam uma rede social não apenas por interagirem com outros seres humanos mas, também, com materiais. E como seres humanos têm preferências, esses outros materiais também as têm: máquinas, arquiteturas, roupas, textos. etc, contribuem para o ordenamento do social. Para a “teoria ator-rede [...] ordem é um efeito gerado por meios heterogêneos” (LAW, 1992, p. 2).

Na busca da elucidação desse ordenamento, como escapar do reducionismo sobre as relações entre máquinas *ou na* relações humanas?¹³¹, em que pesem suas diferenças? De fato, pelo primeiro, separa-se o humano do técnico; no segundo, assume-se que um determina o outro. Na perspectiva da teoria ator-rede, não há razão para a assunção apriorística de que o caráter da mudança ou da estabilidade social seja determinado por objetos ou pessoas, embora, empiricamente, relações sociais possam moldar máquinas, assim como ou relações entre máquinas possam moldar seus correspondentes sociais. Mas isso é uma questão empírica, e usualmente as questões são mais complexas. Mas se artefatos podem ter política, o caráter dessas políticas, e quão

¹³¹ Se o reducionismo maquinal é corrente no determinismo tecnológico da teoria organizacional sociotécnica, o reducionismo humano é corrente em muitas sociologias como, por exemplo, na teoria do processo de trabalho. Aqui, a teoria ator-rede se aproxima da sociologia das organizações, sendo evidente a afinidade entre este argumento e a teoria do isomorfismo institucional (LAW, 1992).

determinadas elas são e, além disto, se é possível separar pessoas e máquinas, tais questões são contingenciais. (LAW, 1992).

A teoria ator-rede esbarra em questões éticas, epistemológicas e ontológicas por não celebrar o humanismo, ao negar que pessoas sejam necessariamente especiais. Ela levanta a questão básica sobre o se quer dizer quando se fala de pessoas. Isso não significa tratar as pessoas como máquinas, nem que direitos, deveres e responsabilidades que lhes são atribuídas sejam negadas. Analiticamente, sociólogos como Woolgar (1992) e psicólogos da tecnologia (TURKLE, 1984) conceberam a linha divisória entre pessoas e máquinas ou animais, como sujeita a negociação e mudanças: máquinas e animais ganham e perdem atributos como independência, inteligência, e responsabilidade pessoal. E, inversamente, pessoas assumem e perdem atributos de máquinas e animais.

Assim, diz Law (1992), pessoas são uma rede ordenada segundo padrões de materiais heterogêneos. Daí, serem o que são. Por exemplo, se se retira o computador, colegas, escritório, livros, mesa de trabalho, telefone, de um pesquisador, intelectual, professor, este não seria alguém que escreve artigos, ministra aulas, produz “conhecimento”. Seria outra pessoa. Assim o autor traduz a questão analítica, da seguinte forma: um agente o é, primariamente, porque: ele/ela habita um corpo o qual carrega conhecimentos, habilidades, valores, etc? Ou por que habita um conjunto de elementos – no qual se inclui um corpo --, que se estende por uma rede de materiais, tanto somáticos quanto de outros tipos, que circundam cada corpo? (LAW, 1992)

Em analogia com o interacionismo simbólico de Goffman (1983) quando este diz que apoios são importantes mas que a carreira moral do paciente mental é irreduzível a apoios, a teoria ator-rede não nega que os seres humanos têm algo a ver com corpos nem que tenham uma vida interior. Mas insiste que agentes sociais não estão nunca nem apenas localizados em corpos, pois

um ator é uma rede de certos padrões de relações heterogêneas ou, ainda, um efeito produzido por uma tal rede. O argumento é que pensar, agir, escrever, amar, ganhar dinheiro – todos os atributos que nós normalmente atribuímos aos seres humanos são produzidos em redes, que passam através do corpo e se ramificam tanto para dentro, como para além dele. Daí o termo ator-rede – um ator é também, e sempre, uma rede [...]. Uma máquina é também uma rede heterogênea – um conjunto de papéis

desempenhados por materiais técnicos mas também por componentes humanos: operadores, usuários, e mantenedores. Da mesma forma um texto. Todas essas são redes participam do social. E o mesmo é verdade para organizações e instituições as quais são papéis, ordenados mais ou menos precariamente, segundo certos padrões, desempenhados por pessoas, máquinas, textos, prédios, cada um dos quais pode oferecer resistência (LAW, 1992, p. 4)¹³²

Mas, se todos os fenômenos são efeito/produto de redes heterogêneas, na prática, não lidamos com essas intermináveis ramificações. Na maior parte do tempo, nem detectamos as complexidades da rede. De fato, sempre que uma rede age como um bloco, tanto ela desaparece, sendo substituída pela própria ação e pelo autor, aparentemente único desta ação, quanto a forma pela qual o efeito é produzido é também apagada. Não é visível. O que vemos é o efeito que encobre as redes que os produziram, seja um televisor funcionando, uma empresa bem administrada, um corpo saudável.

Estas são as “pontualizações” (*punctualisation*) (LAW, 1992, p. 4) decorrentes do fato de alguns padrões de ordenamento de redes propagarem-se mais ampla e profundamente, sendo mais performados que outros. As redes com padrões de ordenamentos mais amplamente performados são as que mais freqüentemente podem ser pontualizadas¹³³ (LAW 1992) A exemplo, pude perceber isto nas duas oficinas realizadas com as ceramistas do Poti quando as pontualizações foram-se evidenciando à medida que buscávamos identificar os actantes da rede sociotécnica do artesanato, no Poti Velho.

Assim, a pontualização é sempre precária, enfrenta resistência, e pode degenerar em falhas. Mas recursos pontualizados permitem utilizar rapidamente

¹³² Tradução livre do original: “[...] an actor is a patterned network of heterogeneous relations, or an effect produced by such a network. The argument is that thinking, acting, writing, loving, earning -- all the attributes that we normally ascribe to human beings, are generated in networks that pass through and ramify both within and beyond the body. Hence the term, actor-network -- an actor is also, always, a network. [...] a machine is also a heterogeneous network -- a set of roles played by technical materials but also by such human components as operators, users and repair-persons. So, too, is a text. All of these are networks which participate in the social. And the same is true for organisations and institutions: these are more or less precariously patterned roles played by people, machines, texts, buildings, all of which may offer resistance (LAW, 1992, p. 4)

¹³³ São “redes empacotadas – rotinas - consideradas mais ou menos estáveis no processo da engenharia heterogênea” (“they are network packages – routines” -- that can, if precariously, be more or less taken for granted in the process of heterogeneous engineering“ (LAW, 1992, p. 5) tomadas como recursos surgidos de numa variedade de formas: agentes, dispositivos, textos, conjuntos relativamente padronizados de relações organizacionais, tecnologias sociais, protocolos de fronteira, formas organizacionais, etc, sem que a engenharia heterogênea tenha certeza quanto a todos funcionarem de forma prevista.

das redes do social prescindindo de envolvimento com complexidades intermináveis. De fato, na medida em que esses recursos estão incorporados nos esforços de ordenamento, eles são performados, reproduzidos nas redes e ramificados através delas.

Se pontualização é um processo ou um efeito, e não algo obtido de uma vez por todas, a estrutura social, na perspectiva da teoria ator-rede é mais um verbo que um nome. Assim, estrutura não é algo separado e independente, mas um local de disputas, um efeito relacional em processo de geração recursiva, que se auto-reproduz¹³⁴. A idéia axial de processo implica ausência de completude, autonomia, ou conclusão. Isto equivale a dizer que, de fato, “a ordem social”, com um único centro, ou um conjunto único de relações estáveis é uma ilusão. Elas são plurais o que não significa que haja muitos centros de poder ou ordens, mais ou menos iguais mas, sim que os efeitos de poder geram-se de uma forma relacional e distribuída. Nada está nunca completo. Assim, o ordenamento e seus efeitos, dentre os quais o poder, é contestável/contestado. Ou seja, pode-se falar de resistência e do caráter polivalente do ordenamento. Em outras palavras, dos esforços do ordenamento para vencer aceitar ou superar os limites. De fato, os elementos reunidos apresentam uma ordem mas estão permanentemente sujeitos à falha, a abandonarem o conjunto, por sua própria conta. A análise da luta pelo ordenamento, portanto, não é a do ordenamento, é que é central à teoria ator-rede. Assim, ela possibilita explorar e descrever processos locais de orquestração social, um ordenamento, segundo padrões e resistência, explorando o processo de tradução o qual gera efeitos de ordenamento tais como: dispositivos, agentes, instituições ou organizações. O termo tradução implica transformação e

¹³⁴ Tendo a concordar com Law (1992) quanto à pertinência de diálogos com outras teorias contemporâneas, como a noção de estruturação (GIDDENS,2003), a teoria da figuração (ELIAS, 1994), os conceitos de campo e *habitus* (BOURDIEU,1989), na tentativa de escapar à rigidez universalista do estruturalismo, operando com dinâmica das relações sociais. Assim, o foco na ebulição da estruturação, das figurações, dos campos, as estruturas podem ser subvertidas por influências aleatórias. Embora estruturadoras do campo, continuadas, elas não são permanentes. Isto significa dizer que a estrutura se reproduz, dependendo dos resultados das lutas internas e da influência das lutas externas, de outros campos. Posições podem ser alterada, como, por exemplo, no campo simbólico, podem-se sobrepor os signos e símbolos como a cultura pode sobrepor-se à lógica econômica, em determinadas circunstâncias e épocas, ou o contrário. Assim, estrutura das redes, com a dos campos é estado das relações de força entre actantes/instituições que disputam a distribuição de capitais acumulados no curso de lutas anteriores, e que orientam novas estratégias. O termo actante vem de Bruno Latour, com vistas referir atores humanos e não-humanos, uma vez que o termo ator é de uso corrente nas ciências sociais para referir os primeiros.

possibilidade de equivalência: a possibilidade que uma coisa (um ator) possa representar outra (uma rede) (LAW, 1992).

Daí, o núcleo da abordagem ator-rede ser o interesse voltado para como atores e organizações mobilizam, justapõem, e mantêm unidos seus elementos constituintes; como algumas vezes conseguem evitar que esses elementos sigam suas próprias inclinações e saiam; como conseguem esconder por um certo tempo o próprio processo de tradução e assim possibilitar a pontualização. Focalizar o como é o trabalho analítico de todas as redes que constituem o “ator pontualizado, usurpado, subjugado, deslocado, distorcido, reconstruído, remoldado, furtado, aproveitado, e/ou deturpado para gerar os efeitos de agenciamento, organização e poder”¹³⁵ (LAW, 1992) superando resistências. A teoria ator-rede ajuda a pensar sobre poder como um efeito escondido ou deturpado e não como um conjunto de causas. Aproxima-se ao pensamento de Foucault (1979), evitando o sincronidade, e contando histórias empíricas sobre processos de tradução que, embora contingentes, locais e variáveis, permitem quatro achados mais gerais: durabilidades diferenciadas entre materiais (ordenamento no tempo)¹³⁶; mobilidade ordenamento no espaço¹³⁷; antecipação de respostas e reações dos materiais a serem traduzidos¹³⁸; escopo local do ordenamento e possibilidades de estratégias de tradução gerais¹³⁹. (LAW, 1992).

¹³⁵ Tradução livre do original: “[...] e punctualised actor borrowed, bent, displaced, distorted, rebuilt, reshaped, stolen, profited from and/or misrepresented to generate the effects of agency, organisation and power (LAW, 1992, p. 6).

¹³⁶ O fato de alguns materiais serem mais *duráveis* que outros, mantendo seus padrões relacionais por mais tempo – uma boa estratégia de ordenamento seria incorporar um conjunto de relações em materiais duráveis? Uma rede relativamente estável é incorporada e performada por uma faixa de materiais duráveis? Não é tão simples quanto parece. Durabilidade é também um efeito relacional: se os materiais se comportam de formas duráveis, também isto é efeito interativo. Assim, formas de material durável podem achar outros usos: seus *efeitos* mudam quando elas postas em novas redes de relações (LAW, 1992).

¹³⁷ Como diz Law (1992), isto aponta para formas de agir a distância, centros e periferias também são efeitos gerados por vigilância e controle. Apesar da óbvia afinidade com Foucault (1979), a teoria ator-rede focaliza materiais e processos de comunicação (escrita, comunicação eletrônica, métodos de representação, sistemas bancários, e mundanidades como rotas de comércio dos primeiros tempos modernos, etc). Ela explora traduções para a possibilidade de transmitir o que Latour (1994) chamou de móveis imutáveis (cartas de crédito, ordens militares, balas de canhão). O olhar volta-se para os precários efeitos relacionais. Ênfase histórica.

¹³⁸ O conceito de tradução é o *core* do dispositivo teórico de latouriano no qual as cadeias de tradução referem-se ao trabalho pelo qual os atores modificam, deslocam e transladam seus variados e contraditórios interesses. Daí a Teoria Ator-Rede ser também conhecida como sociologia da tradução (LAW, 1992). A tradução é mais efetiva se antecipa respostas e reações dos materiais a serem traduzidos. Esta é uma idéia crucial para a ciência política maquiavélica e para a história dos negócios. Escritores ator-rede tentam resistir ao funcionalismo e ao determinismo tecnológico, e tratam o que Bruno Latour chama de centros de tradução como efeitos relacionais, explorando as condições e os materiais que geram esses efeitos e que

A teoria ator-rede é, portanto, uma sociologia relacional, orientada para processos e que trata atores, atuantes, organizações, e máquinas como efeitos interativos os quais, por sua vez incidem sobre o processo (LAW, 1992). Daí, diz o autor: “tenho argumentado que a estrutura social deve ser melhor tratada como um verbo do que como um nome”¹⁴⁰ (LAW, 1992, p. 7).

Como referido, este materialismo relacional dialoga com outras teorias sociológicas mas guarda distinção de outras formas pelas quais dualismos são tratados. A abordagem ator-rede não apenas apaga as divisões analíticas entre agenciamento e estrutura, entre dimensões macro e micro, mas propõe, ainda, tratar diferentes materiais – pessoas, máquinas, idéias – como efeitos interativos e não como causas primitivas. É uma teoria do agenciamento, do conhecimento, e sobre máquinas, que devemos explorar efeitos sociais, qualquer que seja sua forma material, se quisermos responder a questões relacionadas a “como” sobre estrutura, poder e organização, porquanto na medida em que a sociedade se reproduz recursivamente, ela o faz porque é materialmente heterogênea.

A teoria ator rede define um conjunto de questões para explorar a mecânica precária da organização, seja as que têm a ver com os materiais, seja as que têm a ver com a estratégia da organização cujo caráter é tratado como efeito ou consequência da interação entre materiais e estratégias. Nesta direção, contribui para perguntar e responder sobre quais os tipos de elementos

superam as resistências que os dissolveriam. Argumentam que sob circunstâncias relacionais adequadas as inovações têm importantes consequências sobre o cálculo, o que aumenta a robustez da rede. Mas o próprio cálculo é um conjunto de métodos/relações que só funciona sobre representações materiais – produtos da vigilância, também, efeitos relacionais. Assim, sistemas de representação, de móveis imutáveis, também são precários. A analogia com o problema da representação política indica que a representação é falível: impossível antecipar se um representante falará realmente em nome do que ele diz representar. (LAW, 1992).

¹³⁹ Embora o escopo do ordenamento seja local, é possível levar-se em conta *estratégias de tradução* gerais, as quais se ramificam através das redes e se reproduzem em um conjunto de instâncias ou locais das redes. Estas são ou menos implícitas. As explícitas só são possíveis quando já há um centro de tradução. A questão é empírica: desde que nenhum ordenamento nunca se completa, podem-se esperar uma *série* de estratégias que coexistam e interajam. Por exemplo, em estudo sobre gestão, foi detectado um conjunto de estratégias: “empreendimento”, “gestão”, “vocaçã”, e “visão”, operando coletivamente para gerar agentes multi-estratégicos, arranjos organizacionais, e transações inter-organizacionais. É que uma organização pode ser vista como um conjunto de tais estratégias, operando para gerar complexas configurações de durabilidade, mobilidade espacial, sistemas de representação e calculabilidade. Estas configurações têm o efeito de gerar assimetrias centro-periferia e hierarquias características das organizações mais formais. (LAW, 1992).

¹⁴⁰ Tradução livre do original: “have argued that social structure is better treated as a verb than as a noun” (LAW. 1992, p. 7)

heterogêneos criados/mobilizados/justapostos para gerar efeitos organizacionais, como eles são justapostos e como são superadas as resistências; como são obtidas a durabilidade material e a transportabilidade necessárias ao ordenamento organizacional das relações sociais; quais estratégias são performadas através das redes do social e até onde vão essas redes; quanto amplamente elas são performadas e como interagem; como o cálculo organizacional é tentado e como são os resultados dos cálculos traduzidos em ação; como os elementos heterogêneos conformam um relacionamento assimétrico entre centro e periferia na organização ou como um centro de pode falar em nome dos esforços do que se tornou uma periferia e lucrar com esses esforços, etc¹⁴¹.

Nesta direção, uma organização é conquista, processo, consequência, conjunto de resistências superadas, efeito precário onde hierarquias, arranjos organizacionais, relações de poder, fluxos de informação – seus componentes são incertas consequências de uma ordenação de materiais heterogêneos. Mas se a teoria ator-rede analisa e desmistifica o poder e o poderoso, não diferenciando, em última análise, o poderoso e o miserável, ela ajuda a entender, por outro lado, que não há coisa tal como última análise e que, na prática há diferenças reais *nos métodos e materiais que poderosos e miseráveis empregam para se produzirem e reproduzirem*. O estudo desses materiais e métodos tanto ajuda a entender como eles se realizam, quanto a que poderia e deveria ser de outra maneira (LAW, 1992)

Do exposto, percebe-se a pertinência da aplicação da teoria ator-rede no estudo do artesanato cerâmico, o que faço a seguir, na perspectiva da Antropologia das Ciências, de pensar o conhecimento, assim como o exercício do poder, através da noção de rede, esta, considerada mais flexível que a de sistema, mais histórica que a de estrutura, mais empírica que a de complexidade (LATOUR, 1994; BRANQUINHO e SANTOS, 2007)¹⁴². Esta abordagem pode ser

¹⁴¹ Penso ser possível relativizar a crítica de Mendes (2010) à teoria ator-rede. José Mendes refere “pessoas sem voz, redes indizíveis e grupos descartáveis” (MENDES, 2010, p. 447). Argumenta sobre a necessidade de incorporar no estudo do social as emoções e a imponderabilidade frente ao trabalho político de exclusão das redes sociais, como irrecuperáveis e descartáveis, sujeitos sociais que não criam ou não possuem valor na perspectiva hegemônica, não sendo, por conseguinte, construídos como portadores de direitos sociais e políticos. A teoria ator-rede não é refratária a este objetivo.

¹⁴² Aliás, a noção de rede não é nova na antropologia. A propósito, embora em registro diferente do conceito de rede sociotécnica, ver Barnes (1979).

observada em trabalhos de Branquinho e Santos (2007), Branquinho, Teixeira, e Sirena (2010), Branquinho, Maria, e Santos (2008) realizados sobre o tema, no Brasil, considerando a cerâmica tanto como objeto técnico quanto como sujeito:

O artista se submete a ordem do barro como um cientista se submete (e a toda sociedade) a ordem da natureza e diz que é lei. De um lado, sujeito e objeto são cúmplices na formação da cerâmica – tanto quanto o são na formação da natureza reconstruída nos laboratórios, em objetos científicos ou em objetos técnicos – e entendem que se o sujeito impuser sua vontade sobre o barro pode significar a perda da obra. Se esse aspecto da alteridade do objeto é menos evidente, não é menos instigante na perspectiva epistemológica: aquele que costumeiramente compreendemos como sujeito se comporta muitas vezes, quase inadvertidamente ou com alguma revolta, como objeto. É a cerâmica moldando o ceramista, no reconhecimento de que uma parte de nossa humanidade é constituída de inumanidade (BRANQUINHO, MARIA e SANTOS, 2008, p. 59).

3.2- Rede sociotécnica do artesanato cerâmico do Poti Velho

Nas fontes utilizadas para a breve reconstituição de cunho memorialista do Poti Velho, no capítulo I desta monografia, não há alusões sobre a atividade cerâmica, no período colonial, embora em algumas falas esparsas, sobretudo, da artesã Raimundinha, inclusive, em um seu roteiro de palestra, em *power-point* haja breve menção a antecedentes indígenas.

Na memória de moradores/as do Poti, as referências são mais recentes e datam da produção oleira no bairro¹⁴³ a partir dos anos 1960¹⁴⁴. No Poti Velho, os termos oleiro e ceramista não são correspondentes. O primeiro designa a categoria social que atua em olarias, da extração da argila à fabricação de tijolos e telhas. A segunda refere artesãos e artesãs que lidam com o artesanato cerâmico. Os termos argila e barro, por seu turno, são intercambiáveis, sendo usados correntemente para referir a matéria-prima do trabalho oleiro e cerâmico.

¹⁴³ Lima e Moraes (2008) apontam para a cerâmica do Poti Velho como patrimônio imaterial, na ótica da ação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, no âmbito da Política de Registros dos Bens Culturais de Natureza Imaterial, o que é relativizado por Pelegrini (2008).

¹⁴⁴ A tradição cerâmica tem presença marcante em diversos municípios do Estado do Piauí, como Pedro II, Simplício, Mendes, Parnaíba, Oeiras, Floriano, São Raimundo Nonato e Teresina. Aí se apresenta uma variedade de produção de artefatos utilitários e artísticos: moirões, potes, alguidares, pratos e panelas, peças decorativas diversas (MORAES, 2011). Ainda sobre artesanato piauiense e de demais estados brasileiros, ver SEBRAE (2008).

O bairro Poti Velho destaca-se entre as áreas de extração de argila¹⁴⁵ em Teresina¹⁴⁶. Nos anos 1960, no processo de transformações urbanas da cidade a exploração oleira sofreria uma intensificação a qual promoveria a exaustão de outras fontes de argila frente a novas demandas do setor da construção civil. A atividade, então, tem importante papel na construção da cidade:

[na] linha de necessidade de higienização da cidade, a Prefeitura de Teresina publica uma nota explicando o recebimento de recursos financeiros do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, no valor de sete milhões de cruzeiros, a serem aplicados na eliminação das casas de palha, nas quais morava a maioria da população. O motivo da nota de esclarecimento foram as críticas à administração municipal, formuladas no *Jornal do Comércio*, na edição de 29 de junho de 1961. O depósito bancário foi realizado em nome da Fundação Popular Contra a Casa de Palha, cuja administração diz que os recursos estavam sendo empregados para financiar a fabricação de telhas, ou seja, os recursos eram transferidos diretamente para a *iniciativa privada*, sendo os oleiros que assinavam contratos para a fabricação de telhas as quais a Fundação repassava aos consumidores a *preço de custo*” (NASCIMENTO, 2010, p. [trecho em Itálico, no original])

O bairro Poti Velho, ainda nos anos 1960, seguiria esta trilha da atividade oleira aberta pelo poder público, no processo de urbanização da capital do Piauí. Mas a exploração oleira sofreria alterações neste processo das transformações urbanas na cidade de Teresina as quais promoveram a exaustão de outras fontes de argila e novas demandas do setor da construção civil. A expansão da atividade atrairia empresas as quais passaram a explorar o ramo da olaria, transformando trabalhadores oleiros em empregados sem nenhuma proteção trabalhista, além de explorar indiscriminadamente a jazida ali existente (CARDOSO e DOURADO, 2003), o que estaria na raiz de consequências ambientais predatórias¹⁴⁷, hoje, objeto do PLN. Sobre este processo:

¹⁴⁵ O Piauí é rico em argila cujas principais reservas localizam-se nos municípios de Teresina, Campo Maior, Picos, Piracuruca, Jaicós, Parnaíba, Valença, Floriano e José de Freitas (PORTELA e GOMES, 2005). Com cores e tonalidades variadas, as argilas piauienses apresentam predominância da tonalidade de cinza-médio a escuro, além das esverdeadas, amareladas, avermelhadas, e amarronzadas. As mais evidentes na superfície exposta das argilas das várzeas do rio Parnaíba são as duas últimas (CEPRO, 1996).

¹⁴⁶ A disponibilidade, abundância e proximidade da matéria-prima dos locais de consumo, e seu aproveitamento para fins de necessidade de sobrevivência, fazem tal atividade de extração apresentar formas diferenciadas, indo de áreas exploradas em escala industrial, àquelas de pequena escala, caso de populações que trabalham artesanalmente (PORTELA e GOMES, 2005).

¹⁴⁷ A atividade oleira do bairro ganhou a atenção de mais de dez grandes proprietários de terra da zona norte de Teresina que se apropriaram dos 53 hectares da atual área de produção do tijolo

Aí, naquele tempo, assim, a maior geração de renda mesmo, aqui, da comunidade, era a produção de tijolo. Então, naquele tempo, era comandado, assim, por umas pessoas que a gente chamava os arrendatários. [...] Primeiro, esse terreno era de um senhor chamado Prima Vaz. Aí, tinha um pedaço, aí, depois a prefeitura tomou de conta, aí, ficou. [...] Aí, arrendava para esse pessoal, aí, depois... Eu não sei mais nem lhe explicar direito essa questão dos arrendatários [Risos] porque eu não sei se esse pessoal que arrendava era da prefeitura ou era do Primo Vaz, porque o Primo Vaz era a pessoa, que foi o primeiro... [...]. Ele fazia um tijolo manual, mas fazia também um tijolo quase industrial.. Fazia uma telha, usava uma máquina para fazer uma telha, entendeu? Eu não me lembro muito bem porque eu era muito menina... [...] Esse terreno era da prefeitura e esses proprietário arrendavam esse terreno, né? e os oleiros eram funcionários deles, né? [...] Então, trabalhava tanto a gente carregando o tijolo como os oleiro que faziam tijolo, já trabalhavam produzindo tijolo. [Os arrendatários] eram, assim, mas, assim, de Teresina, não eram... [...] é... de fora do Poti, a maioria deles tinha mais recurso, né? Então, eles pagavam. A maioria é, aqui, da zona norte mesmo. Morava no Alto Alegre, São Joaquim [bairros vizinhos], , por aqui, assim, próximo, eles moravam. [...] Tinha uns que eram da Paraíba, mas que eram daqui do Poti, entendeu? Morava, aqui, no Mafrense [bairro vizinho]. Tinha, eu acho que... Tinham alguns que moravam aqui! Mas eles todos moravam, aqui, na zona norte, às vezes, moravam até, alí, no Aeroporto [bairro vizinho], mas tudo, aqui, na zona norte. Então, no governo do finado Wall Ferraz foi que teve essa mudança, entendeu? (informação oral. Raimundinha, ceramista)¹⁴⁸

Na genealogia oleira do bairro, uma personagem pouco citada, seu Francisco Neri ou José Neri que, segundo Raimundinha, seria um precursor:

[...] Aí, diz que, nesse tempo, nos anos, acho que isso começou no final dos anos cinquenta [1950], sei que nos anos sessenta [1960], período em que o seu Raimundo Camburão chegou aqui, ele foi convidado pelo... Agora, o nome do homem, eu não sei se era Francisco Neri ou era Zé Neri, tem um parente dele que ainda mora aqui, também. Ele trabalhava com a produção, usava argila, fazendo umas manilhas que diz que era tipo esses canos para fazer encanação e água, ele é que produzia [...]. (informação oral, Raimundinha, ceramista)¹⁴⁹

artesanal, arrendando-a, em pequenos lotes, para trabalhadores oleiros e cobrando-lhes 20% da renda auferida. Esta investida ter-se-ia dado após esses proprietários terem exaurido a argila de uma lagoa localizada no bairro Nova Brasília, zona norte da cidade (PREFEITURA MUNICIPAL DE TERESINA, 2011).

¹⁴⁸ Entrevista realizada na sede da Cooperart-Poty em 06/01/2013, por mim e Lucas Coelho Pereira.

¹⁴⁹ Entrevista realizada na sede da Cooperart-Poty em 06/01/2013, por mim e Lucas Coelho Pereira.

De fato, nos anos 1960, ocorreria mudança na escala da extração da argila, no Poti Velho, em relação àquela que se observava nos marcos da atividade de praticantes locais do ofício oleiro na fabricação de tijolos e telhas e de peças de artesanato utilitário como filtros, jarros, e potes. Como lembra Roriz (2010) e como constatei, na pesquisa de campo, quando referem os inícios da atividade artesã, um nome sempre lembrado é Raimundo Camburão, apelido de Raimundo Nonato da Paz. Na referência a esta genealogia, registram-se duas versões nas narrativas locais: a primeira, registrada em alguns trabalhos (SERAINÉ, 2009; RORIZ, 2010) diz que ele era maranhense, que migrara para o Piauí. A segunda, que registrei na pesquisa de campo, a partir de informações do Sr. José Ribamar Pereira, “seu” Ribamar, como é chamado o mais antigo artesão vivo e atuando no fabrico de filtros, em sua oficina no Pólo Cerâmico do Poti Velho, é que Raimundo Camburão era piauiense, e que aprendera o ofício em Rosário-MA¹⁵⁰, de onde viera para montar olaria no Poti Velho.

[...] Camburão não ensinou ninguém aqui não! O artesão que o Camburão ensinou, ele não mora aqui não, Domingo, está no Rio. [...] Não ensinou ninguém. [...] Aí, eu cheguei, aí, os outros foram chegando, foram chegando... Porque artesão não... A maioria dos artesãos que tem aqui é maranhense! [...] De Rosário, de Bacabau... [municípios maranhenses] [...] Aí, os outros chegaram depois dele. [...] Aí, Camburão chegou ,aí, depois eu vim; depois veio meu irmão, que mora bem aqui. Aí, chegou o compadre Antônio, que mora ali, também do Maranhão. Aí, chegou o Antônio Carlos e os irmãos dele tudo... [...] Muitos daqui já aprenderam com nós mesmo. [...] as olarias aí [...] [já era] grande. [artesanato] só o do Camburão.[...] (Comunicação oral. Seu Ribamar, ceramista)¹⁵¹

Seu Ribamar, inclusive, afirma ter trabalhado com Raimundo Camburão e diz, ainda, que muitos dos oleiros/artesãos do Poti têm origem maranhense.

Eu sou rosariense, nasci em Rosário [Maranhão] em mil novecentos e quarenta e nove [1949]. Eu morava com a minha avó, aí, ela faleceu e eu fui morar com meu pai. Quase sendo, né? Porque ele era tio e eu considero como pai, que me ensinou. Com dez anos [10] de idade comecei a trabalhar, limpando, fazendo coisa e tal... Até que eu

¹⁵⁰ Município localizado na foz do Rio Itapecuru, tido como grande produtor de argila e de tijolos, telhas, e outros produtos industrializados de cerâmica. É referência da atividade artesã ceramista, no Maranhão, sobretudo, da tradicional produção de potes e filtros, há quatro gerações. Hoje, sobretudo jovens artesãos e artesãs incorporaram a produção de objetos decorativos.

¹⁵¹ Entrevista realizada na oficina do seu Ribamar, em 06/01/2013, por mim e Lucas Coelho Pereira. O objetivo desta entrevista foi o de ter um relato sobre um processo que já conhecíamos a partir de várias informações dispersas.

consegui fazer. E eu, com quinze anos de idade, eu já era um profissional, já trabalhava por conta própria. Desde quinze anos [15] de idade, eu nunca precisei que ninguém me desse nada. Aí, eu venho trabalhando para cá, eu andei o Maranhão todo, trabalhando para aqui e para acolá. Em oitenta [1980] eu estava em Rosário, cheguei em Rosário de novo. Aí, o [Raimundo] Camburão chegou lá, atrás de um operário para vir para cá. [...] Ele era piauiense, só que ele aprendeu, lá, em Rosário. [...] [Era] daqui, do Poti Velho. A família dele toda mora aqui, no Poti Velho. [...] Ele chegou lá em Rosário na base década de sessenta... [1960]. Ele era rapazinho novo. Em oitenta eu vim para cá. [...] Ele veio para cá em sessenta e pouco, sessenta e uns trocados, eu não me lembro não. [...] Aprendeu a trabalhar lá [em Rosário]. Aí, ele casou com uma prima minha e veio para cá, já pai de família. [...] Foi ele mesmo quem começou aqui essa produção de pote... aqui, na década de sessenta, sessenta e quatro [1964]... Aí, ele começou trabalhando aí. Fazendo pote, aí, de barro... [...] Ele começou fazendo aí... Aí, quando foi em oitenta [1980], ele foi lá [Rosário] e me trouxe, foi me convidar, né? Aí, lá, no Maranhão, a gente tem a tradição de vender peça em São José do Ribamar [município maranhense], no mês de setembro, na festa. Aí, ele chegou, lá, no mês de setembro para mim vir. Aí, eu disse que não vinha, não, porque eu estava trabalhando para lá, né? Para fazer peça para festa, aí, depois da festa eu vinha. Aí, contanto, depois da festa, no mês de outubro, dia catorze de outubro, eu vim para cá. [...] eu já era casado, já estava casado, cheguei aqui... Não lembro não, mas já tem uns trinta anos [30], já. [...] Sempre trabalhei com cerâmica... [Veio para o Poti] porque, lá, em Rosário, na época, tinha demais! Lá, tem muito mais artesão do que aqui. Aí, a dificuldade... Porque estava, assim, um pouco fraca... Aí, eu vim para cá. Cheguei aqui, comecei a trabalhar na década de oitenta, em oitenta e cinco [1985] foi aquela enchente, aqui, que teve... Aí, eu fui trabalhar no [bairro] Lourival Parente. O rapaz, lá, me ajudou, eu comprei uma casa. Aí, depois da enchente, em setenta e oito, em oitenta e oito [1988] eu vim para cá novamente. Aí, estou aqui até hoje. Só artesão. Não, eu faço tudo, eu aprendi a fazer tudo! Dede o barreiro até, aqui, o barracão. (Comunicação oral. Seu Ribamar, ceramista)¹⁵²

Sem dúvida, a figura de Raimundo Camburão tem mais um significado: um indicador das relações de gênero que caracteriza a história do artesanato cerâmico no Poti Velho. Na atividade rústica de extração, preparação do barro e confecção das peças, a atividade oleira foi, desde o início, de domínio do masculino o que, no entanto, não significa absoluta ausência das mulheres neste labor, fosse como extratoras de barro, como pude saber através de relatos orais, seja como transportadoras de tijolos.

¹⁵² Entrevista realizada na oficina do seu Ribamar, em 06/01/2013, por mim e Lucas Coelho Pereira.

Elas, tradicionalmente, realizavam este trabalho pesado: transportavam as peças – sobre a cabeça – e as arrumavam para serem comercializadas (MORAES, 2011). Segundo informações registradas durante a pesquisa de campo, com as próprias mulheres que atuaram nesta atividade, havia quem carregasse cerca de 20 tijolos por vez, sobre a cabeça protegida por uma rodilha. “[...] um serviço muito pesado”, como dizem a artesã Gisele Maria Ribeiro e outras ceramistas que afirmam que havia mulheres que chegavam a transportar cerca de 4.000 tijolos/dia, trabalhando de manhã á noite.

Na tradicional prática oleira do Poti Velho, reproduziam-se estereótipos de gênero em uma divisão social do trabalho entre os sexos: homens fabricavam tijolos; mulheres os transportavam e arrumavam. Homens fabricavam peças artesanais; mulheres as pintavam. Uma divisão social do trabalho baseada em dois princípios organizadores, como lembra (COSTA, 2012, p. 24): 1/ o da separação, pelo qual existem trabalhos “de homens” e trabalho “de mulheres”; 2/o da hierarquização, pelo qual um trabalho de homem “vale” mais que o trabalho de mulher.

No que tange à situação de trabalho dos oleiros submetidos aos arrendatários, ocorreriam mudanças, a partir do final dos anos 1990.

Eu não sei exclusivamente, agora, a data, mas foi no governo do finado [Raimundo] Wall Ferraz que houve essa mudança de... Ele achou que, naquele momento, quem deveria, quem precisava das terras eram os oleiros que arrendavam, né? Para poder estar ganhando em cima deles [dos oleiros]. Então, a partir daquela hora, o que é que ele fez? Esse terreno foi dividido e foi doado. As pessoas, os arrendatários que tinham o seu terreno, ficavam. Mas o outro que sobrou, ele dividiu com os oleiros que queriam botar a sua própria olaria para tirar o seu próprio sustento, entendeu? E daí... Esses oleiros já moravam todos, aqui, no Poti, Mafrense, alí, Boa Esperança, boa parte deles mesmo era, daí, Boa Esperança, Alto Alegre... Então, esses oleiros começaram a trabalhar com a família deles, a partir do governo do finado Wall Ferraz. Eu não sei se foi no primeiro ou no segundo mandato¹⁵³ dele, não me lembro bem, entendeu? E foi nesse período foi que foi criada, também, a associação... Dos oleiros, foi que... [...] Eles participavam da associação, mas, aos poucos, eles foram... Porque a partir do momento que os oleiros começaram a produzir o seu próprio tijolo, as pessoas foram deixando de trabalhar para os arrendatários, então, eles foram, terminando, se desligando... Eles não faziam mesmo o tijolo, não metiam a

¹⁵³ Raimundo Wall Ferraz foi prefeito da cidade de Teresina em três mandatos: de 1975 a 1979; de 1986 a 1989, e de 1993 a 1996. O objetivo desta entrevista foi o de ter um relato sobre um processo que já conhecíamos a partir de várias informações dispersas.

mão na massa, entendeu? Então, o oleiro queria produzir para você e eles [arrendatários] foram perdendo trabalhador... Aí, eles, aos poucos, foram saindo. Eu acho que ficou muito pouco deles, só ficou seu Chico Preto... Não! Seu Chico Preto foi aquele oleiro que ganhou. Deles, eu acho que só ficou o João, aqui, Paraibano, né? É um vizinho meu, aqui, que era desse tempo que trabalhavam e, aí, ele ficou com a olaria dele, ele mesmo fazendo tijolo e a família dele carregando e enforando com... [...] acho que você não chegou a falar com ele não, ele ficou até agora [2011], saiu agora depois que foi proibido, né? E, aí, nesse período foi criada uma Associação do Oleiros e, depois, a Cooperativa. [...] tinha a associação e a cooperativa dos oleiros. E, também, eles tiveram um apoio, porque eles receberam muito, assim, tanto incentivo da prefeitura... Depois de organizados, ganharam um caminhão para fazer o transporte da mercadoria, do tijolo deles, para ficar mais fácil. Eles também receberam o apoio de ongue [ONG] internacional, parece que foi do governo federal, melhor dizendo, era um recurso... Eu não me lembro muito bem, eu sei que foi um recurso que vieram, que investiram pela própria Igreja [Católica] que coordenava. A Igreja, aqui, do Poti Velho, que era até na pessoa aqui do padre Eduardo, era que coordenava a cooperativa... Assim, na administração, a cooperativa comprava o tijolo dos oleiros para vender, então, assim... [...] Foi com o apoio da Igreja e, daí, eles conseguiram esse recurso e tudo.. [...] (informação oral. Raimundinha, ceramista)¹⁵⁴

No processo, como dito, acima, nasce a Associação dos Artesãos em Cerâmica do Poti Velho-ArcePoti, criada em 1998, com a participação inicial de 15 homens e 5 mulheres. No balanço atual:

E, aí, hoje [...] o quê que o pólo [cerâmico] tem? Eu não vou nem falar o pólo, né? A associação, porque tudo que a gente conseguiu até agora são bens da associação. A oficina... A gente tem o centro de apoio, né? Porque ela é da prefeitura, mas o objetivo é o treinamento dos artesãos, aí, tem o caminhão baú, para da apoio à comercialização...[...] É da associação. Tem a estação digital, também, que é da associação, que foi uma parceria com o Banco do Brasil [...] ela é para trabalhar a inclusão digital da comunidade, tanto para os artesãos como para os não-artesãos [...] [o que] tem conseguido até certo ponto.

Os anos 1990 demarcam, assim, a entrada de mulheres no artesanato cerâmico: progressivamente, deixam de apenas transportar e arrumar tijolos, telhas, filtros, e potes para comercialização, e de pintar peças. Assumem um novo lugar, sobretudo, pela mediação de uma ação programática de parceria público/privada entre governo municipal e Sebrae, como vimos no capítulo II

¹⁵⁴ Entrevista realizada na sede da Cooperart-Poty em 06/01/2013, por mim e Lucas Coelho Pereira.

desta monografia. Este novo lugar é o de artesãs. Assim, passam a, também, confeccionar peças cerâmicas.

De fato, algumas já exerciam a atividade de pintura de peças feitas por homens. Agora, vão-se apropriando de técnicas diversas de artesanato, passando a ter participação progressiva em cursos promovidos pelo Programa de Apoio ao Trabalho Informal-Peti, pelo Prodart, pelo Senai, e pelo Sebrae.

Primeiro, a estrutura do Pólo foi a questão do centro de capacitação. O centro de capacitação, que o nome, lá, não é nem centro, é Oficina de Artesanato de Teresina. Foi um projeto de parceria entre o Sebrae, prefeitura e Senai. Ele foi pensado em noventa e oito [1998], após a nossa organização da associação, o primeiro passo, depois da associação, foi esse [...] Antes de ter o pólo, criar um espaço onde o artesão possa ser capacitado, com estrutura para que ele possa ser capacitado. [...]. O Sebrae fez uma pesquisa no Brasil afora, foram até para Portugal [...] pesquisar sobre oficina de artesanato e chegaram com essa ideia de oficina. Então, foi criado o prédio, né? Em dois mil, quando construiu o prédio, o Sebrae equipou com equipamentos. [...] A gente tem forno elétrico de alta temperatura, de mil e trezentos graus. A gente tem dois fornos, infelizmente, todos os dois estão precisando de manutenção. Temos um moinho, temos balança, temos um agitador de peneira, enfim, ele tem tudo o que um artesão precisa para estudar e para pesquisar sobre a cerâmica, a gente tem lá. É um laboratório para estudo e pesquisa de cerâmica. Então, o objetivo dele era esse. [...] A Fundação Wall Ferraz, ela que ficou responsável pelo gerenciamento centro, entendeu? Então, esse centro, aí, no caso, eles escolheriam um representante, uma pessoa para tomar de conta. Nesse tempo, aí, eu fiquei como gerente, entendeu? [...] A gente solicitava os cursos. Todos os cursos que vinham para o artesão. Então, assim, hoje, eu digo, assim, cerca de setenta e cinco por cento da renovação do aprendizado que a gente teve saiu do centro. Todos os cursos a gente recebeu, lá, porque lá tinha toda uma estrutura para manter e atender a gente, entendeu? Lá, dentro. Então, foi daí que começou a capacitação para a gente... [...] Curso de bijuteria, esmaltação, pintura, aí, ele tinha... Qual o objetivo do centro? Era trabalhar a capacitação de nós, artesãos existentes, e trabalhar a formação de profissionais, outros artesãos, outras pessoas que queiram ser artesãos na área. Esse era o objetivo de centro, entendeu? [...] O centro foi construído, inaugurado em Agosto de dois mil [2000], mas começou mesmo a funcionar em dezembro de dois mil e os equipamentos chegaram, lá, em dois mil e um [2001]. E, daí, até os anos de dois mil e seis, dois mil e sete, o centro realmente funcionava. (informação oral. Raimundinha, ceramista)¹⁵⁵

¹⁵⁵ Entrevista realizada na sede da Cooperart-Poty em 06/01/2013, por mim e Lucas Coelho Pereira.

Em 2004, as neo-artesãs participaram, pela primeira vez, da Feira Piauí, um evento de mostra e comercialização de produtos locais, dentre os quais peças artesanais, estas, no caso do Poti Velho, eram colares de contas feitas de cerâmica e pintadas em cores diversas. Pouco depois, o Sebrae promoveu um curso sobre confecção de bijuterias, ministrado para 25 mulheres do bairro, donas-de-casa e trabalhadoras oleiras. A partir deste curso, oito mulheres deram continuidade à produção de artefatos cerâmicos. Novos cursos se seguiram e o grupo de artesãs foi como elas dizem, “ganhando identidade própria” (MORAES, 2011).

A presença das mulheres no artesanato cerâmico do Poti Velho foi ganhando visibilidade. Nesta trajetória, em 2006, havia 30 mulheres envolvidas na atividade. Decidem, então, fundar uma cooperativa, com apoio da Fundação Municipal de Cultura Wall Ferraz, entidade que atua, sobretudo, na área de capacitação. À frente, a artesã Raimundinha que já fora membro da diretoria da ArcePoti e que se desligaria do cargo para presidir a Cooperativa de Artesanato-Cooperart-Poty. Com cooperativa, as artesãs passam a ter um espaço físico próprio em um dos prédios do Pólo Cerâmico, criado em 2006, como visto no capítulo I desta monografia. Assim, a Cooperart-Poty passa a ser um espaço de protagonismo do feminino na arte cerâmica, atuando, muitas vezes, em parceria com a ArcePoti, no interior da rede sociotécnica do artesanato, no bairro.

Foi um período no qual, como ouvimos de várias delas – em entrevistas individuais, grupais, em oficinas, em conversas no cotidiano, a longo da pesquisa – no qual muitas foram-se iniciando no artesanato cerâmico, em grande medida, aproximando-se mais intimamente deste fazer, uma vez que tinham familiaridade com ele fosse através de membros da família (maridos, filhos, sobrinhos), fosse como pintoras de peças, fosse pelo convívio no ambiente ceramista do Poti.

Neste percurso, as neo-artesãs passam a ser um dos focos de investimento do Sebrae, na capacitação para o empreendedorismo, com ações voltadas para *design* do artesanato cerâmico e para gestão da cooperativa. Esta ação programática, por um lado, envolveu técnicos do Sebrae, instrutores diversos, artesãos e artesãs de outras regiões do país, artistas plásticos, a Fundação Wall Ferraz, dentre outros agentes. Por outro lado, investiu na produção da visibilidade do artesanato cerâmico do Poti Velho, sobretudo, embora não exclusivamente, capacitando artesãs para participarem, a partir de

2007, de um evento anual, promovido pelo Sebrae, intitulado “Casa Piauí *Design*”. Para tanto, realizavam-se oficinas onde um/a artista plástico/a ou arquiteto/a desenhava uma “coleção” temática para ser executada pelas artesãs, para participar da referida mostra. Outras Mas nem todas as coleções tinha este objetivo, como se vê no quadro 4¹⁵⁶

	Título da Coleção	Arquiteto/a, Designer	Ano
01	“Mulheres do Poti”	Indira Matos (mediação Sebrae)	2007
02	Cambo (Peixe)	Áureo Tupinambá (Teresina. Mediaç Sebrae)	2008
03	Coleção Anjos do Poti	Cooperart- Poty	2008
04	Raízes do Poti	Indira Matos (Teresina. Mediaç Sebrae)	2009
05	Panelas para Comida Regional	_____	2010
06	Oratórios	Clarice (Teresina. Mediação Fundaç Wall Ferraz)	2010
07	Sete Virgens	Clarice (mediação Fundação Wall Ferraz)	2010
08	Imãs para geladeira “Mulheres Poti”	Clarice (Teresina. Mediação Fundaç Wall Ferraz)	2010
09	Porta-pratos/porta-panels/porta-copos	Indira Matos (Teresina. Mediaç Sebrae)	2010
10	Renda	Marta Vaz (São Paulo. Mediaç Sebrae)	2011
11	Cerâmica Utilitária Esmaltada Coleção do Yamada	Shoichi Yamada (São Paulo. Mediaç Sebrae)	2012

Quadro 4- Coleções produzidas pelas ceramistas da Cooperart- Poty. Fonte: informações orais na pesquisa de campo, e catálogo TOP Cem do Sebrae [s/d].

Ainda antes da fundação da Cooperart-Poty, as ceramistas produziram, em 2006, a Coleção intitulada do Bumba-meu-boi ou “Coleção Catirina”, sob a coordenação da arquiteta e artista plástica Kalina Rameiro, de Teresina. Oficinas de Bijuteria em cerâmica também foram oferecidas às atuais cooperadas entre os anos de 2004 e 2006. Neste período, o Sebrae, o Prodart e o Peti configuram-se como os principais promotores de cursos.

Em 2007, as artesãs seriam premiadas pela coleção de bonecas de cerâmica intitulada “Mulheres do Poti”¹⁵⁷ (figs. 12 e 13.) com o primeiro lugar na “Casa Piauí *Design*”, promovida pelo Sebrae. A mesma coleção receberia o

¹⁵⁶ As coleções de numero 1, 2, 4, 5, e 10 concorreram a prêmios no evento Casa Piauí *Design*.

¹⁵⁷ Especificamente sobre esta coleção, venho desenvolvendo pesquisa com as ceramistas, juntamente com Lucas Coelho, bolsista do CNPq, orientando de Iniciação Científica em Ciências Sociais da UFPI. A tessitura da rede sociotécnica envolvida (Sebrae, arquiteto/as, gestores públicos, instrutores, artistas) coloca questões para as quais a pesquisa busca compreensão, sobretudo, na perspectiva das ceramistas, do repertório simbólico das imagens desta coleção, assim como da sua presença no mercado de bens simbólicos. Um dos produtos desta pesquisa será um livro sobre as “Mulheres do Poti”.

prêmio “*Top 100*”, em 2009, atribuído pelo Sebrae/NA em duas versões, com se vê a seguir.



Fig, 12- Imagens fotográficas das bonecas da Coleção “Mulheres do Poti”, com uma base de apoio em tijolo. Na sequência: Oleira; Pescadora; Religiosa; Das Contingências; Ceramista. Por Lucas Coelho Pereira, em 2013.



Fig 13- Imagens fotográficas das bonecas da Coleção “Mulheres do Poti”, sem a base em tijolo. Na sequência: Oleira; Pescadora; Religiosa; Das Continhas; Ceramista. Por Maria Dione Carvalho de Moraes, em 2012.

As coleções referidas no quadro 4 versam sobre temas locais, da vida das artesãs. Mulheres do Poti, em especial, pode ser vista como uma auto-representação identitária, como textos narrativos da história das ceramistas (MORAES e PEREIRA, 2012). São exemplos das peças produzidas pelas artesãs-empendedoras do Poti Velho, no interior da rede sociotécnica, cuja estrutura/estruturação busco apresentar na srepresentações gráficas a seguir, coma consciência de que estas apenas dão uma pálida idéia dos movimentos e fluxos das rede. Nos quadros, a seguir, uma base de lementos para se pensar a rede com bas em três momentos: extração da argila (quadro 5); processamento epreparação da argila (quadro 6); feitura das peças (quadro 7); queima da speças (quadro 8); comercialização (quadro 9), tomando como exemplo, a coleção “Mulheres do Poti”.

Estas informações resultam de um processo de observação, em campo, culminado com arelaização da duas oficinas referidas no métood de pesquisa,

nas quais a rede foi montada (primeira) e refinda (segunda) por mim, Lucas Coelho e atesãs da Cooperart. As notas de rodapé, aqui utilizadas, assim como o box 3, longe de se constituírem em informações de segunda ordem, são parte integrante dos quadros e devm ser lidas como tal.

ACTANTES		RECURSOS DIVERSOS ACTANTES NÃO-HUMANOS
HUMANOS	INSTITUIÇÕES/MERCADOS	
-Extrator de barro: oleiro (ex-oleiro) -Carroceiro e/ou carroceiro-oleiro; - Artesão/ã - Fornecedores de barro - Fiscal da PMT -Carroceiro	-Prefeitura Municipal -Serviço de extração do barro; (o preço é pago por diária, em torno de R\$ 30,00. -Serviço de transporte/comercialização do barro; - Instituição da Arcepoti (1998: 15 homens e 5 mulheres) -Cooperat-Poty	-Terreno argiloso próximo a lagoa ou rio; - Licença da Prefeitura Municipal; -Negociação do local: "buraco" de olaria; barreiro -enxada, pá, picareta, carro-de-mão, lata, areia. -Jumento, carroça

Quadro 5- Extração da argila

ACTANTES		RECURSOS DIVERSOS ACTANTES NÃO HUMANOS
HUMANOS	INSTITUIÇÕES/MERCADOS	
- Artesão/ã -Fornecedor de barro - Donos/as de "barracão" (lojas) cooperadas - Donos de cilindro ¹⁵⁸ - Donos de maromba ¹⁵⁹ - Ajudante	- Arcepoti - Cooperat-Poty - Barracões/ Lojas - Serviço de preparação da argila para o artesanato. - Serviço de armazenamento da argila processada	-Argila úmida (barro já misturado à água e à areia no próprio barreiro e acondicionada em bolas – processo tradicional). -Argila seca (no caso da cooperativa, novos processos: trabalho com a barbotina, a partir de agosto de 2012) - Areia; água; água - Cilindro; argila cilindrada ¹⁶⁰ -Maromba -Linha de Nylon ou Arame ¹⁶¹ -Empelo ¹⁶² - Banco de madeira; - Plástico (Armazenamento da argila)

Quadro 6 - Processamento/preparação da argila

¹⁵⁸ Máquina onde o barro é processado para atingir maior grau de homogeneidade. No processo, resíduos de raízes e pequenas pedras são separados da argila, que pode ser passada pelo cilindro mais de uma vez.

¹⁵⁹ Maromba designa máquina que serve para amassar a argila, deixando-a mais macia. Após ser passada no cilindro, a argila precisa ser amassada novamente, o que é, geralmente, trabalho desempenhado por homens. Mas, com a maromba, a mão-de-obra é dispensada. Apenas quem não possui o equipamento, amacia o barro manualmente, geralmente, em um banco de madeira.

¹⁶⁰ Denominação para a argila que já passou pelo cilindro.

¹⁶¹ Ferramentas que auxiliam no corte da argila processada, a qual deve ser dividida em pequenos blocos para, novamente, ser amassada. Nas extremidades da linha de *nylon* ou arame são amarrados pedaços de madeira que facilitam o manuseio do instrumento.

¹⁶² Porção de argila já cilindrada, amassada, limpa pelo arame ou fio de *nylon*, e batida, a fim de que o ar seja expelido do barro. O ar deve ser retirado da argila para evitar que a peça quebre quando for ao fogo. O tamanho/peso do empelo é correspondente às dimensões da peça que será produzida: quanto maior a peça, maior o empelo.

ACTANTES		RECURSOS DIVERSOS ACTANTES NÃO-HUMANOS
HUMANOS	INSTITUIÇÕES/ MERCADOS	
<ul style="list-style-type: none"> - Artesãs associadas à cooperativa. - Torneiro - Fornecedores de empelo (Geralmente é um artesão) 	<ul style="list-style-type: none"> - COOPERART-POTY - Serviço de feitura dos bojos. - Serviço de fornecimento de empelo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Empelo - Torno, Roda do torno - Água; tecido molhado - Saco Plástico - <i>Kit</i> ferramentas.¹⁶³ - Espátula de bambu (material utilizado para confecção das formas, que são produzidas manualmente) - Formas feitas em gesso - Cano de PVC¹⁶⁴, facas e garfos; escova de dente - Escova de roupas; esponja; lixa de unhas; canetas;- fios de arame; - Massa plástica (Utilizada para fixar o cano à boneca) - Tinta óleo (para a pintura dos canos de PVC, as hastes das bonecas) - Palitos de dente e de churrasco. - Agulhas de Crochê - Engobe¹⁶⁵ - Pincel (nº 0 a nº 12) - Fibra de buriti, palha (Utilizada na saia da boneca ceramista) - Linha encerada (Utilizada para o colar da boneca das continhas e para o terço da boneca religiosa) - Fita (Utilizada na saia da religiosa) - Camurça (Utilizada para forrar a base de tijolo que sustenta as bonecas) - Continhas de cerâmica; tijolo (Suporte da boneca: feito nos moldes tradicional da produção oleira: argila+ palha de arroz, etc.)

Quadro 7- Fabrico das peças (coleção “Mulheres do Poti”)

¹⁶³ Conjunto de ferramentas de propriedade da cooperativa. Hoje, não mais existe; cada artesã produz/adapta/adquire as próprias ferramentas.

¹⁶⁴ Material utilizado para feitura da haste das bonecas. A medida do cano varia de acordo com o tamanho da boneca. Antes, utilizava-se um cano de ferro, o que causava transtornos a compradore/as que fossem transportar as peças através do sistema aeroviário: nos aeroportos, o detector de metais fazia soar o alarme ao detectar a haste das bonecas. Em virtude disto, o material foi substituído

¹⁶⁵ Espécie de tinta natural feita com a própria argila, a qual é colocada de molho na água para que dissolva por completo e, depois, seja peneirada ou coada várias vezes, até que atinja um “ponto certo” que, no fazer das artesãs, não pode ser nem muito fino (caso em que seria necessário aplicá-lo várias vezes sobre a peça a fim de se obter a coloração desejada) e nem pode ser muito grosso (estado no qual pode “descascar” sobre a peça queimada). Utiliza-se a argila bruta e seca, não processada, para a feitura do engobe. Esta tinta natural pode possuir várias cores, o que depende da tonalidade da argila. O Poti somente possui argila vermelha. Outras tonalidades são obtidas com argilas de outras localidades do Piauí. Na coleção Mulheres do Poti, cinco cores de engobe são utilizadas: bege, vermelha, branca e lilás, Tal produto é passado sobre as bonecas já prontas, e acabadas. O acabamento é feito utilizando-se sacos plásticos, que funcionam como uma espécie de lixa, espátulas e escova. Não é recomendável que a peça esteja muito úmida: é preciso que ela seque um pouco antes de o engobe ser aplicado, o que é feito com um pincel, sobre peça ainda “verde”, isto é, não queimada, um pouco úmida. No caso das bonecas, somente após a aplicação do engobe, os detalhes podem ser desenhados com o auxílio de instrumentos pontiagudos (palitos de dente e de churrasco, agulhas de crochê e etc.) que deixam sulcos nas pças.

ACTANTES		RECURSOS DIVERSOS ACTANTES NÃO-HUMANO
HUMANOS	INSTITUIÇÕES/MERCADOS	
<ul style="list-style-type: none"> - Fazedores de forno - Artesãs associadas à Cooperart. - Queimadores/Enfornadores. - Fornecedores de Lenha 	<ul style="list-style-type: none"> - COOPERART- POTY - Loja de Raimundinha. - Serviço de queima das peças. - Serviço de Fornecimento de lenha 	<ul style="list-style-type: none"> - Forno¹⁶⁶ (a lenha¹⁶⁷, a gás, elétrico) - Lenha; gás - Peças produzidas.

Quadro 8- Queima das peças

ACTANTES		RECURSOS DIVERSOS ACTANTES NÃO-HUMANO
HUMANOS	INSTITUIÇÕES/MERCADOS	
<ul style="list-style-type: none"> - Artesãs associadas COOPERART- POTI - Compradores/as 	<ul style="list-style-type: none"> - COOPERART- POTY - Serviço de venda 	<ul style="list-style-type: none"> - Peças produzidas - Dinheiro - Sacola - Fita - Plástico-bolha - Jornal - Caixa de papelão - Etiqueta das bonecas -Fibra de buriti (para amarrar as embalagens)

Quadro 9- Comercialização das peças (pela Cooperart-Poty)

¹⁶⁶ Os fornos a lenha são, eles próprios, uma ferramenta de trabalho e um produto da tradição oleira, Feitos de tijolos, geralmente, por homens. Um “bom forno”, na avaliação local, é aquele no qual há uma boa circulação do fogo. Daí, não por acaso, no Poti, os fornos são arredondados: formato que, de acordo com as artesãs, proporciona melhor circulação do calor, na câmara. Além disto, a espessura correta da grelha do forno garante maior eficiência no processo da queima. Há dois tipos de queima: 1/ monoqueima: a peça é queimada em baixa temperatura, geralmente em fornos a lenha. 2/ biqueima: utilizada mais comumente no processo de esmaltação das peças. A biqueima é realizada em forno elétrico. Neste processo, os artefatos, depois de queimados uma vez, retornam ao forno com a superfície coberta de esmalte. No Pólo Cerâmico, a maioria das peças são monoqueimadas. Apenas no ano de 2012 é que peças esmaltadas passaram a ser produzidas. Somente quando estiverem relativamente secas é que as peças podem ir ao fogo.

¹⁶⁷ Das trinta cooperadas associadas à Cooperat, algumas possuem fornos próprios: Raimundinha, Regina, Lourdes, e Lucimar, com fornos individuais. Já, Gisele, Natália, Marlene, Socorro, e Sílvia são proprietárias de um “barracão” (misto de oficina e loja) no bairro Olarias (mais conhecido como Boa Esperança) e possuem um forno para a queima de suas peças. Iracema e Danielle, respectivamente, mãe e filha são proprietárias de um forno. Na dinâmica de uso destes fornos, apesar de serem individuais, eles são, geralmente, utilizados coletivamente: um/a artesão/ã proprietário/a de forno pode queimar as peças de algum/a colega juntamente com as suas ou ceder o forno para que outro/a artesão o faça. Isto aponta para elementos de uma economia solidária no interior da rede do artesanato cerâmico no Poti Velho.

Box 3

COLEÇÃO “MULHERES DO POTY”: ETAPAS E ATORES ENVOLVIDOS NA PRODUÇÃO¹

1ª Etapa: Feitura dos bojos: processo realizado por artesãos, em tornos. As ceramistas da Cooperart-Poty pagam, a estes artesãos, por produção dos bojos que lhes custam cerca de R\$ 0,50 à R\$ 0,80 a unidade. As bonecas são produzidas em três tamanhos diferentes: dois deles como adornos de móveis (figs, 12 e 13) e um como ímã para adorno de porta de refrigeradores. Apenas os dois primeiros tamanhos têm o bojo feito em tornos. Ferramentas utilizadas: torno

2ª Etapa: Com o bojo em mãos, as artesãs, produzem, em formas de gesso, os rostos e adereços (tijolos, cruzes e peixes) das bonecas. Desses, apenas o pote carregado pela boneca ceramista é produzido no torno. As continhas da “Mulher das continhas” são confeccionadas manualmente. O modelo “ímã para geladeira” (fig 14) é modelado com formas. Ferramentas utilizadas: torno, formas de gesso, espátula.

3ª Etapa: Após unirem o rosto da boneca ao bojo, é hora de modelar, manualmente, os cabelos das bonecas. Estes são fixados sobre as cabeças com argila extremamente úmida (“lodo”). Feito isso, as artesãs modelam os braços e seios das mulheres e efetuam alguns acabamentos nos rostos das bonecas. Ferramentas utilizadas: agulhas de crochê, escovas de dente, esponjas, espátulas pequenas, canos de PVC, tecido.

4ª Etapa: A peça é posta para secar um pouco à sombra em local sem vento (em tempo variável, a depender da estação do ano, por cerca de 12 horas), a fim de que o engobe seja aplicado, posteriormente. Após a aplicação do engobe, alguns enfeites são sulcados no corpo da boneca com o auxílio de um objeto pontiagudo. Todo este processo é feito manualmente pelas artesãs. Ferramentas utilizadas: agulhas de crochê, pincéis, esponjas, lixas de unha.

5ª Etapa: Queima das peças. Trabalho realizado, predominantemente, por homens pagos pelas artesãs para realizarem tal serviço. Mulheres funcionam, às vezes, como ajudantes para colocar as peças no forno.

6ª Etapa: São colocados mais alguns adereços nas bonecas, além das etiquetas, em palecartão com a logomarca da Cooperart. Nesta etapa, certos modelos de boneca, os maiores (fig 12) são sustentados em um cano de PVC sobre um pequeno tijolo de cerâmica queimada, que serve como base de apoio. Estes pequenos tijolos são feitos à moda tradicional oleira (argila, areia e palha de arroz) por duas ceramistas: Marlene Soares Ribeiro, e Ana Natália Ribeiro do Carmo,



Fig. 14 – Imagem fotográfica da coleção Mulheres do Poti no formato de ímãs para adorno de portas de refrigeradores

Com base em Tolila (2007), tomo a seqüência de operações que se sucedem na prática artesanal pesquisada, do tratamento da matéria-prima, à elaboração do produto final. Conforme o autor, no que trata das indústrias culturais, classicamente, são pensadas cinco operações. Esta idéia é aqui apropriada para pensar o circuito do artesanato cerâmico no Poti Velho (quadro 10). O detalhamento de uma das coleções de artesanato cerâmico – Coleção “Mulheres do Poti” – realizada pelas ceramistas do Poti pode ser visto no Box 3 em seguida, a imagem gráfica (fig, 15) dos fluxos que configuram a rede sociotécnica, que dão substância ao processo.

	Industria cultural (clássica)	Artesanato cerâmico Poti Velho
FASE 1: Criação/ concepção	um/ autor/ elabora projeto original sem mobilizar, imediatamente, recursos financeiros consideráveis. Ex.: redação de um romance; composição de uma música; cenário de um filme; código-fonte de um <i>software</i> .	A definição das peças a serem trabalhadas pode decorrer: da curiosidade individual por experimentar criar (casos mais raros) ou reproduzir peças vistas; de aprendizado de novas técnicas de trabalho com cerâmica; de capacitação para realizara peças da coleção anual a ser trabalhada para a “Casa Piauí <i>Design</i> ”. Agentes envolvidos: Sebrae, arquiteto/as, artistas plásticos, artesãos locais ou não; ceramistas. No caso das coleções, o esboço é elaborado por arquiteto/a para ser apresentado às ceramistas.
FASE 2: Edição/ produção	fase-chave das indústrias culturais: assegura a coordenação da fase “inicial” com as seguintes, para fazer a criação de um artista alcançar um <i>status</i> de “bem cultural” no mercado. Risco: investimentos financeiros comparáveis aos das indústrias tradicionais. Atores econômicos: empresas de porte e integração muito variáveis: de grandes especialistas e grupos muito grandes com toda a gama de produtos culturais, a casas independentes.	Oficinas, cursos, treinamentos das artesãs por arquiteto/as, artistas plásticos, outro/as artesãos/ãs, sobretudo com o objetivo de produzir as peças da coleção anual. Mas há ainda treinamentos com especialistas em determinadas técnicas a serem aplicadas, tanto do trato da argila, quanto do tipo de forno, queima, modelagem, preparação de tinturas, acabamentos, etc.
FASE 3: Fabricação	materialização de uma idéia criadora num produto físico, passível de reprodução em série (impressão de livro, prensagem e acondicionamento de CD musical, de DVD, serviços técnicos para o cinema). Atividades (fabricação, duplicação industrial, reprodução, na maioria das vezes, subcontratadas) administradas pelo editor-produtor da fase 2. Forte impacto, das inovações tecnológicas desde os anos 1980 (tecnologias digitais, especialmente), do que resultou forte corrida para a produtividade, fenômenos crescentes de concorrência e fortes baixas de preços.	Execução das peças, na oficina da Cooperat-Poty e nas próprias casas das ceramistas. Nesta fase, pode haver partes de uma peça que dependem do uso do torno, com as saís das bonecas, por exemplo. Nestes casos, artesãos que dominam o uso do torno prestam este serviço.
FASE 4: Distribuição/ Difusão	produto à disposição das redes de vendas. Atividades variam de acordo com os grandes ramos das indústrias culturais: catálogo de obras; relações comerciais junto a vendedores; gestão dos fluxos físicos e financeiros (logística, cobranças, etc.); custos de comunicação e de publicidade; organização financeira do cinema (adiantamento da receita de filmes, no ramo da tela grande,	Amostras das peças em feiras e exposição diversas, locais, regionais, nacionais e internacionais. Dentre elas: “Casa Piauí <i>Design</i> ”, promovida pelo Sebrae, anualmente, em Teresina; “Piauí-Sampa” (mostra realizada anualmente em São Paulo, com vistas a comercializar produtos piauienses e apresentar o potencial comercial e turístico do Estado. Fruto de parceria entre Sebrae, governo do Estado do Piauí, e Prefeitura de Teresina)
FASE 5: Comercialização pública	múltiplas estruturas: varejistas (livrarias, lojas de discos), megalojas especializadas; hipermercados; empresas exibidoras de cinema; comércio eletrônico com <i>sites</i> tanto independentes, quanto vinculados a megalojas especializadas ou a redes de varejo.	Peças de coleções são comercializadas em mostras, feiras, e na sede da Cooperart-Poti. Outras peças podem ser comercializadas nas lojas ou residências das ceramistas.

Quadro 10- Esboço da sequência de operações realizadas pelas ceramistas do Poti Velho, à luz do processo referido por Tolila (2007), na indústria cultural. Elaborado por Maria Dione Carvalho de Moraes, 2013

Pensar o artesanato cerâmico do Poti Velho como ator-rede contribui para perceber os diversos atores humanos e não humanos e os múltiplos agenciamentos na rede. Assim, o que pode aparecer à primeira vista como uma atividade exclusiva das artesãs, caso da coleção “Mulheres do Poti”, evidencia, na perspectiva da rede, um conjunto de atores, recursos, saberes, envolvidos.

Mas a idéia da rede não pode servir para interpretar a realidade como estática, como alerta Mendes (2010). Ao contrário, trata-se de fluxos, de movimentos, ações, reações, onde nem tudo está previsto/programado. Assim, há disputas, conflitos, divergências, fricções.

[Na diretoria da Arcepoti, hoje, está] a Lourdes [ceramista membro da Cooperart]. É porque, assim, a Associação ninguém queria, rodou, rodou... Estava quase um ano sem presidente, depois que os abacaxis aparecem, ninguém quer assumir. Nem eu queria que ela assumisse também, porque eu disse, vai sobrar para mim. [Risos] (informação oral. Raimundinha, ceramista)¹⁶⁸

De repente, mudaram. Troca gestor, entra gestor e troca gestor, mudou a função do centro. O pessoal começou a trazer foi curso de cabeleleiro, de manicure, que não tinha nada a ver com o objetivo do centro. Aí, o quê que aconteceu? Aí, as maquinas foram aparecendo problema, quebrando, não houve essa manutenção. Aí, praticamente, o centro, hoje, está parado. [...] A Fundação Wall Ferraz [municipal] que é responsável pelo centro. Aí, eles colocam o gerente para administrar. [...] Eu fiquei até esse ano, até dois mil e dez. [...] A gente criou, como a gente tinha um espaço maior... Hoje, alí onde é a estação, era o espaço onde a gente botava os torno para os treinamento... Então, o espaço da frente, como aqui não tinha o Pólo, aí, a gente fez como se fosse um *Show Room* do pólo, lá, dentro. Para as pessoas visitarem... [...] Na frente e atrás, onde era a capacitação, hoje é a estação digital, entendeu? [...] A estação digital é de dois mil e sete.[...] Então, o objetivo nesse primeiro momento era isso, mas, aí, nos primeiros anos, houve, assim, um impasse. Criou a estação, aí, foi botado um coordenador, não era um presidente, o gestor maior, né? Mas tinha um coordenador, aí, o coordenador criou, assim, uma antipatia com o grupo e o grupo já se afastou da estação. Aí, ficou aberto o básico, o básico, o básico, depois, segundo, outra administração, do mesmo jeito continuou. [...] Essa menina era daqui da própria comunidade, ela foi indicada pela Associação. Então, ela ficou até dois anos atrás. Dois anos atrás saiu a presidente, aí, ficou a presidente que era a Francisca. A Francisca saiu agora, né? E, aí, entrou a nova presidente, que é a Lourdes, mas foi quem entrou agora, quem pegou todo o abacaxi. Porque ela pegou a Associação parada, a Estação parada, sem recurso. [...] É, ela assumiu agora, em outubro, mas até agora ela não pode fazer nada, lá, pela estação... Por

¹⁶⁸ Entrevista realizada na sede da Cooperart-Poty em 06/01/2013, por mim e Lucas Coelho Pereira.

quê? Os ar condicionado quebrado, as cadeira quebrada, as bancada quebrada sem educador, aí, para você começar de onde? Sem ter uma luz...[...] [Risos] Eu estava até conversando com ela para a gente ir agora na próxima semana, essa senhora que assumiu, lá, agora, entendeu? Para ver se na próxima semana a gente pode marcar uma audiência para ir conversar com ela, para ver se ela pode, pelo menos, de certa forma, entrar com uma certa parceria, viu? [...] Hoje, por exemplo, nós temos doze computadores, lá... [...] A gente até escreveu agora, a Fundação Banco do Brasil, ela abriu um edital, um edital não. Eles têm um grupo de Estação, que ele faz o acompanhamento das estações. Aí, eles tinham um grupo organizado, né? Para ver as estações do Brasil, aí, eu, também, eu peguei, preenchi tudo, mandei para ela, né? Conte a realidade da nossa, aqui, o quê que estava acontecendo. Os computadores, tem doze, só tem seis funcionando, seis estão quebrados. [...] Agora parou também [Risos]. Esse último ano, agora, de dois mil e doze [2012], foi um ano péssimo para a gente porque essa questão... Porque a estação digital, na verdade, ela não é, assim, ela só trabalha... Ela tem que viver de doação porque o objetivo dela é trabalhar a inclusão, quem não pode pagar o curso, esse curso tem que ser feito, lá. Então, o aluno paga uma taxa mínima, dessa taxa mínima, aí, você tem que se auto-sustentar ou, então, ir atrás de parcerias. Então, a gente estava conseguindo parcerias, entendeu? É a Fundação Wall Ferraz é, foi um dos grande parceiros, espero que retorne essa parceria. Porque ela era assim: a Fundação Banco do Brasil doou os computadores, os equipamentos e deu um manutenção de seis meses. Com seis meses, era tempo de a gente buscar outras parcerias para que ele se auto-sustentasse, para que ela pudesse continuar oferecendo esse trabalho para a comunidade. Aí, a gente conseguiu a parceria com a Fundação Wall Ferraz, onde a Fundação Wall Ferraz pagava os educadores, tinha três educadores: um de manhã, um de tarde e um de noite, né? E, aí, trabalhava. E isso funcionava divinamente bem. Isso funcionou até em setembro, até em outubro, né? Quando deu agora a Fundação tirou os três educadores. Aí, os ar condicionado, também, estão parados. A sala é pequena e não dá para funcionar e está parada. Então, lá, a gente está deixando... [...]Tudo é através de apoio, de parceria... [Quem administra] a estação digital é a própria Associação, sempre quem é o presidente é que é o coordenador da estação digital. Mas, aí, agora, a própria Associação não tem condição de manter, ela não tem condição de pagar os educadores, só se você conseguisse... [...] É muito complicado... Aí, a gente viu, assim, nos primeiros anos da Estação, a participação era muito boa porque era o básico, né? Só o básico. Agora, hoje, a gente vê que as turmas têm uma carência muito grande, por quê? Porque é o básico, o básico e o básico, entendeu? Aí, quase toda a comunidade já fez o básico. [Risos] [...] O básico é, praticamente, só para você ligar, desligar, aprender um pouquinho de internete [*internet*], digitar, pronto, entende? Uma coisa mais profunda, assim... Criar uma pasta, criar um e-mail, isso. Aí, assim, uma vez a gente fez uma reunião, conseguiu mobilizar vários parceiros e, aí, o Sebrae deu até uma ideia, também, assim... Porque, uma coisa, o objetivo da estação,

também, era levar o artesão, lá, para dentro. O artesão para ficar mais próximo da tecnologia, porque nesse tempo nem todo mundo tinha, ainda hoje, nem todo artesão tem um computador. Hoje, já tem alguns que têm, mas nem todos, entendeu? (informação oral. Raimundinha, ceramista)¹⁶⁹

Pude observar, ouvir contar, captar sinais, perceber indícios/vestígios desses movimentos no interior da rede, natureza, seja entre artesãos e artesãs, entre as próprias artesãs, entre estas e instrutores dos cursos. Exemplo destes movimentos encontra-se, muitas vezes, no interior da própria tensão entre artesãs e instrutores, arquiteto/as, *designers*, como por exemplo, quando as artesãs não aceitam muito facilmente os *design* das coleções. São momentos de impasses e negociações para definição de como deverá ficar a apresentação final da peça. Exemplo significativo ocorreu na preparação da coleção Mulheres do Poti. Na proposta original, da arquiteta, as bonecas não teriam cabeça. As ceramistas resistiram a isto, debateram, buscaram apoio de mediadores, negociaram, e conseguiram produzir bonecas com cabeça.

No momento, uma questão que mobiliza artesãos, artesãs, e outros atores do Poti Velho, por um lado e, por outro, agentes do PLN, programa cujos impactos no Pólo Cerâmico do Poti Velho começam a se fazer notar, com o avanço das obras na área II do Programa. Sobretudo, relacionados aos limites para extração da argila nas lagoas do Poti; à indenização e à capacitação de ex-oleiros, pela Prefeitura Municipal; pela forma ainda nebulosa para os atores locais sobre como dar-se-á a inserção do Pólo Cerâmico do Poti Velho no processo de intervenção urbana via PLN. Neste sentido, a rede, antes de se constituir em uma estrutura fixa, imóvel, é um método de apreensão dos movimentos, das entradas/saídas de actantes diversos, das relações de poder, hierarquias, conflitos, coalizões, enfim, de como a vida sociocultural se (re)estrutura no tempo e no espaço

¹⁶⁹ Entrevista realizada na sede da Cooperart-Poty em 06/01/2013, por mim e Lucas Coelho Pereira.

CONCLUSÕES

Nesta monografia, tratei do tema das relações entre cultura e economia, com o foco nos ideários de empreendedorismo e economia da cultura, tomando como base para inferências empíricas o artesanato cerâmico praticado no bairro Poti Velho, em Teresina, Piauí, em especial, o trabalho de artesãs. De fato, embora o investimento da parceria público-privada não se tenha voltado apenas para estas mulheres, a sua experiência chama especialmente a atenção. Sobretudo, pelo fato de que, se homens já praticavam artesanato cerâmico no Poti Velho, desde os anos 1960, as mulheres são formadas como artesãs/ empreendedoras, a partir da primeira metade dos anos 2000.

Com esta ênfase, a idéia não foi isolar a experiência dessas mulheres, ao contrário, evidenciar o fluxo de relações nas quais ela se insere, com o apoio teórico-metodológico da teoria ator-rede, com vistas a evidenciar a rede sociotécnica do artesanato cerâmico no Poti Velho. Neste fluxo, procurei demonstrar o papel desempenhado por ideologias/utopias do capitalismo contemporâneo, como empreendedorismo e economia criativa. Neste sentido, tanto dialoguei com estudos sobre o tema, quanto deitei um olhar diferenciado da literatura existente sobre esta expressão de artesanaria teresinense.

Para indicar os dilemas e desafios desta expressão cultural, no Poti Velho, apresentei, no capítulo I, elementos do espaço social, da geografia imaginativa, no qual os sujeitos da pesquisa se inserem. Assim, evidenciei algumas pautas que desafiam políticas culturais, na perspectiva da economia criativa, mostrando como o Poti Velho é palco de intervenções urbanas importantes, no rastro de tantas outras, historicamente pensadas e dirigidas por *outsiders*. Hoje, no contexto do Programa Lagoas do Norte, não só ao artesanato cerâmico é interpelado como, de resto, a vida sociocultural do Poti Velho.

No capítulo II, abordei, conceitualmente, temas como empreendedorismo, economia criativa, para melhor compreender como estes ideários se traduzem

em ações na agenda, no artesanato, no Brasil e no Piauí. Pude indicar que o artesanato do Poti Velho é, no seu formato atual, resultado destas ações, sobretudo, no que respeita ao empreendedorismo. Daqui, um questionamento: até que ponto as bases desta estruturação serão capazes de lidar com as novas inflexões em curso, na vida do bairro? Qual o *geist* do Poti Velho para dialogar, a seu favor, por um lado com as novas intervenções urbanas, por outro, com ideário de economia criativa? Não tenho respostas, apenas contribuo para provocar estas reflexões.

Finalmente, no capítulo III, tratei do artesanato cerâmico do Poti Velho, pela ótica da rede sociotécnica. Iniciei com uma reflexão teórica sobre a teoria ator-rede, aqui e ali permeada por pequenos exemplos da pesquisa empírica, direcionando, em seguida, para demonstrar, empiricamente, elementos da concretização desta rede. A partir da pesquisa de campo, evidenciei actantes, processos e fluxos, demonstrando a complexidade das relações e dos produtos que escondem fluxos, desnudando-os com as próprias ceramistas e para leitores e leitoras. Este é um dos capítulos no qual, especialmente, haveria muito mais a dizer. Mas por premência de tempo e de espaço, fica como um ensaio aberto à curiosidade de quem ler, ao mesmo tempo que a novos investimento da minha escrita, em oportunidades futuras.

Do exposto, penso que na relação entre empreendedorismo e artesanato, esta pode ser pensada como um momento no qual a economia “salva” a cultura, preparando agentes culturais (no sentido antropológico de cultura) para pensar como empreendedores. Esta “salvação”, no entanto, aparece muito mais como medida de solução para a chamada questão social – trazendo para o mundo do trabalho segmentos sociais vivendo em condições de liminaridade – que da dimensão propriamente artístico cultural. Seria esta possível de ser alcançada nos marcos do que se chama economia criativa pensada como um movimento pelo qual a cultura pode “salvar” a economia?

Esta pode ser uma nova agenda de pesquisa, uma vez que não respondo, aqui, a este questionamento. Além desta, este estudo faz-me sugerir, ainda, pautas como a próprio história cultural do Poti Velho; o processo de diálogo entre o PLN e a população local; as novas configurações do artesanato cerâmico com a interdição da extração da argila, na região; o destino dos oleiros indenizados ou não, pelo poder público municipal, dentre outras. Com isto,

aponto para os limites desta pesquisa assim como para as possibilidades que ela descortina a pesquisadore/as interessado/as na temática. Há muito, ainda, por decifrar...

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVAY, R. Entre Deus e o Diabo: mercados e interação humana nas ciências sociais. Revista de Sociologia da USP. São Paulo: **Tempo Social**, v.16, n.2, p.35-64, 2004.
- ADORNO, S. (org.) **A sociologia entre a modernidade e a contemporaneidade**. Porto Alegre: PPGS/UFRGS, 1993, pp. 149-165.
- ADORNO, T. **Minima Moralia**: reflexões a partir da vida danificada. São Paulo: Ática, 1993.
- ADORNO, T. **Teoria de la seudocultura**. In: ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. **Sociologica**. Madrid: Taurus, 1986.
- ADORNO, T. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- 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.
- AMORIM, A. N. Etnobiologia da comunidade de pescadores artesanais urbanos do bairro Poti Velho. Teresina/PI, Brasil. **Dissertação** (Mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente)- Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2005, pp. 30-37.
- ANDRADE, M. O artista e o artesão. **Aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte**, do Instituto de Artes, Universidade do Distrito Federal, em 1938.
- APPADURAI, A. Disjunção e diferença na economia cultural global. In: FEATHERSTONE, M. (Org) **Cultura global**: Nacionalismo, globalização e modernidade. Petrópolis: Vozes, 1994, pp. 311-328.
- BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- BAPTISTA, J. G. **Etno-história indígena piauiense**. Teresina: APL/FUNDAC/DETRAN, 2009.
- BARNES, J. A. Redes Sociais e Processo Político. In: **Antropologia das Sociedades Contemporâneas**. Feldman-Bianco, B. (org). São Paulo: Global, 1979, 159-192.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. 1936/1955. Disponível em http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf. Acesso em 3/12/2012
- BITTENCOURT, L. A. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: **Desafios da imagem**. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papirus, 1998 197-21.
- BITTENCOURT, L. A. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: **Desafios da imagem**. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papirus, 1998 197-211

BORBA, M. I. A produção científica em empreendedorismo: uma análise do *Academy of Management Meeting*, 1954-2005. 110 f. **Dissertação** (Mestrado em Administração) - Universidade Regional de Blumenau-SC, Blumenau, 2006.

BOTELHO, I. Criatividade em pauta: alguns elementos para reflexão. *In*: MINISTÉRIO DA CULTURA. **Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações** - 2011 – 2014. Brasília: Ministério da Cultura, 2011. p.80-85

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

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

BOURDIEU, P. **Choses dites**. Paris: Minuit, 1987

BOURDIEU, P. Compreender. *In*: ----- (coord.) **A miséria do mundo**. Petrópolis: Vozes, 1997, pp. 693-732.

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

BOURDIEU, P.; CHAMBOREDON, J. C. PASSERON, J. C. **Ofício de sociólogo**. Metodologia da pesquisa na sociologia. Petrópolis: Vozes, 2004.

BRANDÃO, C. R. Cenários e momentos da vida camponesa: três dias de caderno de campo em uma pesquisa no *Pretos de Baixo do Bairro dos Pretos*, em Joanópolis, São Paulo. *In*: NIEMEYER, A. M. GODOI, E. P. (orgs.) **Além dos territórios**. Campinas: Mercado de letras, 1998, pp.133-166

BRANQUINHO, F. T. B.; TEIXEIRA, L. M. C.; SIRENA, M. L. A teoria do ator-rede e hierarquia de saberes: uma contribuição à docência. **Conhecimento & Diversidade**, Niterói, n. 4, jul./dez. 2010, p.55–70

BRANQUINHO, F. T. B.; SANTOS, J. S. Antropologia da ciência, educação ambiental e Agenda 21 local. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, v. 32, n.1, 2007, pp. 109-122.

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.

BRASIL. **Decreto nº 3.551, 4 de agosto de 2000**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm. Acesso em: 08/05/2012

BRASIL. Decreto 6. 973, 7 de outubro de 2009 artigo 12, § 1º, inciso VI, letra C – Artesanato entre áreas técnicas e artísticas Colegiado Setorial/CNPC. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ Ato2007-2010/2009/Decreto/D6973.htm Acesso em: 08/05/2012

BRASIL. Decreto nº 80. 098. 8 de agosto de 1977. Disponível em: WWW. Planalto, gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D80098.htm

BRUYNE, P.; HERMAN, J.; SCHOUTHEETE, M. **Dinâmica de pesquisa em ciências sociais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994,

CALABRE, L. Política cultural no Brasil: UM breve histórico. In: CALABRE, L. (Org.) Política cultural: diálogo indispensável. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005, pp. 9- 20.

CAMARGO, A.; CAPOBIANCO, J. P. R.; OLIVEIRA, J. A. P. In:----- (orgs.) **Meio Ambiente Brasil**. Avanços e obstáculos pós Rio 92. São Paulo: Estação Liberdade: Instituto Socioambiental. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002, pp. 21-41.

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

CÂNDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. Rio de Janeiro: Livraria Duas Cidades, 1971.

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.

CASTEL, R. **As metamorfoses da questão social**: uma crônica do salário. Rio de Janeiro. Vozes, 1998.

CASTEL, R. **As metamorfoses da questão social**: uma crônica do salário. Rio de Janeiro. Vozes, 1998.

CASTELLS, M.; CARDOSO, G. (org.) **A sociedade em rede**: do conhecimento à acção política, Belém: 2005

CENTRAL ARTESOL. **Artesanato Solidário: programas de apoio ao artesanato e à geração de renda. Relatório 2002-2007**. Disponível em: <http://www.artesol.org.br/site/wp-content/uploads/ArteSol-5-anos.pdf> Acesso em: 20/09/2012.

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

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: morar e cozinha. Petrópolis: Vozes, 2003.

CHAVES, M. Cadernos Históricos. *In*: **Obra Completa**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1998, pp. 161-181.

CHAVES, M. O índio no solo piauiense. *In*: **Obra Completa**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1998, p.129-132.

CLARKE, S. Crise do fordismo ou crise da social-democracia? **Revista Lua Nova**, n. 24, setembro de 1991, pp. 117-150

COLOMBO, E. Descrever o social – a arte de escrever a pesquisa empírica.. In: MELUCI, A. **Por uma sociologia reflexiva**. Pesquisa qualitativa e cultura. Petrópolis: Vozes, 2005, pp. 265-288.

COSTA, D. M. Práticas de empreendedorismo feminino: reflexões a partir de experiências multissituadas. *In*: COSTA, D. M.; AZEVEDO, P. SOUZA , R. (org.). **Políticas públicas, Empreendedorismo e mulheres**: olhares que se encontram. Rio de Janeiro : IBAM, 2012, pp. 15-46

CUNHA, S. R. S. A mídia dos outros somos nós: a experiência audiovisual do Ponto de Cultura Cinema para Todos e sua contribuição para a Rede de

Economia Criativa do audiovisual do RN. **Dissertação** (Mestrado em de Estudos da Mídia) Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal: UFRN, 2012

DE CARLI, A. M. S. ET all. Design e artesanato: novidade e tradição, um diálogo possível. **REDIGE**, v. 2, n. 02, agosto de 2011, pp. 430- 444.

DE CARLI, A. M. S. Moda no terceiro milênio: novos valores e novas práticas. **Projeto de Pesquisa**. Caxias do Sul Disponível em: www.cultura.gov.br/economiacriativa/wp-content/uploads/2012/12/VETOR-NOROESTE-DA-REGIÃO.pdf Acesso em: 06/03 2012

DEHEINZELIN, L. **Economia Criativa E Desenvolvimento Territorial: Políticas De Apoio E Experiências** Disponível em : <http://laladeheinzelin.com.br/wp-content/uploads/2010/07/2008-Economia-Criativa-e-Desenvolvimento-Territorial-desafios-e-oportunidades-Lala-Deheinzelin1.pdf> Acesso em: 05/07/2012

DIMAGGIO, P.; POWELL, W. **The new institutionalism in organizational analysis**. London: University of Chicago Press, 1991.

DUPAS, G. **Economia global e exclusão social: pobreza, emprego, estado e o futuro do capitalismo**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

DUPAS, G. **O futuro do trabalho**. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-anteriores/10183-o-futuro-do-trabalho-artigo-de-gilberto-dupas>. Acesso em: 20 de outubro de 2007

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

ESPIG-ANDERSEN, G. As três economias políticas do *Welfare State*. **Revista Lua Nova**, n. 24, setembro de 1991, pp. 85-89

FAÇANHA, A.; LEAL, M. N.; CHAVES, S. V. Fragmentos da realidade urbana de Teresina: Poti Velho e Vila Francisco Gerardo. **Cadernos de Teresina**. Teresina, nº 35, pp. 82-89, mar. 2003.

FÁTIMA T. BRAGA BRANQUINHO, F. T. B.; TEIXEIRA, I. M. C. T.; SIRENA, M. L. A teoria do ator-rede e hierarquia de saberes: uma contribuição à docência. **Conhecimento & Diversidade**, Niterói, n. 4, p.55–70 jul./dez. 2010.

FAVARETTO, A. Empreendedorismo e dinamização dos territórios de baixa densidade empresarial – uma abordagem sociológica e econômica. **Raízes**. Campina Grande, vol. 24, nº 1 e 2, p. 32- 44, jan-dez/2005. Disponível em: http://www.ufcg.edu.br/~raizes/artigos/Artigo_55.pdf Acesso em 20/6/2007

FOOTE-WHYTE, W. Treinando a observação participante. In: GUIMARÃES, A. Z (Org.). **Desvendando máscaras sociais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, pp. 77-86.

FOUCAULT, M. A Ordem do Discurso – **Aula inaugural no College de France**. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo. Ed. Loyola: 1996

FREEMAN, C. S. Cadeia produtiva da economia do artesanato: desafios para seu desenvolvimento sustentável. **Monografia**. Programa de Estudos Sociais e Culturais da Universidade Cândido Mendes/ MBA em Gestão Cultural, 2010.

FREUD, S. Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. Edição Standard Brasileira das **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, v. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 271-286.

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

GARCIA, S. G. Antropologia, modernidade, identidade: notas sobre a tensão entre o geral e o particular. **Tempo social**. Revista de Sociologia da USP, S. Paulo, 5(1-2), pp. 123-143, 1993 (editada em nov. 1994)

GASKELL, G. entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2003, pp. 64-89.

GEEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978

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

GIDDENS, A. **A constituição da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1983.

GUERRA, I. Modos de vida. Novos percursos e novos conceitos. **Sociologia – Problemas e Práticas**. N. 3, 1993, pp. 59-74

GULLAR, F. O artesanato e a crise da arte. **Revista de Cultura e Vozes**, Petrópolis: s.n, v. 88, n. 4, p. 7-12, jul./ago. 1994.

HABERMAS, J. **A lógica das ciências sociais**. Petrópolis: Vozes, 2009

HOUAISS. **Dicionário eletrônico**, 2001

JEOLÁS, L. S. Artesanato urbano: do objeto alternativo à alternativa econômica. **Dissertação** (Mestrado em Antropologia Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas- Unicamp, Campinas, 1988.

KUHN, T. S. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva: 2006, pp.29-218

LATOUR, B. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro; Editora 34, 1994.

LATOUR, B. **Reensamblar lo social: uma introdución a la teoria del actorred**. Buenos Aires: Manantial, 2008.

LATOUR, B.; WOOLGAR, S. **A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos**, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

LAW, J. **Notas sobre a teoria do ator-rede: ordenamento, estratégia, e heterogeneidade**. [s/d] Disponível: <http://www.necso.ufrj.br/Trads/Notas%20sobre%20a%20teoria%20Ator-Rede.htm>. Acesso em 10/09/2012.

LÉFÈBVRE, H. Barrio y vida de barrio. In: **De lo rural a lo urbano**. Edicions 62 sla., Provenza 278, Barcelona 8, julho/1978, pp. 195-

LIMA, A. S.; MORAIS, M. L. A história e a memória dos arte-ceramistas de Teresina – Piauí. I CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL, 1, 2008. **ANAIS...** Teresina/Piauí: UFPI/Anpuh-PI, 2008, pp. 1-12

LIMEIRA, T. M. V. Empreendedor cultural: perfil e formação profissional. In: **Anais do IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. 28 a 30 de maio de 2008, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasi, 14 p.

LITTLE, P. E. Ecologia política como etnografia: um guia teórico e metodológico. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 12, n. 25, p. 85-103, jan./jun. 2006, pp. 85-103

LOIZOS, P. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2003, pp. 137-155.

MACHADO, A. F.; SANTOS, F. B. T. Vetor Noroeste Da Região Metropolitana De Belo Horizonte: A Economia Criativa Como Alternativa Para O Desenvolvimento Local. Disponível em: www.cultura.gov.br/economicriativa/wp-content/uploads/2012/12/VETOR-NOROESTE-DA-REGIÃO.pdf Acesso em: 06/03 2012

MACHADO, H. V. **Tendências do comportamento gerencial da mulher Empreendedora**, 8 p. [s/d]. Disponível em: <http://maismulheresnopoderbrasil.com.br> Acesso em 25/12/2012

MACHADO, P. H. C. “Seu moço, a miséria anda de braço dado com a gente”. **Chapada do corisco**. Teresina, ano 1, nº4, p. 5, 1976.

MACHADO, P. H. C. **As trilhas da morte**: extermínio e espoliação das nações indígenas piauienses. Teresina: Corisco, 2002, pp.24

MARANHÃO, N. **Nasce um novo Poti Velho**. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/> Acesso em: 28/6/2006

MARCUSE, H. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento

MASCARENHA, D. A. Esculpindo imagens, sentidos e (re)sentidos (Santeiros do Piauí e o processo de registro patrimonial da Arte Santeira). **Dissertação**. Programa de Pós-Graduação em políticas Públicas/CCHL/Universidade Federal do Piauí. Teresina: UFPI, 2010

MAY, T. Observação participante: perspectivas e prática. **Pesquisa social – questões, métodos e processos**. Porto Alegre: Artmed, 2004, pp. 173-294.

MELO, C. Teresina e seus primeiros povoadores. **Cadernos de Teresina**. Teresina, nº 15, pp. 12-15, dez. 1993.

MENDES, J. Pessoas sem voz, redes indizíveis e grupos descartáveis: os limites da teoria do actor-rede. **Análise Social**, vol. XLV (196), 2010, pp. 447-465.

MENEGON, V. M. (1999). Por que jogar conversa fora? In: M. J. Spink (Ed.). **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano**: Aproximações teóricas e metodológicas. São Paulo: Cortez, 2000, pp. 215-241

MICHELAT, G. Sobre a utilização de entrevistas não-diretivas em sociologia. In: -- ----- . **Crítica metodológica, investigação social e enquete operária**, São Paulo: Polis, 1987, pp. 191-211.

MIGUEZ, P. A economia da cultura. **Letras**. Belo Horizonte, n.45, p.06-07, jan. 2011.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Plano da Secretaria da Economia Criativa-Políticas, diretrizes e ações 2011 a 2014**. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2011/09/Plano-da-Secretaria-da-Economia-Criativa.pdf> Acesso em: 04/06/2012

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações 2011 a 2014**, MinC: Brasília, 2011

MIRIM, L. V. L. Garimpendo sentidos em bases de dados. In: SPINK, M. J (org.) **Práticas discursivas e produção de sentido no cotidiano**. São Paulo: Cortez Editora, 2000, pp.153-181

MORAES, M. D. C. Memórias de um sertão desencantado (modernização agrícola, narrativas e atores sociais nos cerrados do sudoeste piauiense). **Tese** (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual de Campinas. Campinas: UNICAMP, 2000, 475 p.

MORAES, M. D. C. Mulheres do Poti (gênero, identidade, memória: arte cerâmica e economia da cultura) . **Projeto de Pesquisa**. Teresina, 2011, 25 p.

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.

MORAES, M. D. C.; REIS, T. Corpos em transição (campesinato, trabalho assalariado, meio ambiente de trabalho, disciplinamento e resistência, em empresas agropecuárias nos cerrados piauienses). **ANAIIS... 5^o ENCONTRO DA REDE DE ESTUDOS RURAIS** “Desenvolvimento, ruralidades e ambientalização: atores e paradigmas em conflito”, Belém, 03 a 06 de junho/2012

MORAES, R, C. C. Estado, mercado e outras instituições reguladoras. **Revista Lua Nova**. São Paulo, n. 58, p. 121-140, 2003.

MORAES, R. C. C. As incomparáveis virtudes do mercado: políticas sociais e padrões de atuação do Estado nos marcos do neoliberalismo. In: KRAWCZYK, N.; CAMPOS, M. M; HADDAD, S.(org). **O cenário educacional latino-americano no limiar do século XXI: reformas em debate**. Campinas: Ed. Autores Associados, 2000. p. 13-42.

MORAES, R. C. C. Reformas neoliberais e políticas públicas: hegemonia ideológica e redefinição das relações estado-sociedade. **Educação e Sociedade**. Campinas, v.23, n. 80. p. 13-24, set 2002.

MORAIS, A. M.; VELOSO FILHO, F. A. A gestão ambiental do município de Teresina. **CARTACEPRO**, v, 23, n. 1, 2005, pp. 40-49

MORIN, E. O pensamento dissimulado (paradigmatologia). *In: O método 4*. As idéias. Habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulina, 2001, pp. 258-295

MOURÃO, N. M. Sustentabilidade Na Produção Artesanal Com Resíduos Vegetais: Uma Aplicação Prática De Design Sistêmico No Cerrado Mineiro. **Dissertação**. (Mestrado em Design) Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2011

NASCIMENTO, A. F. Política cultural no Brasil: do estado ao mercado. III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, **ANAIS...** de 23 a 25 de maio de 2007, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

NASCIMENTO, F. A. O olhar do outro sobre os pobres urbanos de Teresina na década de 1970, 14 p. In: **Anais do X Encontro Nacional de História Oral**; Testemunhos: História e Política, Recife/PE: Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

NOBRE, E. A. C. Intervenções urbana em Salvador: turismo e “gentrificação” no processo de renovação urbana do Pelourinho, 11 p. In: **Anais do X Encontro Nacional da Anpur**. Belo Horizonte: ANPUR, 2003.

NUNES, M. C. P.; ABREU, I. G.. Vilas e cidades do Piauí. In: SANTANA, R.N. M. (Org.) **Piauí: Formação. Desenvolvimento. Perspectivas**. Teresina: Halley, 1995, pp. 83-111.

OBSERVATÓRIO EUROPEU LEADER II. **Cultura e Desenvolvimento Rural**. LEADER Magazine nr. 8 - Inverno, 1994. Disponível em: <http://ec.europa.eu/agriculture/rur/leader2/rural-pt/biblio/culture/art05.htm>

ODARA, M. **Empreendedorismo Social**: construindo o conceito, transformando o setor social. Disponível em: <http://www.educandusweb.com.br/ewce/portal/formularios/apoio/arquivos/apoio9984.%20o%20que%20%E9%20empreendedorismo%20social.pdf>. Acesso em 15/12/2012

OFFE, C. O capitalismo desorganizado: transformações contemporâneas do trabalho e da política. São Paulo: Brasiliense, 1989.

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

OLIVEIRA, R. C. Viagem ao território Terêna. **Os diários e suas margens**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002, pp.23-

PELEGRINI, S. C. A. A gestão do patrimônio imaterial brasileiro na contemporaneidade. **HISTÓRIA**, São Paulo, 27 (2): 2008, pp. 145-173

PEREIRA, J. C. da C. Artesanato – definições, evolução e ação do Ministério do Trabalho. **Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato**. Brasília: Ministério do Trabalho, 1979.

PEREIRA, L. C. Atividades realizadas na pesquisa: “Mulheres do Poti”(gênero, identidade e memória: arte cerâmica e economia da cultura). **Relatório Parcial de Pesquisa bolsista PIBIC- CNPq**, 2012, 94 p.

PIAUI. *Mensagem à Assembléia Legislativa*, na abertura da Sessão Legislativa de 1967, Teresina: Imprensa Oficial do Estado, 1967. 62p.

PIAUI. *Mensagem à Assembléia Legislativa*, na abertura da Sessão Legislativa de 1967, Teresina: Imprensa Oficial do Estado, 1964. 62p.

PIAUI. SEBRAE. *Diagnóstico sócio-econômico do segmento artesanal: região norte do Piauí*. Teresina, 1992.43p.

PIERUCCI, A. F. Problemas com a igualdade (ou: ciladas da diferença II). **Tempo Social**; Rev. Social. USP, S. Paulo, vol (1), junho 1990

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, **ANAIS...** 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.

PREFEITURA MUNICIPAL DE TERESINA. Programa Lagoas do Norte. **Projeto Piloto Melhoria Habitacional de Domicílios da área I do PLN**: Canal Padre Eduardo/ bairros São Joaquim e Matadouro. Teresina, 2011a, 24 p.

PREFEITURA MUNICIPAL DE TERESINA. **Projeto de reassentamento econômico e social dos oleiros do Poti Velho**. Teresina, 2011b, 24 p.

QUEIROZ, M. I. P. **Bairros rurais paulistas**: dinâmica das relações bairro rural-cidade. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973

QUEIROZ, T. J. M. Teresina: história e imaginário. *In: Do singular ao plural*. Recife: Edições Bagaço, 2006, pp. 171-181.

RAMOS, G. M. P. **O artesanato e o empreendedorismo**: um estudo bibliométrico da produção acadêmica em eventos EnANPAD de 1999 a 2008. Dissertação. (Mestrado em Administração). Faculdade Novos Horizontes, Belo Horizonte, 2009

RASQUILHA, L. **Evolução das idéias sobre empreendedorismo**. Disponível em: <http://comunicacaomarketing.blogspot.com.br/2006/03/empreendedorismo-evolu-das-definies.html> Acesso em: 29/3/2006.

REDCLIFF, M. R. Pós sustentabilidade e os novos discursos de sustentabilidade. **Raízes**, Campina Grande, vol. 21, n.1, pp. 124-136, jan/jun/2002.

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 3/1/2011

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

RIBEIRO, G. L. **Ambientalismo e desenvolvimento sustentado**. Nova ideologia/utopia do desenvolvimento. Brasília: UnB, 1992, mimeo., 55 p

RORIZ, P. C. O. O trabalho do artesão e suas interfaces culturais e econômicas. **Dissertação** (Mestrado em Psicologia Social do Trabalho e das Organizações). 199 f. Universidade de Brasília- UnB, Brasília, 2010.

ROTHSTEIN, B. **Just institutions matter**: the moral and political logic of the universal welfare state. Cambridge: University Press, 1998

ROVER, O. J.; HENRIQUES M. A. O. Programa Leader em Portugal e a restrita autonomia dos atores locais. **CONGRESSO SOBER** [s/l] 18 p., [2006]. Disponível em: <http://www.sober.org.br/palestra/2/1078.pdf>

SAID, E. W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALGADO, M.; FRANCISCATTI, K. V. S. Contraponto entre arte, artesanato e trabalho: a falsa diferenciação e a atrofia da fantasia. [II Colóquio de Psicologia da Arte. ANAIS...](#) "A correspondência das artes e a unidade dos sentidos", 7 e 8 de junho de 2007, 12 p. Disponível em:

<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versoportugues/2c43a.pdf>. Acesso em 20/10/2012

SALLES, V. Integração e função de outros organismos: posicionamento do MEC. II Encontro do Artesanato. **ANAIS...** Brasília: MEC – Departamento de Assuntos Culturais /Campanha de Defesa do Folclore, 1977. 123 p.

SANDRONI, P. (org). **Novo dicionário de economia**. São Paulo: Best Seller, 1994.

SANTOS, F. A.; ROCHA, D. S.; SILVA, T. C. F. Avaliação socioambiental no parque ambiental encontro dos rios, em Teresina, Piauí. **BIODIVERSIDADE PAMPEANA**, PUCRS, Uruguiana, 9 (1): 24-29, dez. 2011

SARACENO, E. **Rural development policies and the second pillar of the common agricultural policy**. 16 de agosto de 2002, 24 p. Disponível em: <http://www.tcd.ie/Economics/staff/amthrews/FoodCourse/CourseMaterials/Readings/saraceno.pdf> Acesso em:

SAUL, R. P. As raízes renegadas da teoria do capital humano. **Sociologias**. Porto Alegre, ano 6, nº 12, jul/dez 2004, p. 230-273.

SEBRAE. **Estudo setorial artesanato**. [200-]. Disponível em: [http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/bds.nsf/E1B356515E8B5D6D83257625006D7DA9/\\$File/NT00041F56.pdf](http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/bds.nsf/E1B356515E8B5D6D83257625006D7DA9/$File/NT00041F56.pdf) Acesso em 08/08/2011

SEBRAE. Produtos em cerâmica para decoração e utilitários. **Estudos de mercado SEBRAE /ESPM**. Relatório Completo Set./2008, 134 p. Disponível em: [http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/BDS.nsf/39E94CC638E4777832574DC00466424/\\$File/NT00039076.pdf](http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/BDS.nsf/39E94CC638E4777832574DC00466424/$File/NT00039076.pdf). Acesso em 25/3/2009

SEKN. Effective Management of Social Enterprises: Lessons from Businesses and Civil Society Organizations in Iberoamerica. **Cambridge**, Massachusetts: David Rockefeller Center Series on Latin American Studies, Harvard University Press, 2006

SERAINÉ, A. B. M. Ressignificação produtiva do setor artesanal na década de 1990: o encontro entre artesanato e empreendedorismo. **Tese** (Doutorado em Ciências Sociais). 253 f. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SILVA, A. V. Como empreendedores sociais constroem e mantêm a sustentabilidade de seus empreendimentos. **Dissertação** (Mestrado Executivo). Fundação Getúlio Vargas/ Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas, Rio de Janeiro, 2009

SOUSA, C. R.; AQUINO, C. M. S. Proteção ambiental e turismo no Parque Ambiental Encontro dos Rios, Teresina/PI. **Caderno Virtual de Turismo**, vol. 7, n. 3, 2007, pp. 66-74. Disponível: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=115416285007>. Acesso em 10/10/2008

SOUZA, C. V. **A pátria geográfica**: sertão e litoral no pensamento social brasileiro. Goiânia: UFG, 1997

SPINK, M. J (org.) **Práticas discursivas e produção de sentido no cotidiano** (org). São Paulo: Cortez Editora, 2000.

SPINK, P. Análise de documentos de domínio público. In: SPINK, M. J (org.) **Práticas discursivas e produção de sentido no cotidiano** (org). São Paulo: Cortez Editora, 2000, pp. 123-151.

THERBORN, G.; ROEBROEK, J. The irreversible Welfare State. **International Journal of Health Service**, v. 16, n. 3, 1986.

TOLILA, P. **Cultura e economia**: problemas, hipóteses e pistas. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007. 140p. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000577.pdf>. Acesso em: 20/9/ 2012

TURKLE, S. . **The Second Self**. Computers and the Human Spirit, Simon and Schuster, New York, 1984

VALE, G.M.V.; WILKINSON, J.; AMÂNCIO, R. Desbravando fronteiras: o empreendedor como artesão de redes e artífice do crescimento econômico. XXIX Congresso da ENANPAD, Associação Nacional de Pós-Graduação em Administração, **ANAIS...** Rio Janeiro, 2005

VALÉRIE, P. **La onquête de l'ubiquité**, 2003. Disponível em: classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/conquete_ubiquite/valery_conquete_ubiquite.pdf. Acesso em 6/5/2010.

VEIGA, J. E. Destinos da ruralidade no processo de globalização. **ESTUDOS AVANÇADOS** 18 (51), 2004, pp. 67-51. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n51/a03v1851.pdf>

VICENTINO, C. ; DORIGO, G. **História do Brasil**. São Paulo: Scipione, 1997, p. 111.

VIOLA, E. J. et all. **Meio ambiente, desenvolvimento e cidadania**: desafios para as ciências sociais. São Paulo: Cortez, 2001.

WOLF, E. Tipos de campesinato latino-americano: uma discussão preliminar. In: FELDMAN-BIANCO, B.; RIBEIRO, G. L. (Org.). **Antropologia e poder**. Brasília: EdUnB.

WOOLGAR, S. Configuring the user. The case of usability trials. In Law, J. (ed.), **A Sociology of monsters**. Essays on Power, Technology and Domination, Routledge, London, 1992.

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